

Andrei – Gheorghe Racolța



COLECȚIA **ACADEMIS**

**SINCRETISM VIZUAL ȘI SONOR ÎN
RITMURILE ARHITECTURALE**

Editura  Eurostampa
Timișoara, 2014

Colecția ACADEMIS

Coordonator de colecție: Prof. univ. dr. Daniela Constantin

Conducător doctorat: Prof. univ. dr. Viorel Toma

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Cornel Ailincăi

Prof. dr. arh. Cristian Dumitrescu

Prof. univ. dr. Ileana Pintilie Teleagă

Coperta: Armand Acea

Editura Eurostampa

Timișoara, Bd. Revoluția din 1989 nr. 26

Tel/Fax: 0256 204 816

edituraeurostampa@gmail.com

office@eurostampa.ro

www.eurostampa.ro

Tipărit la Eurostampa

© 2014 Andrei - Gheorghe Racolța

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

RACOLȚA, ANDREI-GHEORGHE

Sincretism vizual și sonor în ritmurile arhitecturale /

Andrei-Gheorghe Racolța. - Timișoara : Eurostampa, 2013

Bibliogr.

ISBN 978-606-569-672-3

CUPRINS

Cuvânt înainte	9
RITM VIZUAL. RITM SONOR	13
Cap. 1. Un ritm care sună bine „arată” bine	15
1.1 Noțiuni generale despre ritmul muzical. Elemente de teorie muzicală	15
1.1.1 Geneza sincretică a ritmului, element de unitate al tuturor artelor	15
1.1.2 Definirea ritmului muzical și percepția sa diferențiată	20
Macrostructural și microstructural în definirea ritmului	21
Percepția diferențiată a produsului artistic	22
1.1.3 Sistematica ritmului	23
1.1.4 Procedee de dezvoltare ale formelor ritmului în creația muzicală	33
Procedeele clasice de dezvoltare a ritmului	33
Procedee ritmico-melodice și ritmico-armonice	45
Procedee evoluate și contemporane de dezvoltare a ritmului muzical	47
1.2 Posibilitatea vizualizării grafice a ritmului muzical – de la	
Paul Klee la softurile contemporane	51
Rațiunea esenței și rolul aleatorului. Ordinea artistică	52
Vibrația ritmică a culorii	53
Ritmul la Paul Klee	55
Ritmul de 1 – un ritm abstract	55
Egalitatea elementelor și necesitatea repetiției periodice	58
Indivizii neritmici	60
Rețeaua ritmică structurală	61
Ritmul binar dezvoltat prin procedeele similare din muzică	62
„Serialismul” la Paul Klee	66
Ad Parnassum. Polifonie și contrapunct	68
Polifonia – sursă de sugerare a spațialității	70
Bagheta dirijorului	72
Vizualizarea dinamicii polifonice	73
Rolul ritmului în structurarea formei artistice abstracte	78
Biomimetism și ecotectură	82
1.3 Importanța măsurii	88
1.3.1 Măsura în muzică și în arhitectură	88
1.3.2 Confuzia ritm-metru – cauza sărăciei ritmice a arhitecturii	90
1.3.3 Accentul ritmic, intensitatea și dinamica	96

Cap. 2 Compoziții ritmice	109
2.1 Ritm simplu	110
2.2 Ritmuri compuse. Morfologie și sintaxă	114
2.3 Suprapuneri de ritmuri	118
2.4 Accente, nuanțe, tempo	127
2.5 Accidente și intruși	134
Cap. 3 Explicitarea sonoră a ritmului arhitectural	139
3.1 Dezabstractizarea unor noțiuni prin analogii sonore	139
3.2 Ritmuri non-muzicale	150
RITM CULTURAL	153
Cap. 4 Reflectarea ritmului în diferitele genuri artistice și în muzica unui anumit areal cultural	159
Preambul. Ritm natural – ritm cultural	159
4.1 Fenomene de consonanță. Ritmul lăuntric	162
Pledoarie împotriva utilizării cuvântului „primitiv”	162
Ritmul lăuntric	163
Ritmul egal și tentația simetriei	163
Memoria formei	173
Ritmul asimetric	176
Ritmul fractalilor	178
Fractalii africani	186
4.2 Constanța anumitor tipologii specifice și intruziuni din alte culturi	191
Colonizatori și colonizați	193
Ritmul spațiului mioritic	197
4.3 Ritmul artistic individual	201
Cazul lui Toyo Ito	205
Cap. 5 Ritmul în diverse perioade istorice în corelare cu dominantă spirituală a epocii	213
5.1 Ritmurile antichității politeiste	215
5.2 Ritmurile Evului Mediu în context religios monoteist	220
Ritmul muzicii bizantine	221
Ritmul muzicii gregoriene	222
Islamul	231
5.3 Renașterea europeană	235
5.4 Barocul	239
5.5 (Neo)clasicismul	240
5.6 Romantismul	244
5.7 Ritmul muzicii moderne	251
Ritmul curentului neomodal	252
Iannis Xenakis	252
Ritmul muzicii aleatorice	253
Luigi Russolo	253
5.8 Muzica electronică și muzica contemporană	255

Cap. 6 Regionalism și globalism în contemporaneitate	257
6.1 Dimensiunea și forța locului	257
6.2 Demonetizarea simbolului și desacralizarea lumii contemporane. Stilul <i>International Modern</i> și regionalismul critic	262
6.3 Proiectarea ambientală	269
6.4 Orașul global. Individul global. Comunități globale	271
6.5 Stilul global	273
6.6 Ritmul urbanistic în context contemporan global	275
6.7 Declinul ritmic interior. Necesitatea protecției locale	276
<i>Gaia Charter</i>	280

SINCRETISM ARTISTIC ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ **283**

Reafirmarea sincretismului	287
Cap. 7 Analogia elementelor de limbaj	289
Introducere: cauza decalajelor	289
7.1 Coexistența elementelor ritmice, armonice și melodice în muzică	290
7.1.1 Ritm și melodie	291
7.1.2 Armonie și proporție. Spațialitatea multidimensională a muzicii	292
7.1.3 Studiul rapoartelor și proporțiilor – analogii între intervalele muzicale și sistemele de proporționare albertiene	294
7.1.4 Înălțimea notei este culoare? Armonia interioară în sens kandinskian	295
7.1.5 Procedee ritmico-melodice și ritmico-armonice în arhitectură	297
7.1.6 Sursa de proveniență a ritmului egal și repetitiv în arhitectură și cauza perpetuării modelului	303
7.2 Utilizarea elementelor grafice, cromatice, texturale și volumetrice în ritmica arhitecturii contemporane	305
De Stil și sinteza artelor	305
Sincretism arhitectural contemporan	308
Cap. 8. Mișcarea sugerată	313
8.1 Mișcarea reală a arhitecturii	313
8.2 Clădiri care „cântă”. Clădiri care „dansează”	318
Arhitectura clasică europeană „cântă” pe ritmuri de dans	318
Dansul nemetric al Africii	319
Ritmul arhitecturii contemporane a fațadelor cu goluri decalate	321
8.3 Dinamism arhitectural	322
Cap. 9 Tentația extremelor	333
9.1 Între austeritatea purismului și comerțul de forme	333
A fi comercial	333
Kitsch și anti-kitsch	334
A fi purist	337
Purism și minimalism	338
Purism și formalism	341
Purism și abstract	346
Epurarea și asanarea	347

Conceptul de recuperare și tentația purismului	349
Purismul ritmic	350
A fi kitsch	352
9.2 Între discursul intelectual interiorizat și populismul gratuit	354
Cap. 10 Gestionarea ritmului la diverse scări dimensionale	357
10.1 Condiția arhitecturii contemporane și potențialul ritmului	357
10.2 Rețele ritmice	357
Rețele ritmice structurale	359
Forma rețelei	361
Rețele egale și inegale	362
Rețele ritmice și rețele metrice. Două rețele suprapuse și două module	368
Raportarea la contur versus secvența izolată	372
Modulul și metabolismul rețelei	374
Rețele armonice progresive	377
Poliritmia rețelilor suprapuse	384
Arhitectură polimetrică și nemetrică	385
10.3 Adaptarea ritmului la funcțiunea arhitecturii	388
10.4 Alegerea ritmurilor consonante	390
ANEXĂ - Lista abrevierilor utilizate	394
BIBLIOGRAFIE	395

Cuvânt înainte

M-am născut într-o familie de muzicieni (mama, tata și bunicul din partea tatălui) la Timișoara, în 1973. Pianul a răsunat pe parcursul întregii mele copilării și adolescențe în camera învecinată, deseori (dar din păcate nu atât de des pe cât îmi doresc acum să o fi făcut) fiind manevrat chiar de mine. Fiind atras mai mult de culori decât de clapele albe și negre, am urmat cursurile gimnaziale și liceale la Liceul de Arte Plastice din Timișoara unde, am beneficiat de îndrumările unor oameni minunați pe care, rămânând în Timișoara, am onoarea să-i mai întâlnesc din când în când. Datorită pasiunii pentru matematică și desen am dat admitere la proaspăt re-înființata Facultate de Arhitectură din oraș (deși o perioadă destul de lungă eram destul de hotărât să urmez medicina) unde am intrat în 1992 și de unde am ieșit arhitect în 1998, cu speranța că vreodată voi avea destui bani să-mi cumpăr un microbus, să-l umplu de „scule” și să plec prin lume împreună cu trupa mea de *metal*-, *thrash*- sau *punk-rock* (deoarece între timp, în loc să-mi „temperez bine” pianul pe calea deschisă de Johann Sebastian Bach, eu o apucasem pe cărările pe care urmele pașilor lui Angus Young, Kirk Hammet, Les Claypool sau Jello Biafra nu se uscaseră, cântând la chitară electrică, bas și voce în primul val al underground-ului local post-decembrist). Am rămas arhitect, am rămas și în facultate unde predau în cadrul atelierului de proiectare de arhitectură și în cel de „Studiul Formei”, dar microbusul nu mi l-am cumpărat. Încă.

Alegerea pentru lucrarea de doctorat a unui subiect care implică ritmul muzical se datorează persistenței în memoria personală a unei întâmplări petrecute în primul an de facultate și anume în contextul celei dintâi teme primite în cadrul atelierului de proiectare de arhitectură, numită

Aceasta consta în principiu în amplasarea unui element de delimitare într-un părculeț din ra, ce trebuia să țină cont de vegetația existentă acolo, de traseele pietonale, de vecinătatea cursului canalului Bega, de însoțire, de peisajul în schimbare, de fapt de un întreg ansamblu de componente dinamice, pe care respectiva locație le avea. În urma analizei detaliate a sitului trebuia amplasat un „zid” a cărui poziție, dimensiune și conformare să răspundă la cerințele locului respectiv astfel încât să intre într-un dialog cu acesta fără să-l agreseze. Nu mi-a rămas întipărită în memorie imaginea micului meu proiect, dar țin minte că în loc să amplasez un zid masiv, texturat și perforat într-o oarecare poziție, am desenat o succesiune de elemente verticale inegale ca dimensiune și neechidistante, care prelua oarecum traseul curb al aleii principale și, strecurându-se printre trunchiurile copacilor, se întorcea la final perpendicular pe alee, marcând simbolic o poartă. Uitându-se la planșă, profesorul meu de atunci, arhitectul Radu Radoslav mi-a spus: „Tu faci muzică. Se vede după ritm!”

Mult timp în perioada facultății, ritmul arhitectural a fost pentru mine o nebuloasă. Întotdeauna când ni se povestea despre așa ceva apăreau pe ecran fie o colonadă clasică, de preferință dorică sau ionică, fie o fațadă de factură neoclasică în care plinul zidăriei și golul ferestrei se succedau echidistant într-o amplă și maiestuoasă repetiție, iar eu aveam constant senzația că îmi scapă ceva, fiindcă ritmul pe care îl știam eu din muzică nu „arăta” deloc așa. În timp, parcurgând

diverse texte de specialitate din domeniul teoriei și esteticii arhitecturii, a compoziției sau a gramaticii limbajului vizual în general, care atacau tangențial sau chiar disecau în amănunt fenomenul ritmic cu o aplecare mai mare sau mai mică înspre filosofie sau matematică, mi-am dat seama unde era problema. Concluziile personale referitoare la această „dilemă” raportate sau corelate cu cele ale semnatărilor de formație vizuală, muzicală, matematică, psihologică sau filosofică a scrierilor pe care le voi cita, fac tema acestei lucrări care, deși nu militează pentru o sinteză a artelor, punctează anumite elemente de consonanță și sincretism în ceea ce privește fenomenul ritmic.

Teza de doctorat a D-lui Andrei Gheorghe Racolța intitulată „Sincretism vizual și sonor în ritmurile arhitecturale” ni se înfățișează, într-o primă analiză, drept angajament teoretic previzibil - dacă avem în vedere atât nostalgia eternă a refacerii sincretismului original al artelor și a unei Philosophia perennis spre care spiritul uman se simte ciclic rechemat, dar și somațiile paradoxale ale vremii noastre, care ne confruntă pe de o parte atât cu deconstrucția de paradigme culturale ce marchează peisajul plurivoc, eterogen al post modernității noastre târzii iar pe de alta parte, cu complicități interdisciplinare fără precedent, între astrofizica cuantică și metafizica taoistă, antropologie și cibernetică sau simbioze între științele umaniste, arte și literatură, care ținesc în ansamblul lor spre o unitate a cunoașterii.

Într-o a doua ordine de sens, am putea aprecia mai tranșant, că tematica enunțată se legitimează prin însuși faptul că arhitectura este prin excelență, o artă sincretică care a integrat în metabolismul său tutelar, contribuția tuturor artelor, de la originile sale arhaice și traversând faldurile de timp și spațiu ale istoriei, până la sincretismul artistic al arhitecturii contemporane -ndezbătut în studiul de față. Prin urmare, inițiativa în cauză se află integrată pe linia ascendenței unei aspirații care nu a lipsit niciodată din proiectele spiritului uman, reiterată mereu prin încercări mai mult sau mai puțin proeminente de ecumenism artistic, adaptate ca funcție și stil comandamentelor spirituale ale epocii istorice.

Prof. univ. dr. Cornel Ailincăi

Ritmul este unul din elementele principale ale unei compoziții artistice, indiferent de domeniul în care el apare: muzical sau vizual în artele plastice și arhitectură. A încerca o analiză a lui comparată la fiecare domeniu artistic reprezintă atât un act de curaj, cât și de erudiție pentru care îl felicit pe autor.

Andrei Racolța a abordat probleme complexe și importante dintr-un domeniu mai puțin cercetat până acum: acela al analogilor de ritm între diferitele domenii ale creației artistice. Valoarea certă a lucrării constă în faptul că abordează și relaționează date din domenii diferite, structurează și relaționează foarte bine bogatul material documentar aducând contribuții la utilizarea lui practică. Cercetările sale, efectuate atât pe plan teoretic, cât și experimental în mediul universitar, conduc la rezultate interesante și aduc o contribuție semnificativă la îmbunătățirea metodelor actuale privind utilizarea ritmului în compoziția din creația artistică.

Prof. dr. arh. Cristian Dumitrescu

Teza de doctorat a domnului Andrei-Gheorghe Racolța, dedicată cercetării ritmului vizual și sonor, pentru a ajunge în final la ritmul în arhitectură, este o lucrare interdisciplinară ambițioasă, care-și propune să studieze, din multiple perspective, relația dintre ritm în muzică, în artele vizuale și în arhitectură. Definirea terminologiei îl conduce pe doctorand spre mai multe posibile abordări, pe de-o parte cele de natură conceptuală, cu ample incursiuni în teoria ritmului muzical, pe de altă parte în teorii culturale, cum ar fi conceptele de regionalism și de globalizare.

Organizată în trei mari părți, cuprinzând la rândul lor mai multe capitole fiecare, lucrarea analizează Ritmul vizual și cel sonor, Ritmul cultural și, în final, Sincretismul artistic în arhitectura contemporană. Această organizare îi permite candidatului să intre în detalii teoretice, preponderente în prima parte a lucrării, pentru ca, în cele din urmă să se apropie tot mai mult de tema de cercetare propriu-zisă – arhitectura contemporană.

Prof. univ. dr. Ileana Pintilie Teleagă

Lucrarea este amplă, la obiect și atinge toate zonele de manifestare a creației artistice: muzică, dans, artă plastică, arhitectură și reprezintă o contribuție semnificativă în domeniul culturii. Autorul vorbește pe larg despre diferitele tipuri de ritmuri: cultural, lăuntric, ritm simetric, asimetric, ritmul fractalilor, ritmul spațiului mioritic, ritmul artistic individual (în care acordă un spațiu generos creației arhitectului japonez Tayo Ito), ritmurile antichității politeiste, ritmul evului mediu (muzica bizantină, gregoriană), ritmul în cultura islamică, și așa mai departe, până în ziua de azi.

În paginile acestui studiu avem prilejul de a cerceta „ritmul care este ordinea mișcării”, cum spunea Platon. Vom călători împreună cu autorul prin istoria umanității, urmărind evoluția formelor de-a lungul timpului și vom avea prilejul să vedem numeroase soluții în problema repartiției formelor din lumea muzicii, ale artelor plastice, ale arhitecturii.

Prof. univ. dr. Viorel Toma

RITM VIZUAL. RITM SONOR

Capitolul 1

Un ritm care sună bine „arată” bine

1.1 Noțiuni generale despre ritmul muzical. Elemente de teorie muzicală

1.1.1 Geneza sincretică a ritmului, element de unitate al tuturor artelor

Motto: Am Anfang war der Rhythmus

(„La început a fost ritmul”

Hans von Bulow)

De-a lungul timpului, enciclopediile muzicale, dicționarele și multitudinea de tratate de gen au relevat două teorii majore legate de geneza ritmului. Una este aceea că ritmul ar fi apărut înaintea melodiei, adică înainte ca sunetele să fi primit intonație, teorie radicală și tranșantă, care aruncă în plan secund componenta melodică, făcându-i astfel acesteia o mare nedreptate, iar cealaltă, mai articulată și totodată mai „împăciuitoare” susține că ritmul s-ar fi născut în procesul general de formare a muzicii. Muzicologul Constantin Rîpă, autorul tratatului „Teoria superioară a muzicii” afirmă că ambele teorii conțin aprecieri empirice și trag concluzii eronate.

Ideea apariției ritmului anterior melodiei este lansată de Richard Wallaschek în lucrarea „*Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races.*” apărută la Londra în 1893. Constantin Rîpă afirmă că supoziția anteriorității ritmului a avut ca punct de pornire imaginea omului ancestral lovind cu un băț într-un „trunchi găunos”. Lovind însă lemnul, respectivul nu a căutat un efect ritmic, ci a fost entuziasmat de efectul sonor, de sunetul sau de zgometul produs, continuând să lovească

probabil într-un mod dezordonat, inconștient, fără a genera un ritm organizat și astfel o valoare culturală.

„Pentru ca să se formeze conștiința ritmului, era nevoie de un proces mai complex, iar acest proces avea un cu totul alt curs decât cel mecanic (de la exterior la interior). Cursul acestui proces implică acel principiu fundamental al nașterii artelor: sincretismul. (...) Faptul că instrumentele de percuție par a fi anterioare tuturor instrumentelor în mentalitatea general-umană, în afara faptului că este nereal (instrumentele cordofone și aerofone având aceeași vechime) nu atestă faptul că ritmul s-a născut anterior melodiei, ci numai faptul că, odată conștientizat procesul de organizare sonoră, prin percuție s-au «marcat» niște elemente ale ritmului (ca de pildă accentele) și mai ales s-a manifestat elementul de forță (dinamica) a sonorității, element tonic, biologic. Cu alte cuvinte instrumentele de percuție vor fi un mijloc de exprimare a elementelor ritmului și nu (neapărat) unul de generare. Așadar prezumția priorității ritmului între elementele muzicii este profund falsă, producând confuzie și derută în înțelegerea însăși a noțiunii de ritm, căci ritmul este în realitate consecința sonorizării (prin sunet sau zgomot)”¹.

Considerând cealaltă teorie care susține că ritmul s-ar fi născut în procesul general de formare a muzicii, deci fără a fi preminent melodiei, se observă că aceasta este de asemenea foarte limitativă, fiindcă face referire doar la muzică, făcând abstracție de celelalte manifestări ale omului străvechi care conțineau ritm: vorbirea și dansul. Muzica strămoșilor noștri avea cu siguranță un „text”, un mesaj căruia îi dădea o pregnanță mai mare, o percutanță pe care doar varianta „vorbită” nu i-ar fi putut-o conferi. Dansul, care presupunea gestică și mișcarea corporală în spațiul circumstant, era legat de ritualuri ce implicau idoli și toteme, prime manifestări artistice care aparțin domeniului vizual, bidimensional – pictate, respectiv tridimensional – sculptate și era cu siguranță susținut de muzică și text. Rezultă astfel că ritmul a apărut de fapt „în cadrul procesului sincretic al genezei artelor temporale”². Având în vedere că dansul are o componentă vizuală puternică, iar desfășurarea sa implică mișcare și spațiu reale, fără a mai adăuga la aceasta vestimentația și accesorii simbolice legate de scopul ritualic și gestionarea unui cadru definit pentru realizarea „spectacolului” ancestral, putem concluziona că ritmul artistic s-a născut în cadrul procesului sincretic al genezei artelor temporale și spațiale, constituind astfel de la bun început elementul de unitate al tuturor artelor, vizuale și sonore deopotrivă.

¹ Constantin Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, Vol. 2: *Ritmul*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2002, p. 15-16.

² *Ibidem*, p. 17.

Ritmul însă nu este o noțiune care să țină numai de muzică sau de artă în general. La nivel primordial, el nu ține nici măcar de om și a existat cu mult înaintea apariției acestuia, adică a existat dintotdeauna. Geneza sa nu trebuie deci căutată în muzică sau în artele plastice, acestea fiind doar domenii care l-au utilizat ca mijloc de expresie, l-au sistematizat, l-au dezvoltat și teoretizat. Natura întreagă execută mișcări ritmice, stelele și planetele au o mișcare regulată, marea se constituie din flux și reflux, anotimpurile se succed după aceeași regulă, zilele și nopțile se succed una după alta, și așa mai departe. Privind lucrurile din acest unghi de vedere lărgit, dilema anteriorității ritmului față de melodie pare elucidată și devine, oricum, nesemnificativă. Există un timp al universului, din care timpul planetei Terra este doar o fracțiune și există un timp al omului care, raportat la timpul universal este incomensurabil mai mic. Ritmul natural se manifestă prin mișcări existente la toate scările posibile, de la nivel galactic la nivel molecular, el prinde, la propriu, viață în existența plantelor și a animalelor și, bineînțeles, în cea a omului, unde constituie baza și perpetuarea speciilor și poartă denumirea de ritm biologic. Ritmul vieții în general stă sub amprenta inevitabilei succesiuni (viață / moarte) într-o ciclicitate infinită.

Mișcarea stă la baza ideii de ritm, dar nu este sinonimă cu acesta. Simpla mișcare nu înseamnă ritm, cum nici simpla succesiune de evenimente nu înseamnă ritm. Pentru a deveni ritm, mișcarea și succesiunea trebuie să se desfășoare după o anumită regulă, să se organizeze după anumite legi, să nu fie aleatorii, „desfășurarea neorganizată a acestora constituind aritmia”³.

„Ritmul este ordinea mișcării”⁴, spunea Platon.

Pentru a avea un ritm, avem nevoie de mai multe entități, elemente, evenimente, procese, în număr de minim două, pentru a putea avea o succesiune, adică după ceva să urmeze încă ceva. Totodată, în natură este necesară o periodicitate a acestei succesiuni, o repetare a acesteia la anumite intervale de timp, componenta temporală având o importanță covârșitoare în definirea ritmului.

Dar în natură, „schimbările, impacturile, impulsurile apar (...) la intervale de timp egale, sau aproape egale, adică sunt izoritmice, deci nu realizează o variație ritmică; de aceea un asemenea ritm rămâne în afara artei”⁵, fiindcă țelul suprem al artei nu este să copieze, să reediteze natura, ci eventual să o reinterpreteze. Diferența esențială dintre ritmul natural și ritmul artistic (oricare ar fi genul artistic în care el apare) este variația (variabilitatea și varietatea) celui din urmă, atât în artele vizuale sau spațiale cât și în cele temporale.

³ Victor Giuleanu, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1975, p. 387.

⁴ Platon, „*Legile*”, Cartea II; 665 A.

⁵ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 388.

„Ritmul constituie «ordinea în ansamblul timpilor» (ordinea în succesiunea duratelor n.n.) - se pronunța cu autoritate Aristoxenos din Tarent, cel mai vestit muzician al antichității”⁶ Transferul definiției în domeniul vizual, al artelor plastice, apare ilustrat în afirmația lui Vincent d'Indy în tratatul său de compoziție „*Coeurs de composition*” din 1912: „*Le rythme est l'ordre dans l'espace et dans le temps*”⁷, însemnând „ritmul este ordine în spațiu și timp”, dar acest lucru nu înseamnă că artiștii plastici au utilizat în mod conștient ritmul de-abia de la începutul secolului XX!

Referitor la ideea de ordine, în general, Paul Klee face o departajare între „ordinea naturală” și „ordinea artistică”. Ordinea naturală aparține cosmosului, cu legile sale guvernate de mișcare și de ritmul său specific, cu caracter izoritmnic. Ordinea artistică ține de intelect, de felul în care omul a reușit să înțeleagă esența ordinii naturale. Plecând de la această cunoaștere, omul-artist a dezvoltat un nou sistem în cadrul căruia ritmul provenit din natură se va diversifica, va varia și se va îmbogăți și, sub această nouă formă, va deveni supraregula ordinii artistice.

Divizarea artelor în arte spațiale și arte temporale apare datorită diferențierii operate mental de către om între noțiunea de spațiu și aceea de timp. Vorbind despre spațiu și timp,

„se lasă identificată în real, ca preexistentă, o dublă desfășurare a lor: există un spațiu și un timp ale universului și există un spațiu și un timp ale omului. Spațiul și timpul pentru univers sunt nediferențiate. (...) Spațiul în univers este infinit, iar timpul este etern. Au asemenea proporții strivitoare, ca raportare la om, încât apar ca fiind un continuu liniar și uniform. Atât spațiul cât și timpul sunt evidențiate, sunt simțite, prin mișcare. Mișcarea în timp și în spațiu (...) deține legi precum viteza și accelerația, iar sub ochii noștri observăm cum se produce schimbarea și mișcarea, metamorfoza și trecerea, eventual conștientizăm, în anumite situații, ciclicitatea. Pentru om, spațiul și timpul sunt diferențiate, cu toate că, întotdeauna, apar conexate. Sunt limitate și determinate, sunt fragmentate și fragmentare, sunt diferit simțite și trăite, sunt variabile ca timp psihologic și ca spațiu parcurs. Existenței noastre i se adaugă, în mod caracteristic, conștiința fără de care, desigur, spațiul, timpul și mișcarea ar exista, dar nu ar fi nimeni și nimic care să știe aceasta, să vadă, să fie martor, în afară numai de Dumnezeu”⁸.

Mișcarea în spațiu și timp devine astfel un spectacol oferit doar nouă, celor dotați cu conștiință, celelalte ființe sau fenomene rămânând implicate ca actanți involuntari.

⁶ *Ibidem*, p. 387.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ioan Iovan, *Semantica artelor vizuale*, Vol. 2, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Anthropos, 2010, p. 328.

Mișcarea este totodată liantul dintre spațiu și timp, principalul proces care le interconectează, atât în natură cât și în artă. Dacă în cinematografie, teatru sau coregrafie mișcarea este evidentă, ea desfășurându-se într-un anume spațiu și într-un timp real, în muzică și în artele plastice mișcarea este atât reală, cât și sugerată.

În muzică timpul este prezent, fiindu-i axă caracteristică. Dar spațiul, deși pare să lipsească, este acel ceva care-i oferă sunetului (elementul primar al limbajului muzical) posibilitatea și modalitatea de a se manifesta, de a se propaga. Spațiul muzicii este finit atât în interior cât și în exterior, sunetul propagându-se după modalități dependente nu doar de elementele vizibile de delimitare ale acestuia (situate pe toate cele trei direcții în interior și pe cel puțin una – planul orizontal - în exterior), ci și de consistența atmosferei, care devine și ea limită fizică. Sunetul se produce prin vibrația materialului, fie că este produs de vocea umană, fie că apare emis de un instrument de percuție, de suflat sau cu coarde și are de cele mai multe ori nevoie de o cutie de rezonanță (toracică, toba, corpul viorii sau tubul instrumentului de suflat) care are dimensiuni bine stabilite și detectabile vizual.

În artele plastice spațiul este întotdeauna prezent. El este real în artele spațiale sau volumetrice și doar aparent, sugerat, în bidimensionalul graficii sau picturii; doar aparent sugerat, fiindcă și în cazul în care compoziția pe suport bidimensional este una abstractă și în mod voit lipsită de desenul perspectiv, distanța dintre privitor și suprafață constituie oricum a treia dimensiune, dacă excludem complet grosimea suprafeței-suport și straturile fine de material adăugate pe aceasta. Timpul este de asemenea prezent în arta plastică. El se desfășoară pe mai multe paliere, existând un timp real al execuției lucrării (acela afectat efectiv de creator în realizarea operei și acela al epocii istorice în care ea se plasează), un timp sugerat (moment al zilei, anotimp, perioadă istorică) în lucrările figurative și un timp al receptorului, al privitorului (timp istoric al momentului receptării și timp real necesar privitorului să contempleze lucrarea).

Pentru a face muzică, corpul uman este nevoit să execute anumite mișcări. La fel și pentru a face desen, sculptură sau arhitectură. Este vorba de mișcare reală, intrinsecă execuției, mișcare organizată, deci conținătoare de ritm. Dacă în muzică ritmul execuției este același cu cel al produsului receptat, ele producându-se concomitent, în artele plastice mișcarea reală a artistului creator în parcursul execuției este anterioară receptării operei de artă clasică (spre deosebire de happening și performance); astfel că, pentru a induce mișcarea în domeniul vizual, artistul face apel la impulsurile nervoase legate de mișcările retinei la parcurgerea imaginii, respectiv la mișcările capului sau chiar ale întregului corp uman al privitorului în funcție de amplexarea și caracterul bidimensional sau tridimensional al lucrării, adică la legile fizice ale percepției

vizuale. În acest context artele plastice devin doar aparent statice. Artistul plastic va induce aceste mișcări prin dispunerea, dimensionarea și succesiunea elementelor vizuale în așa fel încât ele să producă discontinuități mai mici sau mai mari care să atragă atenția, stimulând astfel impulsurile nervoase responsabile de cinetica percepției, iar această succesiune o va realiza după o anumită regulă, adică organizat și ordonat (chiar și în cazul extrem în care regula este dezordinea totală), deci va genera ritm.

Ritmul a existat dintotdeauna sub forma sa naturală de izoritm, dată de intervalele oarecum egale la care se succed evenimentele în curgerea lor. Deci afirmația lui Bulow „la început a fost ritmul” nu este greșită din acest punct de vedere. Ritmul variat este însă specific artelor și constituie, pe lângă armonie (care provine și ea tot din natură) elementul de legătură dintre ele, ordonând și organizând limbajul caracteristic fiecăreia. Ritmul artistic este un ritm cultural.

1.1.2 Definirea ritmului muzical și percepția sa diferențiată

Dacă în domeniul vizual definirea ritmului oscilează între incomplet (cu variantele prea general sau prea restrictiv) și ambiguu (prea matematic sau prea poetic), domeniul muzical ar trebui să fie acela în care o definiție a ritmului ar lua forma cea mai completă și explicită, nu doar datorită faptului că muzica implică atât poezie cât și matematică, ci în principal din cauză că numărul tratatelor de teorie muzicală cu referire la acest subiect este mult mai mare decât al celor de orice altă natură. Școala de muzică este locul unde ritmul se studiază cu cea mai mare seriozitate, de la nivelul primar la cel universitar și totodată locul unde aplicabilitatea practică a noțiunilor teoretice se manifestă cel mai rapid și cel mai des.

Cei mai mulți dintre noi când auzim termenul de „ritm” ne gândim în primul rând la muzică și apoi la dans fiindcă acolo ritmul este cel mai ușor detectabil intuitiv. Probabil că ora de muzică a fost momentul în care ne-am întâlnit pentru prima dată în mod conștient cu acest termen, dacă nu cumva mai devreme, când în cadrul unui grup de copii trebuia să „ținem ritmul” sau să ne „mișcăm după ritm” cântând sau dansând la o serbare pentru părinți.

Se pare însă că și în domeniul muzical s-au produs de-a lungul timpului formulări eronate ale definiției ritmului, erorile provenind fie din terminologia folosită, fie din confuzii ținând de fondul problemei. Cea mai întâlnită confuzie printre muzicieni este cea legată de diferența dintre ritm și metru, dintre o formulă ritmică și o formulă metrică sau măsură. Având în vedere faptul că metrul este o descoperire recentă, aparținând perioadei barocului muzical, manifestându-se prin impunerea accentului periodic realizat prin timp și măsură,

apare destul de clar faptul că ritmul reprezintă cu totul altceva, fiind mult anterior atât barocului cât și momentului apariției scrierii muzicale (și scrisului, în general). Cele mai multe scrieri despre ritm tratează ritmul muzicii tonal-funcționale, adică baroce, clasice sau romantice, omițând manifestările specifice perioadelor anterioare, lucru care explică multe confuzii.

Macrostructural și microstructural în definirea ritmului

În scopul găsirii unei definiții cât mai precise și cuprinzătoare a ritmului muzical, am făcut apel tot la tratatul „Teoria superioară a muzicii” de Constantin Rîpă. Conform autorului, pentru a formula o definiție este necesară tratarea ritmului la două niveluri: macrostructural și microstructural.

La scară macro, pornind de la etimologia cuvântului grecesc *reos* care înseamnă „a curge, a merge, a trece”, ritmul reprezintă mișcare, succedare în timp a fenomenelor și proceselor lumii. Mișcarea este principiul de bază al întregii lumi; toate procesele din universul cunoscut de om au la bază principii dinamice. Cosmosul, sfera terestră, domeniul anorganic al formării rocilor dar și cel organic al creșterii și evoluției plantelor și animalelor, toate implică mișcare. La fel se întâmplă și la nivel molecular, atomic și electronic. Întreaga lume, fie ea materială, spirituală, psihică sau socială este guvernată de mișcare, deci și arta, în general. Conotația filosofică a mișcării este minunat afirmată de Leonardo da Vinci: „Se dovedește că pictura este filozofie, pentru că ea se ocupă de mișcarea corpurilor în promptitudinea acțiunilor lor, iar filozofia la fel cu precădere tratează despre mișcare.” Revenind la muzică și transpunând aici definirea ritmului ca mișcare, „ritm înseamnă întregul proces de mișcare a tuturor elementelor sonore”⁹, adică succesiunea tuturor parametrilor muzicali (durată, frecvență, timbru, dinamică, tempo), în curgerea lor completă. Altfel spus, la nivel macrostructural, ritmul nu se rezumă doar la distribuția și succesiunea în timp a elementelor sonore percepute ca bătăi, pentru că el înglobează și mișcarea melodică, deci componenta intonațională, frecvențele (înălțimile notelor), devenind astfel mai complex.

La nivel microstructural însă, definiția ritmului ia în considerare doar raporturile în timp din mișcarea sonoră, adică „repartizarea în timp a sunetelor sub noțiunea de durată”¹⁰, ritmul muzical fiind considerat astfel parametru independent și concret, sunetele, zgomotele (sunetele a căror frecvență nu poate fi clar stabilită) și pauzele formând un organism care determină apoi existența celorlalte mișcări: melodice, armonice, polifonice, dinamice. În această accepțiune,

⁹ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

în absența ritmului celelalte modalități de exprimare a muzicii nu s-ar putea realiza. Dar existența ritmului pur este posibilă doar pe hârtie, atunci când toate notele s-ar situa pe aceeași linie de portativ, contând doar lungimea lor. În realitate însă aceste note „vor deveni ritm numai când vor fi cântate, deci când vor dobândi sunet și timbru. Până atunci ele sunt... nimic.”¹¹ Astfel, nu ritmul produce sunet, ci el se naște din producerea de sunet, pentru că fără sunet (cu frecvență și timbru) nu putem avea ritm. Sunetele în succesiune sunt durate și generează ritm. Nici măcar percuția nu produce muzică de natură pur ritmică, pentru că instrumentele de percuție lansează la rândul lor diferite frecvențe (note sau zgomote). Ritmul ar putea avea o existență proprie în muzică numai în cazul în care el s-ar baza pe succesiunea organizată de sunete identice ca și frecvență, adică de elemente sonore constând în una și aceeași notă, ceea ce este cu siguranță neinteresant. Din nou se dovedește că preeminența ritmului față de melodie în procesul nașterii muzicii este o supoziție falsă. „O reală punere în valoare a forței de exprimare a ritmului – cu toate că el poate avea și o existență proprie – se obține însă în muzică prin integrarea și încorporarea sa în melodie și armonie, cu care se află într-o relație organică”¹².

Între cele două niveluri (macrostructural și microstructural) de definire a ritmului muzical pare să existe o discordanță. Nivelul macro, general-filosofic îl definește ca fiind totalitatea mișcărilor percepute, semnificația potrivindu-se mai mult pentru fluxul general muzical, în timp ce nivelul micro tranșează clar: ritm = durate, tradiția teoriei muzicale fixând definitiv acest din urmă dicton. Elementele comune pentru cele două niveluri sunt distribuția și succesiunea în timp a sunetelor (muzica fiind o artă temporală și sonoră) și caracterul organizat. Important de reținut este însă faptul că raportarea ritmului trebuie să se facă permanent la ambele scări.

Percepția diferențiată a produsului artistic

Richard Wallaschek (1860-1917) este cunoscut pentru contribuțiile sale în domeniile muzicologiei comparate și al psihologiei muzicale și în principal pentru lucrarea sa referitoare la originile muzicii. Absolvent al dreptului și filosofiei, el participă la cursuri interdisciplinare la *British Museum* în Londra între 1890 și 1895, interrelaționând filosofia, psihologia, antropologia muzicală, etnografia, istoria muzicii și neurologia. Wallaschek a elaborat două teorii în acea perioadă, una referitoare la percepția muzicii, cealaltă tratând producerea și expresia acesteia.

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 390.

Concepte *gestalt*-iste provenite de la mișcarea *Gestaltqualitäten*, anterioară apariției *Gestaltpsychologie*-i de la începutul secolului XX se regăsesc în teoria sa despre percepția muzicii, accentuând pe reprezentările mentale și pe înțelegerea holistică a muzicii. Astfel, el a observat că oamenii percep muzica în feluri diferite: unii apreciază ansamblul muzical al unei interpretări, chiar dacă aceasta conține greșeli, alții tind să observe doar anumite elemente muzicale, bătaii sau acorduri, scăpându-le întregul. „Aceste observații l-au făcut să speculeze că percepția muzicii are loc la două niveluri diferite de reprezentare mentală: *Tonvorstellung* (reprezentare tonală) și *Musikvorstellung* (reprezentare muzicală). *Tonvorstellung* se referă la procesarea elementelor muzicale individuale, cum sunt accentele, intervalele sau acordurile. Prin contrast, *Musikvorstellung* se referă la perceperea structurii muzicale la un nivel de organizare superior, adică a țesăturii generale formată din elementele muzicale individuale.”¹³.

Transpunând teoria lui Wallaschek în domeniul vizual, observăm o evidentă similitudine. Unii vor percepe doar detalii, elemente dispartate ale sistemului compozițional al unei lucrări artistice fără a înțelege ansamblul și structura sa formatoare, în timp ce alții vor rămâne cu imaginea ansamblului, fără a intra în detalii, indiferent de genul artistic și limbajul aferent. Aceasta teorie se aplică receptorului obișnuit al operei de artă și nu profesionistului specializat în analiza artistică sau criticului, deși nici aceștia nu sunt întotdeauna iertați de clasificarea lui Wallaschek.

1.1.3 Sistematica ritmului

Pentru a exemplifica vizual sistematica ritmului muzical voi prezenta în paralel cu semiografia muzicală pe aceea din poezie, pe cea folosită de Paul Klee în explicațiile sale referitoare la ritm și o variantă grafică proprie bazată pe un modul pătrat dezvoltat pe lungime (atunci când face referire la lungimea duratei) și pe înălțime (când accentul e dat de intensitatea sunetului).

În teoria muzicii există o sistematică a ritmului. „Ritmul se generează (în orice succesiune de sunete și/sau zgomote) ca 1) durate și 2) intensități.”¹⁴, sau, mai simplu, ritmul înseamnă durate și intensități, iar succesiunea acestora este organizată.

¹³ Amy B Graziano, Julene K Johnson, *Richard Wallaschek's contribution to the psychology of music*, în „Proceedings of the 8th International Conference of Music Perception & Cognition”, Evanston, IL, 2004, ISBN 1-876346-50-7 @ 2004, ICMPC, *passim*, la adresa de internet <http://www.icmpc8.umn.edu/proceedings/ICMPC8/PDF/AUTHOR/MP040290.PDF>, (accesat la data de 26.02.2013).

¹⁴ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 11.

1. **Duratele** se organizează prin **formula ritmică** simplă, care poate fi binară (din două durate) sau ternară (din trei durate).

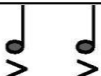
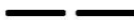
Duratele din alcătuirea formulei ritmice pot fi la rândul lor egale sau inegale.

Formula ritmică binară poate avea trei ipostaze:

- două durate egale
- o durată scurtă + una lungă
- o durată lungă + una scurtă.

FORMULA RITMICĂ BINARĂ

- două durate egale:

	două lungi (<i>longa</i>) - accentuate	două scurte (<i>brevis</i>) - neaccentuate
accepțiunea bimodulară (Rîpă)		
accepțiunea unimodulară (Giuleanu)		
poezie		
Paul Klee		
grafic orizontal (lungime)		
grafic vertical (intensitate)		

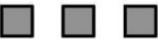
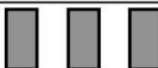
	una lungă (accentuată) una scurtă (neaccentuată)	una scurtă (neaccentuată) una lungă (accentuată)
accepțiunea bimodulară (Rîpă)		
accepțiunea unimodulară (Giuleanu)		
poezie		
Paul Klee		
grafic orizontal (lungime)		
grafic vertical (intensitate)		

în timp ce **formula ritmică ternară** poate să apară în șapte ipostaze:

- trei durate egale
- una lungă + două scurte
- două scurte + una lungă
- două lungi + una scurtă
- una scurtă + două lungi
- una scurtă + una lungă + una scurtă
- una lungă + una scurtă + una lungă.

FORMULA RITMICĂ TERNARĂ

- trei durate egale:

	trei lungi (accentuate)	trei scurte (neaccentuate)
accepțiunea bimodulară (Rîpă)		
accepțiunea unimodulară (Giuleanu)		
poezie		
Paul Klee		
grafic orizontal (lungime)		
grafic vertical (intensitate)		

	una lungă (accentuată) două scurte (neaccentuate)	două scurte (neaccentuate) una lungă (accentuată)	două lungi (accentuate) una scurtă (neaccentuată)
accepțiunea bimodulară (Rîpă)			
accepțiunea unimodulară (Giuleanu)			
poezie			
Paul Klee			
grafic orizontal (lungime)			
grafic vertical (intensitate)			

	una scurtă (neaccentuată) două lungi (accentuate)	una scurtă (neaccentuată) + una lungă (accentuată) + una scurtă (neaccentuată)	una lungă (accentuată) + una scurtă (neaccentuată) + una lungă (accentuată)
accepțiunea bimodulară (Rîpă)			
accepțiunea unimodulară (Giuleanu)			
poezie			
Paul Klee			
grafic orizontal (lungime)			
grafic vertical (intensitate)			

* Paul Klee nu teoretizează acest tip.

Conform profesorului Constantin Rîpă, durata mai lungă devine accent ritmic în cadrul formulei ritmice. Acest accent ritmic nu înseamnă „întărirea, izbirea sau lovirea”¹⁵ caracteristice accentului metric, dinamic, prozodic sau tonic, ci se referă strict la timpul mai lung de desfășurare afectat duratei mai lungi. În cazul formulei ritmice bazate pe durate egale, durata pe care va cădea accentul ritmic va fi hotărâtă de cealaltă componentă a ritmului – intensitatea – sau de accentele oferite de ceilalți parametri (prozodie, melodie, metru, dinamică etc.).

Conform profesorului Giuleanu însă, noțiunea de accent ritmic denumit *ictus* (în limba latină *ictus* = lovitură, impact) „determină modul de asociere a diferitelor durate în compoziția muzicală, polarizând în jurul său duratele neaccentuate, formând în acest fel categorii distincte de ritm: binar, ternar sau eterogen. Accentul servește, așadar, drept element morfologic în formarea și

¹⁵ *Ibidem*, p. 11-12.

structurarea tiparelor ritmice (arhetipurilor) care stau la baza diverselor categorii de ritmuri utilizate în muzică.”¹⁶ Conform acestei accepțiuni, orice ritm de structură binară va avea la bază o protocolulă ritmică formată din două durate egale, din care una va deține accentul morfologic (ictusul), respectiv orice ritm de structură ternară se va baza pe trei durate egale, dintre care doar una va fi accentuată de respectivul ictus. Prin repetarea valorilor unitare ce compun formulele de bază se obține ritmul binar simplu și ritmul ternar simplu, nedezvoltate, prin augmentarea, adăugarea și cumularea valorilor unitare cu alte valori se obțin ritmul binar complex și ritmul ternar complex, iar prin divizarea și subdivizarea valorilor unitare din formulă se obțin ritmuri binare și ternare derivate, ajungându-se la microstructuri (pulsatii) ritmice de factură binară, respectiv ternară. Ritmurile binare emană concizie, simetrie, echilibru, regularitate și omogenitate, caracteristici provenite din alternanța izoritmă a valorilor accentuate cu cele neaccentuate (ictus + post-ictus, pre-ictus + ictus) în timp ce ritmurile ternare sunt mai variate datorită distribuirii ternare a accentului. În practică, ritmul binar și cel ternar nu se întâlnesc numai în stare pură, ci se și întrepătrund fie între ele, fie cu formule de ritm sincopate și în contratimp, anacruze și punctări etc., aducând un plus de bogăție creației muzicale.

Diferențele dintre cele două puncte de vedere referitoare la durată și accent țin de finețea și profunzimea teoriei muzicale, fiindcă în realitate rezultatul sonor este similar. Transpunând în limbaj dimensional general (temporal sau spațial) tind să afirm că apariția acestei controversă e dată de fapt de dimensiunea mai mică sau mai mare a modulului considerat ca unitate și de acceptarea sau neacceptarea în cadrul aceleiași formule a două module de mărimi diferite. Dacă în cadrul sistematicii date de profesorul Giuleanu avem de-a face cu un singur modul (durata) pe care îl augmentăm prin adăugare și cuplare sau îl divizăm și subdivizăm pentru a obține dimensiuni diferite, respectiv îl accentuăm prin notație (grafică) specifică pe portativ în cazul repetării identice a modulului în cadrul variantei ritmului simplu, nedezvoltat, profesorul Rîpă admite din start două module (o durată scurtă și una lungă), cea lungă purtând întotdeauna accentul.

Conform viziunii unimodulare (care, bazându-se pe valori egale, impune marcarea grafică a accentului) ritmurile eterogene au la baza structurii lor două celule de facturi diferite, una binară și alta ternară. În ritmurile binare și ternare accentele se distribuie omogen (din 2 în 2, respectiv din 3 în 3 unități), acest lucru conferind, cum am văzut, omogenitate, echilibru și simetrie (mai ales în cazul ritmului binar).

¹⁶ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 402.

„În ritmurile eterogene accentele se repartizează asimetric – ca într-un amestec permanent și organic de binar cu ternar. De aceea, ritmurile eterogene se mai numesc și asimetrice. Descompunerea ritmului eterogen în elementele sale simple – binare și ternare – se face numai din considerente pur teoretice, întrucât în opera de artă el își are o existență proprie – fiind o categorie sui generis de ritm –, deci cu aceeași individualitate ca și ritmul binar și ternar.”¹⁷

În varianta unimodulară, ritmul eterogen cel mai simplu se formează prin gruparea a 5 durate egale, adică dintr-o formulă binară și una ternară, accentul căzând întotdeauna la începutul fiecăreia din formulele componente.

Astfel, în cazul ritmului eterogen alcătuit din 5 valori unitare vor exista două accente, în cadrul ritmului alcătuit din 7 și 8 valori vor exista 3 accente, la 9 și 10 valori vor fi 4 accente. În cadrul formulelor ritmului eterogen există un accent ritmic principal și, într-o înlănțuire de formule ritmice eterogene identice, acesta marchează de fiecare dată locul unde începe formula ritmică de bază, căzând invariabil pe prima valoare.

Ca și în cazul ritmurilor binare și ternare, ritmurile eterogene pot fi îmbogățite prin aceleași procedee aplicate valorilor unitare (modulare): repetare, augmentare, adiționare, cumulare, divizare și subdivizare, precum și prin sincopare, deplasare de accente, formule excepționale etc.

¹⁷ *Ibidem*, p. 406.

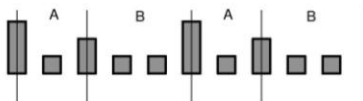
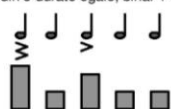
FORMULE RITMICE ETEROGENE, ASIMETRICE

DIN 5,7,8 VALORI

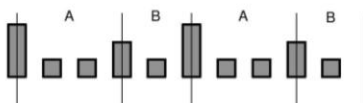
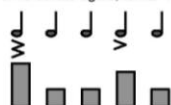
Deoarece în formulele eterogene există mai multe accente, primul accent devine accent ritmic principal.

DIN 5 DURATE EGALE

din 5 durate egale, binar + ternar

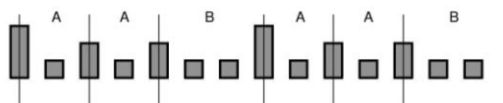
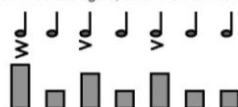


din 5 durate egale, ternar + binar

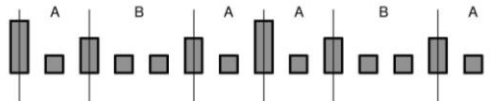
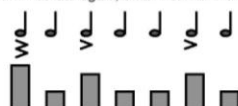


DIN 7 DURATE EGALE

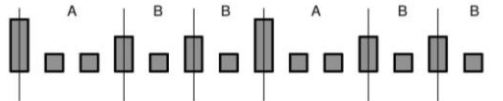
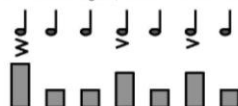
din 7 durate egale, binar + binar + ternar



din 7 durate egale, binar + ternar + binar

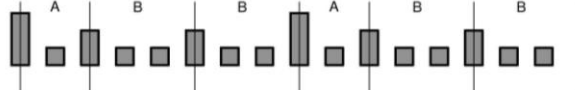
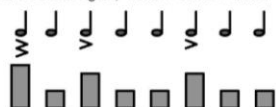


din 7 durate egale, ternar + binar + binar

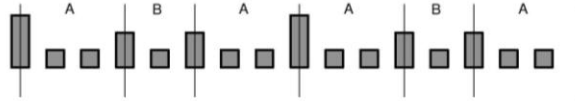


DIN 8 DURATE EGALE

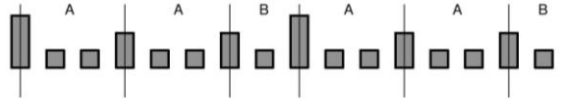
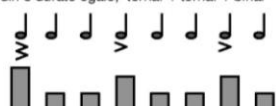
din 8 durate egale, binar + ternar + ternar



din 8 durate egale, ternar + binar + ternar



din 8 durate egale, ternar + ternar + binar



FORMULE RITMICE ETEROGENE, ASIMETRICE
DIN 9, 10, 11 VALORI

DIN 9 DURATE EGALE (3 x binar + 1 ternar)
din 9 durate egale, binar + binar + binar + ternar

DIN 9 DURATE EGALE, binar + binar + ternar + binar

etc.

DIN 10 DURATE EGALE (2 x binar + 2 x ternar)
din 10 durate egale, binar + ternar + binar + binar + ternar

DIN 10 DURATE EGALE, binar + ternar + ternar + binar

etc.

DIN 11 DURATE EGALE cu predominanță binară (4 x binar + 1 x ternar)
din 11 durate egale, binar + binar + binar + binar + ternar

DIN 11 DURATE EGALE, binar + binar + binar + ternar + binar

etc.

DIN 11 DURATE EGALE cu predominanță ternară (3 x ternar + 1 binar)
din 11 durate egale, ternar + ternar + ternar + binar

DIN 11 DURATE EGALE, ternar + ternar + binar + ternar

etc.

2. „Organizarea ritmului pe suprafețe mai mari (alcătuite prin asocierea formulelor ritmice) implică intensități adică accente, constând în evidențierea, întărirea, apăsarea unor durate dintr-o suprafață ritmică. (...) Organizarea suprafețelor prin repartizarea intensităților va constitui caracteristica stilistică particulară a fiecărei culturi muzicale, concretizând sistemele ritmice pe care le întrebuițează.

Aceasta va fi latura cea mai dinamică a ritmului, pe care fiecare cultură muzicală o va formula într-o manieră specifică, constituindu-și astfel propriul sistem ritmic.

Între accentele ritmice (ca durate mai lungi) și intensități se vor naște raporturi felurite (de suprapunere, de contrast, de subordonare, de concurență etc.), care și ele vor reprezenta aspecte particulare ale diferitelor structuri muzicale.(...) Accentele ritmice și intensitățile (ritmice) vor intra în diverse raporturi și cu accentele celorlalți parametri, ca: accentul prozodic (tonic), accentul melodic, polifonic, armonic, accentul dinamic, accentul timbral etc.”¹⁸

¹⁸ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 12-13.

3. Tempo-ul este a treia componentă a ritmului, pe lângă durate și intensități. El reprezintă „viteza de derulare a evenimentelor sonore”¹⁹, adică viteza cu care se succed duratele și intensitățile. Tempo-ul se raportează la unitatea de timp, de obicei la 1 minut, și reprezintă în acest fel numărul de durate egale (șaisprezecimi, optimi, pătrimi etc.) care vor „încăpea” în 60 de secunde de muzică. El este generator de expresie și diferă dependent de funcționalitatea cântecului (de dans, ceremonial, ritual, funeral etc.). Tempoul este acela care stabilește arhetipurile ritmice în funcție de expresia și rolul muzicii. „Tempoul conferă ritmului gradul de tensiune, și prin aceasta impresia de prezență mai activă sau mai puțin activă a ritmului”²⁰.

Un tempo alert, viu, dă o senzație de complexitate ritmului, în timp ce unul lent estompează prezența ritmului și dă senzația că acesta ar fi mai simplu. Dar lucrurile nu sunt deloc așa, deoarece un tempo mai lent oferă mai mult loc afirmării altor elemente (armonie, mișcare intervalică, timbre, polifonie etc.) și conține de obicei formule ritmice mai complexe, în timp ce un tempo rapid presupune formule ritmice mai simple, mai ușor de executat la o viteză mai mare. Caracterul activ al unui ritm este dat mai mult de tempo și de accente, deoarece componentele de bază – duratele – se organizează în acest caz în formule ritmice simple, repetitive, stereotipe.

Deși teoria muzicală contemporană (axată în general pe muzica tonal-funcțională) a tratat separat cele trei componente, astfel: duratele țin de ritm, intensitățile țin de metru iar tempoul ține de viteză, făcând astfel o disociere care induce o discordanță între ele, „această trinitate este (de fapt) o unitate”²¹

Conform muzicologului Constantin Rîpă, „definiția completă a ritmului ar fi: **ritm înseamnă durate, intensități și tempo.**”²²

Judecând după felul în care „sună” în realitate formulele ritmice, nu există de fapt diferențe de ordin practic. Admițând varianta unimodulară cu durate egale, faptul că una din durate este accentuată face ca, datorită faptului că sunetului acesteia este mai puternic, timpul în care intensitatea sa devine nulă (adică timpul în care sunetul său se pierde complet) va fi mai lung decât în cazul sunetului neaccentuat, care este mai slab, deci, în limbaj curent s-ar zice că durata sunetului accentuat este mai lungă. Perceperea acestei diferențe de lungime a sunetului corespunzător duratei accentuate față de cea neaccentuată depinde însă de trei factori: caracteristicile sonore ale instrumentului emitent, maniera de interpretare, felul în care instrumentistul (sau solistul vocal) face ca sunetele să fie

¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

mai scurte, mai individualizate (mai sacadate) sau mai legate, și nu în ultimul rând de viteza de derulare a sunetelor, adică de tempo.

Reluând explicația în ordine inversă, doar un tempo extrem de lent ar putea face sesizabilă stingerea completă în timp a două sunete consecutive de intensități diferite, iar la determinarea cât mai exactă a lungimii sunetelor ne-ar fi de un mare folos instrumentele electronice de măsurare a decibelilor în condiții cât mai bune de izolare fonică a spațiului unde se execută măsurătoarea (fiindcă în natură, liniște perfectă nu există). Un tempo mai alert nu permite primului sunet să dispară complet până la apariția celui de al doilea, așa că nu va face sesizabilă această diferență de lungime a lor. Din punct de vedere al manierei de interpretare, explicația rezidă în însăși terminologia muzicală folosită, la diferența ușor inteligibilă dintre *staccato* și *legato*. În funcție de instrumentul folosit și de felul în care acesta emite sunetele, putem observa că unele instrumente pot mai greu să emită sunete extrem de scurte (de exemplu instrumentele de suflat), în timp ce altele cu greu vor reuși să producă sunete lungi, adică a căror intensitate să scadă treptat și lent (tobe). Introducând și noțiunea de frecvență (notă), unele instrumente pot lega foarte ușor sunete de frecvențe diferite, altele foarte greu, același lucru întâmplându-se și în cazul încercării de a emite note consecutive cât mai izolate între ele. Este foarte clar că într-un fel va suna un *glissando* executat la pian sau xilofon și altfel unul realizat de un instrument cu coarde de tipul viorii, vor exista mici discontinuități între frecvențe în cazul pianului (datorită percuției conținute de instrument – ciocănelele lovind în coarde), respectiv sunetul va fi continuu, chiar dacă frecvențele se schimbă în cazul unui instrument cu coarde al cărui *grif* este necompartimentat. Vocea umană poate foarte ușor să emită un sunet continuu trecând prin frecvențe diferite – fiind un „instrument” natural –, dar nu le va înălța cu aceeași viteză în varianta *staccato*.

În muzică, asimilarea noțiunii de plin/gol, de existent/inexistent dispuse în alternanță și succesiune cu aceea de sunet/pauză nu este complet realizabilă în ceea ce privește definirea ritmului. Dacă aceasta s-ar putea realiza poziționând sunete foarte scurte, dar de intensități diferite pe duratele unui ritm pe un oarecare tempo, utilizând o modalitate (electronică sau nu) de a le tăia „coada”, variantă în care între sunete consecutive s-ar sesiza o pauză, în domeniul teoriei muzicale lucrurile nu stau deloc așa. În cadrul ritmului, sunetul împreună cu „coada” sa, mai lungă sau mai scurtă va ocupa complet unitatea de durată, iar noțiunea de pauză se va defini diferit.

1.1.4 Procedee de dezvoltare ale formelor ritmului în creația muzicală

Dacă în general ritmul înseamnă mișcare ordonată, Igor Stravinski face în lucrarea sa „Poetica muzicală” afirmația că ritmul (muzical) este „organizarea conștientă a elementelor sonore”²³. Este evident că odată cu trecerea timpului și aprofundarea noțiunii de ritm și a componentelor sale, creația muzicală să elaboreze și să dezvolte mijloace de acțiune asupra ritmului fie teoretizând și utilizând apoi în mod conștient situații care existau deja în ritmica muzicală (fiindcă nu putem spune cine a inventat pauza, sincopa sau contratimpul, ci eventual că cineva este considerat fondatorul teoriei despre fraza muzicală, cum este Jerome Momigny, de exemplu), iar aceste procedee sunt cele clasice, fie formulând procedee noi, contemporane, aflate încă în curs de afirmare, ai căror inventatori de obicei se cunosc și care fac apel la legi și teorii provenite din lumea matematicii sau fizicii prin transcedere în domeniul muzical.

Procedeele clasice pot fi de factură exclusiv ritmică (repetarea formulei celulare, dezvoltarea prin sistemul de pauze, augmentarea și diminuarea valorilor, cumulumul de valori, sincopa, contratimpul, cruza și anacruza) sau de factură mixtă, adică ritmico-melodică și ritmico-armonică (imitația, ritmul în oglindă, variațiunea, pedala ritmică, ritmul complementar și poliritmia), cunoscut fiindu-ne deja faptul că cele trei componente ale muzicii pot fi separabile doar la nivel teoretic.

Deoarece aceste mijloace de dezvoltare a ritmului se regăsesc deseori în domeniul vizual, al dimensiunilor măsurabile cu rigla și ruleta, rareori sub o denumire consacrată generic, pentru a putea face analogii între cele două tipuri de limbaj este necesară o succintă prezentare a pandanților existenți și mult mai minuțios teoretizați în domeniul muzical.

Procedeele clasice de dezvoltare a ritmului

Mijloace de factură exclusiv ritmică

a. Repetarea formulei ritmice de bază este cel mai elementar procedeu utilizat și probabil cel mai vechi. Celula alcătuită din două sau trei sunete egale sau inegale poate deveni prin repetare un „motiv ritmic”²⁴, sporind astfel atenția și interesul pentru ritmul respectiv. Din această cauză modalitatea se regăsește des în muzica populară de dans și în cea a copiilor, dar este utilizată totodată și în muzica cultă, inclusiv în jazz. Ea este mai interesantă și mai evidentă dacă se bazează pe combinații de valori diferite. În cultura africană contemporană

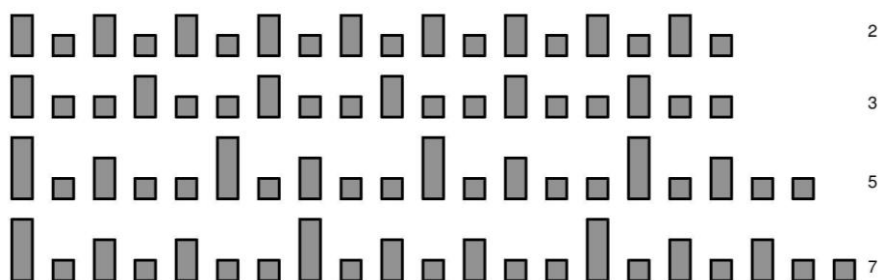
²³ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 387.

²⁴ *Ibidem*, p. 429.

procedeul repetării este încă utilizat pentru a obține „efecte ritmice impresionante, mai ales când se utilizează la diferite instrumente și în diverse intensități – de la cele mai fine până la cele mai puternice – producând o adevărată obsesie în inima ascultătorului”²⁵. Repetarea ritmică deține și încă deține în anumite culturi aflate pe alte trepte ale civilizației conotații magice, regăsindu-se atât în incantațiile vocale, cât și în repetitivitatea unor motive grafice, picturale sau sculpturale.

Repetarea ritmică poate să ducă la dezvoltarea unor forme mai complexe, ca **progresia ritmică** (secvența ritmică) și **ritmul *ostinato*** (obstinația).

REPETAREA FORMULEI RITMICE DE BAZĂ



Exemplificare grafică a repetării unei formule ritmice de bază de tip binar (2), ternar (3) eterogen formată din 5 și 7 durate, cu marcarea verticală a accentelor și a accentului ritmic principal.

²⁵ *Ibidem*.

1

2

3

4

5

6

șase variante de ritm de structură ternară bazat pe repetiția formulei de bază.

b. Dezvoltarea ritmului prin pauze

Pauzele, așa cum am afirmat anterior, nu reprezintă spațiul gol dintre sunetele ce compun formula ritmică atunci când toate acestea ar fi cântate sau produse foarte scurt. În teoria muzicală pauzele apar atunci când înlocuiesc complet unele din sunetele (duratele) din formulă sau când li se adaugă acestora, fără a le înlocui.

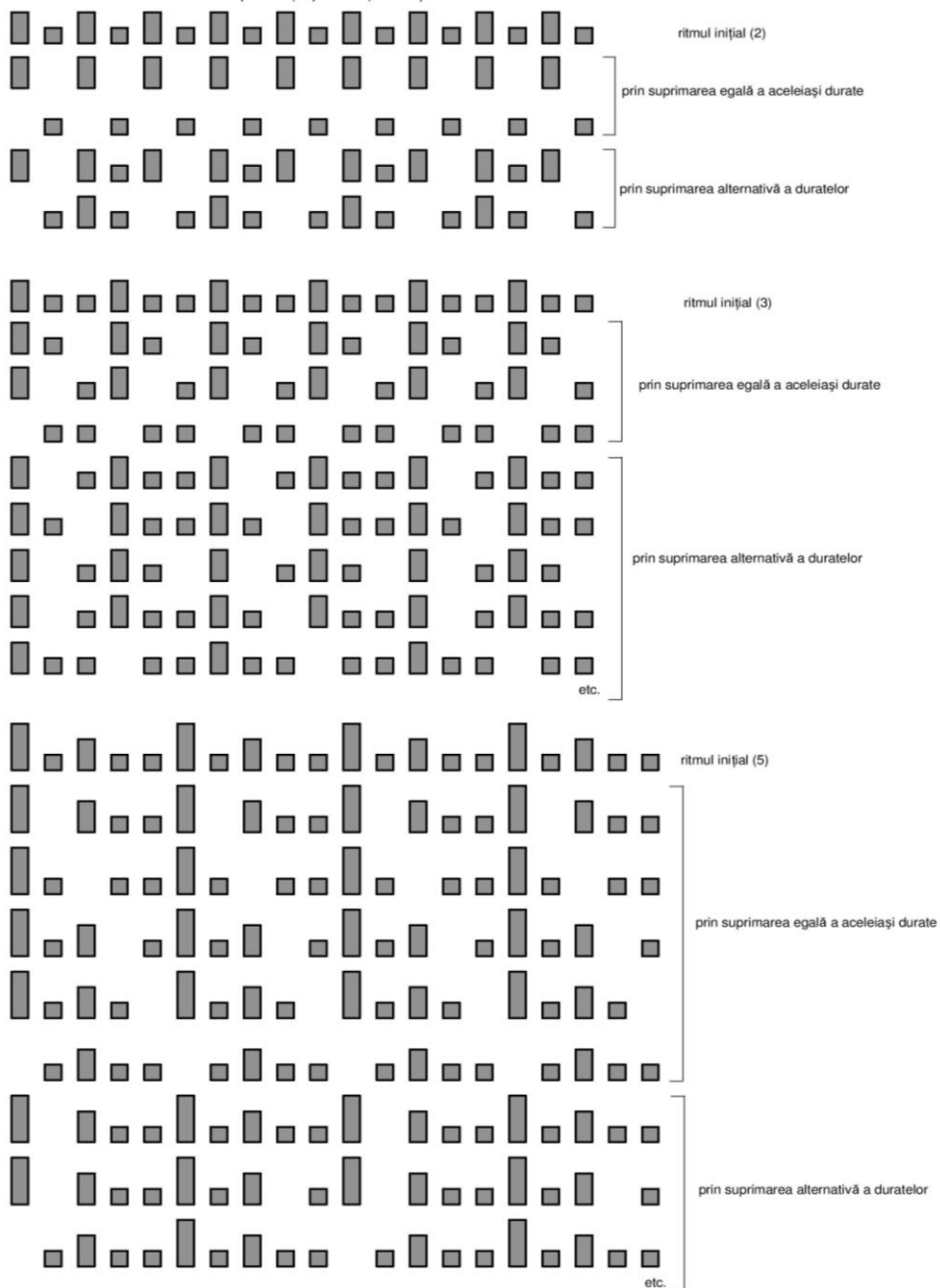
Într-o formulă ritmică simplă, alcătuită din valori egale de exemplu, prin suprimarea unor sonorități ritmul capătă „energie, individualitate, dinamism”²⁶. Introducerea unei pauze în formula atrage după sine și o ușoară accentuare (ca intensitate) a duratei sonore care o urmează, producând astfel variație dinamică. „În funcție de locul pe care îl ocupă în desenul ritmic, pauzele au o valoare expresivă mai mare sau mai mică, după cum înlocuiesc sunete accentuate sau neaccentuate ritmic”.²⁷

²⁶ *Ibidem*, p. 430.

²⁷ *Ibidem*.

DEZVOLTAREA RITMULUI PRIN PAUZE

Prin înlocuirea unei durate cu o pauză (suprimare) se obține o dinamizare a ritmului.

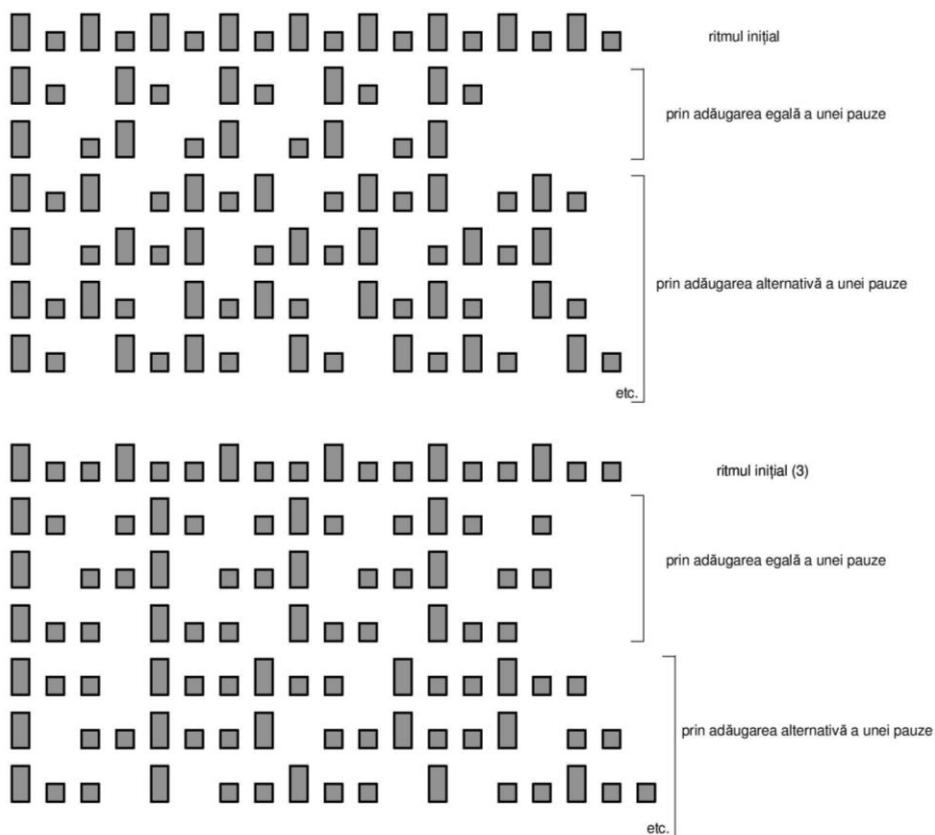


Atunci când pauzele sunt adăugate în cadrul formulei ritmice inițiale fără a suprima nici una dintre sonoritățile existente, aceasta va suferi un proces de dilatare.

Relaționând pauzele la întreaga mișcare, la întreaga desfășurare a unei idei muzicale, o pauză poate să apară în mod intenționat într-un punct culminant al acesteia. Este vorba despre pauza expresivă, care-și va depăși „în acest caz rolul eminent ritmic (...) devenind element principal de expresie artistică.”²⁸

DEZVOLTAREA RITMULUI PRIN PAUZE

Prin adăugarea unei pauze se obține o diluare a ritmului.



c. Augmentarea și diminuarea ritmică

Așa cum rezultă și din denumirea acestor mijloace, ele se referă la mărirea, respectiv micșorarea duratelor dintr-o formulă ritmică. Vor rezulta astfel formule ritmice noi din punct de vedere structural (în accepțiunea unimodulară,

²⁸ *Ibidem*, p. 431.

cu durate egale), fiindcă lungimea acestora va deveni variabilă (trecând în varianta formulelor cu două module acceptate, sau chiar cu mai multe, polimodulară).

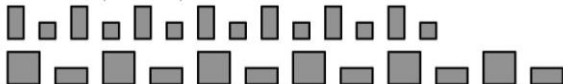
Augmentările și diminuările pot fi proporționale atunci când procedeul se aplică după o relație matematică precisă (de 2 ori, de 4 ori etc.) și neproporționale, atunci când valorile ritmice se modifică aproximativ.

Augmentarea și diminuarea proporțională pot fi simetrice și asimetrice. Simetria în acest caz se referă fie la proporția augmentării (de câte ori se mărește), fie la poziția duratei redimensionate în formula ritmică (din două în două durate, din trei în trei etc.). Rezultatul asimetric nu va ține cont nici de identitatea proporției și nici de poziționarea în cadrul formulei.

AUGMENTAREA RITMICĂ

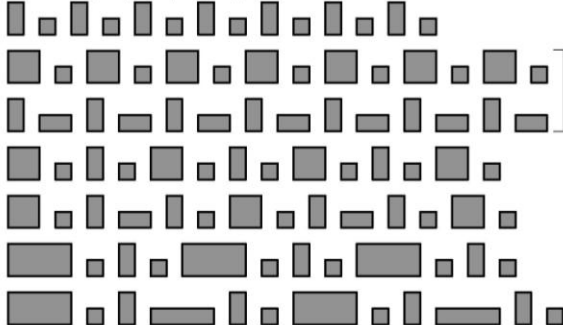
AUGMENTAREA PROPORȚIONALĂ

INTEGRALĂ (de dilatare)



PARȚIALĂ (amplificată)

SIMETRICĂ, de proporție și poziție



de proporție (de două ori) și de poziție (din 2 în 2)

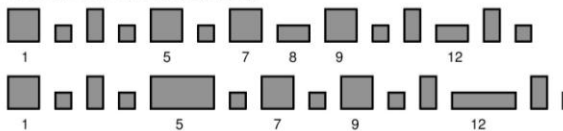
de proporție (de două ori) și de poziție (din 4 în 4)

de proporție (de două ori) și de poziție (din 3 în 3)

de proporție (de patru ori) și de poziție (din 4 în 4)

de proporție (de patru ori) și de poziție (din 3 în 3)

ASIMETRICĂ, de proporție și poziție



de proporție constantă (de două ori),
poziția variază asimetric

de proporție variabilă (de două ori, de patru ori),
poziția variază asimetric

AUGMENTAREA NEPROPORȚIONALĂ



proporția nu e multiplu de 2 și e inegală
poziția variază asimetric

În cazul unor formule ritmice care conțin din start valori (durate) inegale – varianta polimodulară –, când augmentarea se aplică la toate valorile existente într-o formulă ritmică și într-o proporție precisă ea este o augmentare integrală și

avem de a face cu o dilatare. În cazul diminuării integrale, rezultatul este comprimarea. Dacă procedeul se aplică doar parțial (de exemplu: doar pătrimile sau doar optimile cu proporția 2) vom avea augmentare parțială (sau augmentare amplificată), respectiv diminuare parțială.

Augmentările și diminuările ritmice neproporționale se obțin prin modificarea (mărirea și micșorarea) duratelor „fără a avea în vedere proporția dintre acestea, deci în mod nemăsurabil. Augmentările neproporționale se redau pe cale grafică prin coroană (*fermata*), care prelungește în mod nedefinit durata sunetelor.”²⁹ Coroanele au ca efect distrugerea cadenței, adică „disoluția mișcării precis măsurate (cadențate)”³⁰, dar măsura în muzică va fi detaliată mai târziu. În creația de inspirație folclorică, unii compozitori români folosesc semne speciale pentru a indica alungirile ușoare ale sunetului ducând la o lărgire progresivă a ritmului, mai ales în doine sau piese cu caracter narativ, în timp ce alte semne indică o precipitare progresivă a ritmului, adică o mărire treptată a vitezei similară unei accelerări treptate de tempo, prin diminuarea ritmică neproporțională.

DIMINUAREA RITMICĂ

DIMINUAREA PROPORȚIONALĂ

INTEGRALĂ (comprimarea)



PARȚIALĂ

SIMETRICĂ, de proporție și poziție



de proporție (de două ori) și de poziție (din 2 în 2)



de proporție (de două ori) și de poziție (din 4 în 4)



de proporție (de două ori) și de poziție (din 3 în 3)



ASIMETRICĂ, de proporție și poziție



de proporție constantă (de două ori),
poziția variază asimetric

DIMINUAREA NEPROPORȚIONALĂ



proporția nu e multiplu de 2 și e inegală
poziția variază asimetric

²⁹ *Ibidem*, p. 434.

³⁰ *Ibidem*.

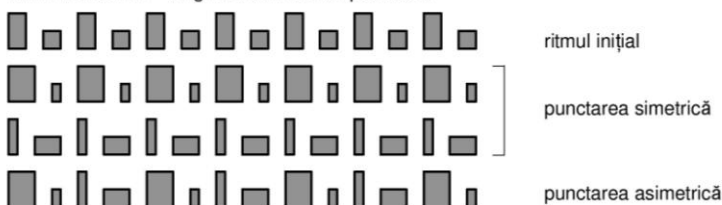
d. Cumulul valorilor

O altă modalitate de a obține un ritm diferit față de cel de la care s-a pornit inițial este contopirea a două sau mai multe valori de aceeași înălțime. Aceasta se realizează fie prin *legato* ritmic (legato de prelungire a duratelor), fie prin punctul ritmic (punctul de prelungire a duratelor), punctul prelungind valoarea lângă care este așezat cu jumătate din aceasta.

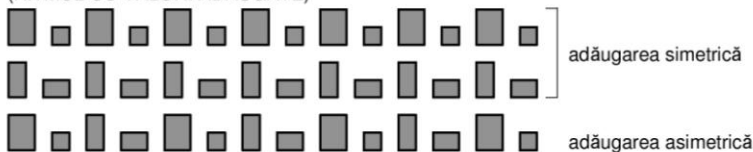
Utilizarea punctului de prelungire poate genera două tipuri de ritm, unul de proveniență clasică, denumit **ritm punctat**, lucru care se întâmplă atunci când, aplicând punctul din două în două valori, prelungirea cu jumătate a duratelor punctate este secundată de micșorarea cu jumătate a celorlalte, fără a se modifica astfel durata globală a formulei inițiale și unul de proveniență contemporană, denumit **ritm de adiție**, atunci când operația de prelungire a unora din durate nu este urmată de micșorarea celorlalte, ducând astfel la mărirea duratei globale a formulei inițiale. Se obțin și în acest caz modificări la nivel structural.

CUMULUL VALORIILOR

RITM PUNCTAT - lungimea formulei se păstrează



RITM ADĂUGAT - lungimea formulei crește
(RITMUL CU VALORI ADĂUGATE)



e. Ritmul sincopat

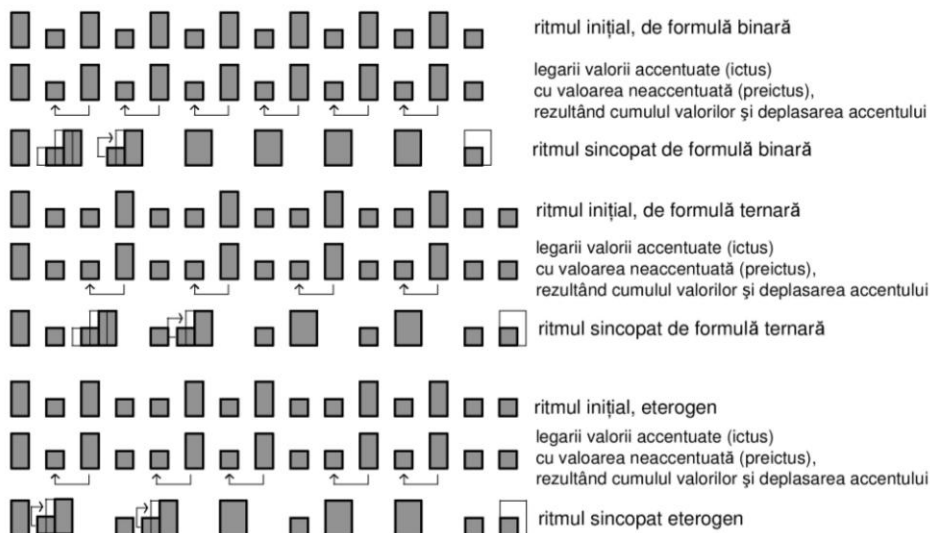
Tot asupra notelor de aceeași înălțime va acționa și *sincopa*, prin legarea unei valori ritmice accentuate (*ictus*) de valoarea neaccentuată (*preictus*) care o precede, rezultând în acest fel o deplasare de accent, *preictus*-ul devenind *ictus*. (Dacă în limbajul curent, profan, sincopa ar corespunde unei discontinuități nedorite, unei pauze în care nu se întâmplă nimic bun, unei poticneli în desfășurarea unei activități legate de procesul muncii în general, se observă că în muzică termenul implică mai mult o legare și în niciun caz o spațiere sau distanțare. Preluând însă ideea de deplasare de accent, de intensitate a rezolvării acestuia de pe un eveniment important – accentuat – pe unul mai puțin important

– neaccentuat – de dinaintea sau de după acesta și că în loc de două durate distincte în formulă vom avea în urma sincopării doar una, utilizarea termenului în limbaj profan ar putea avea un sens.) Suprapunând cele două ritmuri, cel inițial (cu accentele normale) cu cel sincopat se obține efectul spectaculos oferit deseori de muzica jazz, atunci când percuția și contrabasul execută ritmul normal, iar solistica se desfășoară pe cel sincopat, de unde și denumirea de *jazz sincopat*.

Sincopele pot fi și ele egale, când leagă valori ritmice de aceeași durată (pătrimi cu pătrimi, optimi cu optimi etc) dar accentuate diferit (*preictus* cu *ictus*) și inegale, când leagă valori cu durate diferite (pătrimi cu optimi etc), iar cele inegale sunt de anticipație, când se produc înaintea momentului articulării unei sincope obișnuite (egale) și de întârziere, când vin după.

Utilizarea prea frecventă a sincopei poate genera însă monotonie. „Abuzul de sincope – cu toată particularitatea ritmică pe care acestea o reprezintă – aduce moleșirea mișcării și, până la urmă, monoritmia, întrucât ele nu au expresie decât în contextul unui ritm opus, nesincopat; de aceea, utilizarea lor cu simțul echilibrului și al frumosului este o cerință estetică ce ține direct de măiestria componistică.”³¹

RITMUL SINCOBAT



f. Ritmul în contratimp

Contratimpul constă în eliminarea din formula ritmică a valorilor periodic accentuate (*ictusuri*) și înlocuirea acestora cu pauze. Procedul este aplicabil tuturor

³¹ *Ibidem*, p. 438.

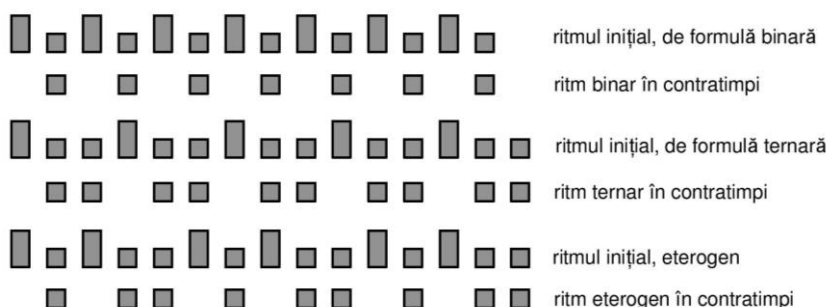
formulelor ritmice, fie că sunt de ritm binar sau ternar, fie eterogene, și implică două condiții: periodicitatea, adică înlocuirea valorilor accentuate să se facă la intervale egale de timp și repetitivitatea, adică înlocuirea să se producă cel puțin de două ori, înlocuirea unei singure valori accentuate nerealizând un contratimp.

Ca și în cazul sincopei, contratimpul se evidențiază cel mai bine în coexistența de ritmuri suprapuse: cel inițial, cu accentele normale și cel în contratimp.

Procedeul este folosit în muzica *skaa* unde reprezintă regula generală și definitorie pentru acest stil muzical: percuția și chitara bas execută ritmul normal, iar chitara ritmică și uneori și orga electronică realizează ritmul în contratimp, înlocuind prima valoare, cea accentuată, cu o pauză.

RITMUL ÎN CONTRATIMPI

obținut prin eliminarea valorilor accentuate și înlocuirea lor cu pauze



g. Dezvoltarea ritmului prin cruze și anacruze

Ritmurile cruzice și anacruze sunt aplicabile la desfășurări ritmice mai mari, adică la fraze sau idei muzicale, gestionând poziția accentului ritmic principal în respectiva unitate. În limba greacă *krusis* înseamnă lovire, izbire atac. Astfel, formula de ritm cruzic va începe direct cu durata care conține accentul principal, în timp ce formula de ritm anacruzic va debuta prin una sau mai multe durate premergătoare accentului principal, cu rol de a pregăti, de a prevesti apariția acestuia. *Anakerusis* înseamnă în limba greacă preludiu, înainte de lovire, înainte de atac.

Formula ritmică de tip cruzic are două părți componente:

- „*cruza*, valoarea unică posedând accentul ritmic principal;
- *metacruza*, (desinența), valoarea sau grupul de valori ritmice prin care se realizează rezolvarea elementului cruzic”³²,

în limba greacă *metacrusis* însemnând după lovire, după atac.

Formula ritmică de tip anacruzic are trei părți componente:

³² *Ibidem*, p. 440.

- „*anacruza*, partea de elan și pregătire a elementului cruzic;
- *cruza*, valoarea posedând centrul de forță (*climaxul*);
- *metacruza*, partea de desinență (rezolvare) a elementului cruzic.”³³

Anacruzele pot fi diferite ca dimensiuni. Ele pot fi mici (formate din 1,2 sau 3 sunete) sau mari (de 4 sau mai multe sunete). Anacruzele mici se vor completa de obicei prin metacruze mai extinse, în timp ce anacruzele extinse, care se desfășoară deseori pe mai multe măsuri, „fiind în strânsă legătură cu construcția frazei muzicale (forma), cu planurile dinamice (culminația) sau cu alți factori ai compoziției”³⁴

Caracterul cruzic sau metacruzic al ritmului se poate regăsi și la terminația frazelor muzicale. O frază muzicală va avea o terminație cu caracter „masculin” dacă ea se va face pe valori ritmice accentuate, păstrând expresia intensivă până la final, respectiv una cu caracter „feminin”, pe valori ritmice neaccentuate, domolind expresia intensivă, caz în care vom avea o desinență, adică o terminație metacruzică.

Este posibilă coexistența ambelor categorii de ritmuri (cruzice și anacruzele) în aceeași idee muzicală, ceea ce presupune posibilitatea existenței a două accente ritmice principale în aceeași frază.

În domeniul artelor plastice, ritmurile cruzice și anacruzele se regăsesc cu precădere în frizele pictate sau în basorelief, mai ales în acelea în care sunt „narate” evenimente în desfășurare care conțin un punct culminant, corespunzător accentului ritmic principal din teoria muzicală. De asemenea, și în domeniul vizual pot coexista mai multe accente ritmice principale în aceeași desfășurare, iar acest lucru este posibil în toate genurile artistice, fie că vorbim de pictură abstractă sau figurativă, fie de arhitectură. În toate cazurile însă, este nevoie ca succesiunea de evenimente vizuale să se deruleze pe o distanță suficient de mare și cu precădere pe o direcție dominant orizontală, direcție pe care se va deplasa și receptorul, rotind doar capul de la stânga la dreapta sau chiar deplasându-se cu totul în paralel cu opera de artă contemplată, în funcție de lungimea acesteia.

Exemplul frizei este și cel ales de Charles Bouleau pentru a explica legătura dintre artele spațiale și artele temporale în cartea sa „Geometria secretă a pictorilor”. Nu voi forța propunând o analogie între desfășurarea orizontală a frizei și caracterul orizontal al liniilor de pe portativ pentru că, dacă în artele plastice o friză clasică este mărginită sus și jos de cele două linii paralele care limitează pe verticală compoziția, aceasta rămânând deschisă pe cealaltă direcție, în muzică evenimentele sonore se produc deseori și deasupra și dedesubtul portativului, pe liniuțele ajutătoare din grafica muzicală. „Astfel, friza constituie

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 441.

deja un cadru, însă unul deschis pe două din laturile sale, un cadru ce susține formele numai sus și jos, iar libertatea pe care le-o acordă înspre părțile laterale echivalează cu o invitație la mișcare”³⁵, scrie Bouleau în capitolul „Cadrul”, referindu-se la frize. Iar apoi, reluând ideea de mișcare, adică de spațiu și timp în artele plastice, afirmă:

„În felul acesta friza dă naștere unei mișcări care are loc în timp ca și în spațiu, această noțiune de durată, nouă pentru artele plastice, apropiindu-ne de artele timpului, muzica și poezia. Într-adevăr friza este mai mult ritmată decât compusă. Asemenea muzicii, ea va expune o succesiune de valori diferite, lente sau rapide, notele întregi fiind urmate de optimi sau de șaisprezecimi. Asemenea poeziei, ea va fi scandată de silabe lungi sau scurte, de accente inegale, de revenirea regulată a silabelor ritmate”³⁶.

Datorită coexistenței ritmului, a armoniei și a melodiei în compoziția muzicală, ar fi nedrept să ometem procedeele de factură mixtă din dezvoltarea ritmului muzical, cu atât mai mult cu cât am văzut deja că ritm pur în muzică nu există, acesta fiind o abstracțiune. Mijloacele mixte de dezvoltare a ritmului vor face referire la formulele ritmice din cadrul motivelor, frazelor și perioadelor și vor avea un rol morfologic în sintaxa melodiei, în cadrul frazării și articulației, definind idei și teme muzicale.

Profesorul Victor Giuleanu menționează următoarele **procedee ritmico-melodice și ritmico-armonice** din creația muzicală:

a. Imitația poate fi **liberă** sau **severă**

Imitația liberă presupune reproducerea aproximativă a unei formule ritmice din motivul antecedent în consecventul său, în timp ce imitația severă presupune reproducerea sa exactă, strictă, fidelă.

b. Recurența ritmică, sau ritmul în oglindă este des întâlnită în muzica polifonică și presupune reproducerea inversă, de la dreapta la stânga, a duratelor ce alcătuiesc un motiv antecedent în succesorul său.

c. Variațiunea reprezintă reluarea într-o variantă mereu transformată a unei teme muzicale. Aceasta nu se realizează exclusiv prin procedee armonice și melodice, ci implică deseori și transformări de natură ritmică ce apar la fiecare reluare a temei inițiale prin:

- eliminarea pauzelor din formula inițială
- punctarea formulei ritmice

³⁵ Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 28.

³⁶ *Ibidem*, p. 29.

- întrepătrunderea cu o altă formulă de ritm, de exemplu ternar
- introducerea de noi pauze care schimbă măsura inițială
- divizarea valorilor inițiale
- dezvoltarea continuă a valorilor ritmice prin eliminarea pauzelor
- reluarea ritmului inițial.

d. Pedala ritmică sau ritmul *ostinato* presupune repetarea identică și continuă a unei formule ritmice pe fundalul desfășurării muzicale, lucru realizat de una sau mai multe voci sau instrumente, în timp ce peste aceasta, celelalte voci sau instrumente realizează mișcări diferite. Provenind de la etimologia italiană a cuvântului *ostinato* care înseamnă „încăpățânat, îndărătnic, perseverent”, ritmul *ostinato* se va „încăpățâna” să confere ordine și regularitate unei desfășurări aparent libere și neregulate, prin fundalul sonor neschimbat.

e. Ritmul complementar apare de asemenea atunci când la interpretarea unei lucrări muzicale concură mai multe instrumente sau voci, unele dintre acestea complementând ritmul celorlalte printr-un ritm contrastant, cu structură diferită. Astfel, dacă unele vor desfășura un ritm viu format din valori mici, celelalte vor avea o mișcare mai largă, cu valori mari; dacă unele vor executa un ritm sincopat, celelalte vor realiza un ritm nesincopat etc. Complementaritatea de ritmuri este un procedeu de dezvoltare a ritmului devenit foarte comun, fiind folosit în muzica polifonică din perioada barocă și până în zilele noastre.

f. Poliritmia, așa cum îi spune numele, reprezintă „utilizarea concomitentă, în lucrările pe mai multe voci – armonice și polifonice – a unor formule ritmice diferite ca structură”³⁷.

Acest principiu este prezent într-o proporție covârșitoare în întreaga creație muzicală polifonică, cazurile în care vocile unei partituri execută unanim aceleași mișcări fiind rarissime. Poliritmia este opusă monoritmiei.

„Efectul poliritmiei este amplificat de varietatea timbrurilor vocale și instrumentale utilizate, timbrul diferit subliniind ritmul diferit al fiecărei voci sau fiecărui instrument. În creația contemporană, poliritmia ajunge la forme structurale extrem de complexe, constând din suprapuneri de formule binare și ternare, de formule ritmice provenite din diviziunile excepționale ale valorilor, la care se adaugă un sistem variat de accentuare – toate acestea contribuind la definirea poliritmiei ca mijloc de expresie cu totul aparte, ce se detașează evident de sensul și întrebuințarea ei clasică”³⁸.

³⁷ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 447.

³⁸ *Ibidem*, p. 448.

Procedee evaluate și contemporane de dezvoltare a ritmului muzical

Secolul 20 este dominat de preocupările legate de mișcare ale artiștilor, atât în domeniul vizual cât și în cel muzical. Futuriștii sunt cei care, din dorința de se rupe complet de tot ce era tradițional în artele plastice, și-au atribuit introducerea în pictură a adevăratului concept de secvențialitate și simultaneitate a mișcării, opunându-se cubiștilor (considerați clasici de către futuriști deși erau contemporani ca perioadă istorică deoarece, spuneau ei, aceștia „înțepenesc” imaginea în proiecții bidimensionale).

„NOI PROCLAMĂM:

1. Că complementarismul congenital este o necesitate absolută a picturii, precum versul liber în poezie și polifonia în muzică;
2. Că dinamismul universal trebuie redat ca o senzație dinamică;
3. Că în interpretarea naturii e nevoie de sinceritate și virginitate;
4. Că mișcarea și lumina distrug materialitatea corpurilor.”³⁹,

scriau semnatarii „Manifestului tehnic al picturii futuriste” (Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini), lansat la 8 martie 1910. Țelul acestora era să reprezinte corpul (sau obiectul) în mișcare, suprapunând pentru aceasta în aceeași lucrare totalitatea ipostazelor acestei mișcări într-o succesiune secvențială. Glorificarea vitezei și a ritmului alert al societății de la începutul secolului 20 provine din „Manifestul futurismului”, manifest inițial poetic publicat simultan la 20 februarie 1909 în capitalele artelor, legată de cultul mecanomorfismului, al mașinii – rezultat al progresului tehnic și industrial – și a zgomotului asurzitor al traficului marilor metropole. „Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui nouă împodobită de țevi groase, asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă... un automobil urlând, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decât Victoria de la Samotrache”, scrie Marinetti la punctul 4 din „decalogul” adresat „tuturor oamenilor vii de pe pământ”.⁴⁰

Pornind din poezie (artă temporală), ideile futuriste au influențat toate genurile artistice, reprezentanții artei cinetice din anii 60 și de după încă trăgându-și seva din litera respectivul manifest, atracția mecanomorfismului fiind încă prezentă în preocupările artiștilor din primele decade ale secolului 21, dar într-o pluridisciplinaritate specifică produselor expuse la *Ars Electronica Center* din Linz, Austria. Încă de la începuturile sale, *Ars Electronica*, o adevărată catedrală a artei electronice contemporane, s-a concentrat pe tensiunea și interacțiunea dintre artă,

³⁹ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 336.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 329.

tehnologie și societate. Formularea și punerea în aplicare a manifestărilor viitoare a acestei interacțiuni este misiunea aleasă de *Ars Electronica Futurelab*. În general, în accepțiunea tradițională, artiștii muncesc în ateliere și cercetătorii în laboratoare. Conceptul dezvoltat prin *Futurelab* a fost să reunească cele două domenii într-un loc de muncă unic, care combină aspectele analitice și experimentale ale unui laborator cu măiestria și creativitatea unui atelier⁴¹.

Dar, aparent fără nici o legătură cu mișcarea futuristă, un procent foarte mare din creația muzicală a începutului de secol XX stă sub influența folclorului și implicit a ritmicii sale și își trage esența din vivacitatea și naturalețea acestuia, compozițiile lui Stravinski, Ravel, Bartok sau Enescu stând mărturie pentru fenomen. Stravinski avea însă cunoștința de mașinăriile de făcut zgomot ale lui Luigi Russolo, iar versul liber promovat de futuriști este reluat prin ritmul liber redescoperit de compozitorii curentului neomodal în folclor. Tot pe acest fundal

„ultimele decenii (anii '60, '70, n.a.) - în dorința de a eluda căile bătătorite – aduc o direcție nouă în dezvoltarea ritmului muzical, caracterizată prin intelectualizarea procedeelelor și tratarea mijloacelor de un deosebit rafinament în ceea ce privește tehnica de lucru, în pofida faptului că se pornește în multe cazuri tot de la o ritmică de origine populară (ritmica hindusă, jăwaneză și a altor popoare extra-europene)”.⁴²

Olivier Messiaen este cel care introduce în creația muzicală următoarele procedee:

„ritmurile cu valori adăugate, augmentarea și diminuarea polivalentă a valorilor ritmice, ritmul nonretrogradabil (nonrecurent), personajele ritmice, modurile de durate, lărgind conceptul de ritm prin tratarea lui pe același plan al resurselor tehnice și estetice ca și melodia și armonia.”⁴³

Compozitori ca Boulez, Jolivet, Nono sau Stockhausen practică **ritmurile seriale**, bazate însă pe legi foarte stricte.

Muzica electronică, sub directă influență a posibilităților tehnice din ce în ce mai sofisticate de care a profitat în mod constant și-a dezvoltat o ritmică proprie, cu o semiografie specifică.

Ritmul cu valori adăugate se bazează pe adăugarea unei valori scurte (de regulă o șaisprezecime) la o valoare dintr-un ritm obișnuit, această valoare fiind fie o durată-notă, fie un punct de prelungire, fie o pauză. Prin aceasta, ritmul

⁴¹ Conceptul *Futurelab*, la adresa de internet <http://www.aec.at/futurelab/en/>, passim, (accesat la data de 11.06.2011)

⁴² Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 449.

⁴³ *Ibidem*, p. 460.

inițial suferă modificări structurale, devenind asimetric, prin generarea de „mici grupuri ritmice de 5, 7, 11, 13 șaisprezecimi (ritmuri de numere prime)”.⁴⁴

Augmentarea și diminuarea ritmică în creația muzicală contemporană se realizează din punct de vedere principal identic cu procedeul clasic omonim. Diferența majoră constă însă în faptul că, dacă în varianta clasică măririle și micșorările duratelor se făceau de obicei prin dublare sau înjumătățire (adică prin cifra 2, cu variantele $2/1$ și $1/2$), mijloacele contemporane extind regula introducând în raport și alte cifre (3, 4, 5, 6 etc.), rezultând fracțiile $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$ etc., respectiv $1+1/3$, $1+1/4$, $1+1/5$, $1+1/6$ etc., multiplicând astfel foarte mult gama posibilităților și având ca rezultat obținerea unor valori variabile la nivel mult mai mărunț. Raportul de mărime poate deveni în acest caz oricare. Augmentarea și diminuarea devin progresive și polivalente, utilizând atât principiul simetriei cât și asimetria.

Ritmul non-retrogradabil sau non-recurent este opusul ritmului în oglindă sau recurent din accepțiunea clasică a principiului în baza faptului că el prin oglindire nu își schimbă structura. În acest caz apare prezentă și „oglinda”, planul sau axa de simetrie fiind marcate de o valoare muzicală (durată) prezentă și comună față de care se oglindesc celelalte durate din formulă. Față de durata mediană (B), duratele extreme (A) se pot oglindi în variantele A B A și A B A inversat, ritmul nonretrogradabil fiind un ritm recurent prin el însuși.

Olivier Messiaen face o inovație în ritmica muzicală transpunând „personajele” din domeniul armonic sau melodic în ritm. Dacă individualizarea și caracterizarea unui personaj sau a unei acțiuni în desfășurarea lucrărilor muzicale se realizau mai ales prin mijloace de pregnanță intonațională (melodică sau armonică), după modelul *leitmotiv*-ului wagnerian, **personajele ritmice** capătă individualitate prin transformări ce țin de augmentare și diminuare, pornind de la aceeași formulă ritmică de bază. Personajele, în funcție de ordinea stabilită de compozitor, apar de fiecare dată sub aceeași înfățișare ritmică – pentru a fi recognoscibile – chiar dacă melodia diferă, și par că dialoghează sau se confruntă între ele ca în teatru.

Modurile de durate sau **modurile ritmice** sunt un alt aport adus de Olivier Messiaen la mijloacele contemporane de dezvoltare a ritmului. Prin analogie cu structurile și relaționările din domeniul melodic și armonic reprezentate de modurile din accepțiunea tradițională, sisteme funcționale caracterizate de *tonică* (sunetul polarizator al întregii melodii), dominantă, intervalele (de subton și subsemiton), de nota de început (*initium* sau *incipit*), nota culminantă (*climax*) și nota finală (*vox finalis*) ale arhetipului modal, Messiaen

⁴⁴ *Ibidem*, p. 450.

utilizează „grupuri determinate de valori ritmice (sonorități și pauze) în diverse combinații pe întreg discursul muzical”.⁴⁵

Ritmul serial. Provenind din teoria sistemelor atonale inițiată și promovată de Arnold Schönberg (1874-1951) și continuată de elevii săi nu mai puțin celebri Anton Webern (1883-1945) și Alban Berg (1885-1935), din atonalismul și dodecafonismul dezvoltat de aceștia într-o adevărată școală componistică, tehnica serială aduce în ritm principiul nerepetării. Practic, într-o serie ritmică formată din „n” elemente (durate), niciunul dintre acestea nu se va repeta decât după epuizarea întregii serii. Aplicând pe termenii acesteia augmentări, diminuări, permutări, inversări sau recurențe se va obține întreaga dezvoltare a ritmului serial. Aceste serii sunt foarte asemănătoare cu cele din matematică, putându-se dezvolta în progrese aritmetice și geometrice sau în șiruri. Celebrul Șir al lui Fibonacci a stat la baza organizării ritmului serial în creațiile lui Boulez, Nono sau Stockhausen. Procedul implică o strictețe extremă, o superorganizare a ritmului după regula stabilită care poate duce la un determinism absolut. Temându-se că o asemenea încătușare în tipare matematice ar putea duce la diminuarea creativității, alți compozitori au reacționat propunând ideea de indeterminism absolut, de negare a tuturor mijloacelor și a regulilor acestora în dezvoltarea ritmului, rezultând astfel o asimetrie totală, exemplificată magistral de creația lui Iannis Xenakis.

În cazul lui Xenakis, marele compozitor-arhitect, se poate vorbi de sincretism artistic la cel mai înalt nivel, însă modul său de gândire componistică se bazează pe legi care guvernează fizica și matematica modernă, noțiuni caracteristice acestor domenii fiind transpuse în sfera artei. „Pentru Iannis Xenakis a gândi muzica înseamnă a legifera în planul creației într-un spirit întemeiat pe știință”.⁴⁶ Teoria calculului probabilităților din matematică este însă aceea care îl face pe Xenakis să claseze determinismul „strict ca pe un caz particular al unei logici mai generale”⁴⁷, certitudinea strictă rămânând intangibilă. „Adoptarea unei analize combinatorice largite și a noțiunii de nor de sunete ca o existență sonoră masificată”⁴⁸ reprezintă pentru Xenakis soluția științifică pentru a evada din cauzalitatea deterministă. Masa de sunete, norul de sunete țin în acest caz de domeniul sonor în general, caracteristic atât muzicii cât și fizicii.

Dificultatea detectării unui ritm clar în creația muzicală xenakiană apare tocmai datorită faptului că sistemul de reguli de compoziție vine dintr-un alt domeniu decât cel muzical. „În fapt, nu înseamnă aceasta oare atingerea graniței cu

⁴⁵ *Ibidem*, p. 457.

⁴⁶ Lăgia Toma Zoicaș, *Universul gândirii xenakiene, oglindă a unui secol cucerit de știință*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 9.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Iannis Xenakis, *Muzica-Aritectura*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997, p. 21.

aritmia, deci cu un fenomen ce se situează în afara artei?”⁴⁹ – întreabă profesorul Giuleanu. Iar apoi: „Artistul, în speță compozitorul, trebuie întotdeauna să se păstreze în limitele impuse de condițiile artei, fără a trece pragul undeva în zona combinațiilor sterile și lipsite de orice sens estetic, emotiv”.⁵⁰ Practica contemporană tinde să contrazică însă această afirmație, făcută la începutul anilor '70. Mărturie stau în acest sens experimentele interdisciplinare reflectate de *Ars Electronica Festival*, de exemplu, „expuse” temporar în *Ars Electronica Center* din Linz, Austria, unde tehnologia este doar un suport pentru manifestarea estetică menită a stârni emoții, suport perfectabil tocmai în sensul acestei meniri.

Dacă în anii 60-70 creatorii de muzică electronică erau fascinați mai mult de noile forme ale sunetului, studiul ritmului rămânând într-un plan secund datorită posibilității limitate de „mânuire” a acestuia prin mijloacele tehnice specifice vremii, contemporaneitatea oferă practic posibilități infinite în dezvoltarea **ritmului electronic**. Infinitatea rezidă atât în posibilitățile micrometrice de subdivizare a duratei, respectiv de dilatare macrodimensională a acesteia, cât și în posibilitatea de redare a unor sonorități imposibil de realizat prin mijloacele naturale clasice. În același timp, totalitatea procedeele de dezvoltare a ritmului prezentate până acum nu vor fi uitate de creatorul de muzică electronică.

Marea revoluție a fost marcată de apariția și evoluția incredibilă a computerului.

1.2 Posibilitatea vizualizării grafice a ritmului muzical – de la Paul Klee la *soft*-urile contemporane

Întreaga creație a lui Paul Klee a stat sub influența muzicii, aceasta inspirându-i pictura și gândirea teoretică în nenumărate modalități. Mult timp el a stat în cumpănă dacă să devină muzician sau pictor, iar într-un final s-a decis, „căsătorindu-se” cu pictura, dar păstrând muzica drept „iubită”, așa cum obișnuia să spună. (În realitate însă el s-a căsătorit cu Lily Stumpf, pianistă și profesoară de pian). Fînd totodată un bun violonist, el a rămas un spectator fidel al operelor și concertelor și totodată un aprig critic muzical, păstrându-și dragostea vie pentru muzică și după ce s-a dedicat picturii. Drept pentru care, încă în perioada Bauhaus-ului de la Dessau el a continuat să cînte în formații de cameră, precum cvartetul soților Klee și Kandinsky.

Paul Klee nu a transpus niciodată în pictură un anumit fragment muzical, dar a ilustrat deseori, atât în cursurile sale cât și în lucrări, esența unor procedee

⁴⁹ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 462.

⁵⁰ *Ibidem*.

teoretizate și exersate de domeniul muzical, demne de pus în practică în domeniul vizual. Referințele la forma sunetului, la consonanțele notelor muzicale, la ritm (cu componenta ritmică și metrică) și la dinamica generală sunt reflectate de întreaga sa carieră.

Rațiunea esenței și rolul aleatoriului. Ordinea artistică

Orice încercare de a traduce cuvânt cu cuvânt un procedeu provenit din muzică în pictura lui Paul Klee va fi sortită eșecului. Deși a plecat de la respectarea unei ordini bazate pe reguli care se regăsesc fie în muzica, fie în matematică, fie în ambele concomitent, Paul Klee s-a ferit de practicarea unui determinism absolut (care ține mai mult de matematică decât de artă) și a fost mai mult un adept al abaterilor de la regulă văzute ca posibilități de generare a unui produs artistic autentic, a unei valori artistice. Dar a făcut-o în cunoștință de cauză. „Eu eludez legile acestei lumi” – scria în jurnalul său. „În gândirea lui Klee, un punct nodal îl reprezintă construirea unui pod între haos – domeniu al întâmplării, al fluctuațiilor –, cosmos – înțeles ca domeniu al «ordinii naturale» – și «ordinea artistică», obținută de forțele intelectului (așa cum remarcă analiștii lui, precum O. Werkmeister sau W. Hoffmann)”.⁵¹ Evadarea în haos din cauzalitatea deterministă este prezentă și la Xenakis, și în mod similar, tentația eliberării apare tot dintr-un impuls intelectual.

„Copilul are capacitatea de a reduce la esențialul necesar conceptul despre un lucru sau o ființă, lucru evident în acest caz, ca și atunci când îi este suficient să deseneze un triunghi suprapus peste un dreptunghi pentru a-și satisface dorința de a indica locuința ca adăpost al familiei”.⁵²

Dar arta abstractă, și cu atât mai puțin arta lui Paul Klee, nu suferă de infantilism în sensul peiorativ al cuvântului. Reprezentarea a ceva din lumea reală, naturală printr-un semn implică efortul intelectual al cunoașterii esenței, iar capacitatea de a atribui cât mai multe semne unor imagini ține fără drept de apel și de imaginație. Totodată, copilul este poate cel mai în măsură să redea ceva printr-un semn deoarece imaginația sa este cel mai puțin alterată de cenzura pe care o instaurează educația și civilizarea. Suprarealiștii elogiau copilăria tocmai datorită acestei capacități extraordinare pe care o avem în primii ani de viață de a ne imagina cele mai șocante asocieri, al legăturii neîntrerupte încă total cu lumea paralelă a visului, cu visul continuu în care memoria face tăieturi tot mai dese pe măsură ce

⁵¹ Yvonne Hasan, *Paul Klee și pictura modernă*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 6.

⁵² *Ibidem*.

înaintăm în vârstă. Păstrarea deschisă a canalului de comunicare cu inconștientul, păstrarea punții de legătură cu acest haos aparent al visului poate fi soluția care transformă un produs artistic corect ordonat într-unul genial.

Măiestria se dobândește prin exercitiu, prin școlire. Dar ideea vine, sau nu vine. „Arta nu se face cu mintea, ci cu gândul” spunea sculptorul Vasile Gorduz (1931-2008). „Mintea o avem cu toții. Gândul vine sau nu vine... din extramundal. Nichita spunea: orice poet tânăr poate să scrie un vers mai bine decât Eminescu. Dar el nu poate fi mai «informat» decât Eminescu.” – spunea profesorul Sorin Dumitrescu într-o emisiune la Radio Cultural.⁵³

„Universul paralel”⁵⁴ al semnelor lui Paul Klee are o triplă sorginte: imaginarul, amintirile și esența înțelegerii lumii. Afirmția lui Klee „pictura nu redă vizibilul, ci face vizibil” ar trebui poate interpretată în această accepțiune tripartită, ceea ce ar explica într-o mare măsură ambiguitatea ce se desprinde uneori din lucrările sale. Trecerea imaginilor, indiferent de sursa provenienței, prin filtrul minții va determina însăși structurarea atât de specială și totodată specifică a lucrărilor sale, structurare pe care o va teoretiza în cursul de „teoria formei”, redenumit la cererea sa „teoria structurării” de la Bauhaus. Situată la nivelul „pe un plan superior în ierarhia creației umane de valori, ca o *cosa mentale*, ca activitate în care esențialul depășește redarea lucrurilor sub aspectul lor vizual, concepând-o ca un act mediat, mental, de însușire a datelor experienței pe calea unui limbaj specific”⁵⁵ (Hasan, p. 8) îl apropie pe Paul Klee de marele geniu al Renașterii, Leonardo da Vinci.

La polul opus evadării în haos, din punct de vedere didactic, rolul textelor lui Paul Klee și al lecțiilor ținute la școala Bauhaus, este covârșitor în ceea ce privește teoretizarea artei moderne. „Lectori atenți ai textelor lui au ajuns în mod firesc la concluzia că Paul Klee oferă în ele o fundamentare a teoriei picturii moderne, asumându-și astfel în epoca sa rolul pe care l-a avut Leonardo da Vinci pentru arta Renașterii mature”⁵⁶.

Vibrația ritmică a culorii

Dacă pictura pare să țină mai mult de componenta melodică a muzicii, în ideea în care am asimila culoarea cu melodia, proporția cu armonia și ritmul cu mișcarea propriu-zisă din muzică, vedem că de fapt de cele mai multe ori culoarea se aplică după un anumit desen riguros studiat și într-o succesiune de faze. În

⁵³ În 31 decembrie, 2011.

⁵⁴ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 7.

practica muzicală însă, ritmul este implicat direct în melodie și armonie prin metodele ritmico-melodice și ritmico-armonice de dezvoltare ale sale.

Culoarea în sine poate manifesta armonie cromatică, iar succesiunea de faze de trecere de la una la alta, oricât de fină ar fi ea implică niște discontinuități vrând-nevrând organizate care generează un ritm. Doar în era ultratehnologizată contemporană s-a putut realiza cu ajutorul computerului trecerea de la o culoare la alta fără vreo discontinuitate sesizabilă (orice suprapunere treptată de straturi succesive de culori, oricât ar fi ea de diluată, tot relevă la o scanare atentă o linie de demarcație), la fel cum în muzica electronică s-a putut realiza trecerea de la o frecvență la alta (de la o notă la alta) parcurgând insesizabil cele mai mici subdiviziuni ale frecvenței cu ajutorul modulatorului de sunet, nici un instrument muzical nereușind să facă acest lucru (deși unele instrumente cu coarde se apropiau de un *glissando* perfect) și nici chiar vocea umană care, datorită configurației sfincteriale a mușchilor, poate controla o deschidere progresivă a acestora atât timp cât unul din mușchi nu obosește și nu se relaxează involuntar, provocând astfel o discontinuitate. Degradeele și trecerile continue de la o culoare la alta se pot repeta la infinit, cum și modulația sunetului poate face acest lucru fără să obosească doar cu ajutorul computerului, aceasta din urmă putând să iasă la un moment dat din spectrul sonor și să rămână doar în domeniul fizic al frecvenței imperceptibile auditiv.

În artă, o mișcare nu se poate extinde la infinit, ea nu poate fi realmente continuă și neîntreruptă, iar dacă aceste discontinuități oricum există, ele trebuie controlate și organizate astfel încât rezultatul să fie unul plăcut, firesc sau nefiresc, oricare ar fi sistemul de referință pe baza căruia s-ar defini plăcerea. „Ritmul se deosebește, prin urmare, de mișcarea propriu-zisă printr-o succesiune de faze a căror discontinuitate asigură «reconstruirea mișcării» (Bachelard)”.⁵⁷

Cum nici în muzică melodia nu poate fi separată de ritmul pe care se desfășoară, nici în pictură culoarea nu ar avea vreun sens fără vreo alternanță, decât acela al vopselei în sine.

Trecerea treptată de la un ton la altul și de la o culoare la alta apare evidentă în „Fuga în roșu” (*Fugue en rouge*) și marchează acea articulare care face diferența dintre fenomenele naturale și cele artistice.

„Klee descrie fluctuațiile vibrante ale luminii și umbrei în *ordinea naturală* ca un *crescendo și diminuendo nearticulat* (...) În natură, elementele contrastului *trec unele în altele* (...) Ordinea artistică, spre deosebire de cea naturală, este articulată, marchează net treptele și, reducându-le numărul, le face sesizabile.”⁵⁸ Desfășurarea elementelor

⁵⁷ Cornel Ailincăi, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 115.

⁵⁸ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 116-117.

de la stânga la dreapta este marcată de dinamica timbrală prin *vibrato*, iar intensitățile diferite sunt redată prin dezvoltarea formelor pe verticală.

Ritmul la Paul Klee

„În studiile sale despre ritm, Paul Klee împarte ritmurile în două grupe esențiale: ritmuri cadențate care derivă din succesiunea liniară a bățăilor și ritmul structural care derivă din modul amplasării elementelor într-o configurație. Ritmul cadențat poate fi cu o singură bătaie, reprezentând succesiunea constantă a unui element structural, cu două băți, reprezentând alternanța de două elemente structurale diferite ca mărime, cu trei băți, ș.a.m.d. La mai mult de patru băți avem de a face cu ritmuri compuse, adică de alternanța de 2+3 băți sau compunerea alternantă de două a câte trei băți, ș.a.m.d..

Ritmul structural prevede succesiunea alternativă a unor elemente care cadențază uniform câmpul unei configurații.”⁵⁹

Ritmul de 1 – un ritm abstract

Teoria muzicală ne spune că ideea de monoritm, adică de ritm format dintr-un singur element repetat la nesfârșit și asemănat cu izoritmul natural nu are sens în muzică, și așa întinde și mai tare coarda spunând că nici în natură, fiindcă, dacă am considera fluxul și refluxul ca fiind egale ca durată, ele oricum nu seamănă între ele, fiind chiar antagonice și tocmai de aceea formează un cuplu, deci un ritm de 2, adică binar. La fel și sistola și diastola, care nu sunt nici măcar egale.

În cazul formulei ritmice bazate pe durate egale din muzică, durata pe care va cădea accentul ritmic va fi hotărâtă de cealaltă componentă a ritmului – intensitatea. O desfășurare de durate egale, toate neaccentuate sau toate accentuate, adică o desfășurare în care accentul ritmic propriu-zis (ictus-ul) lipsește, se va descompune în formule binare, ternare sau eterogene în funcție de accentele oferite de ceilalți parametri (prozodie, melodie, metru, dinamică etc.). Dacă am considera repetiția egală a unui singur sunet cu aceeași intensitate, notă și timbru, în care nimic nu ne-ar sugera vreun accent de orice fel, nu am obține un ritm muzical, fiindcă în absența accentului, ritmul muzical nu are sens.

„Să ne imaginăm, spre exemplu, un șir infinit de sunete egale ca durată, într-un desen în care nu există accente (tic-tac-urile pendulei):

♪ ♪ ♪ ♪ ♪

⁵⁹ Cornel Ailincăi, *op. cit.*, p. 119.

Sensul artistic al unui asemenea desen ritmic este, desigur nul, iar identificarea lui, dacă ceilalți parametri sonori și muzicali ar fi constanți, imposibil de realizat”.⁶⁰

Dar asta înseamnă că un asemenea ritm nu există?

Făcând abstracție de accent și transferând ideea în domeniul matematicii am putea obține formule ritmice posibile din toți divizorii numărului de durate care compun desfășurata, dar care de obicei în muzică sunt 2 (și obținem ritm binar), 3 (obținând ritm ternar), 5, 7 etc. (rezultând ritm eterogen). Dacă avem de-a face cu un număr prim foarte mare de durate egale repetate, formula ritmică se va putea compune din însuși respectivul număr (41, 59, 67, 73, 89, 97 etc.) ceea ce bineînțeles că în muzică nu are vreun sens, nici măcar în muzica serială, unde seriile, oricât ar fi de mari, sunt totuși limitate pentru a se putea repeta după epuizare, sau s-ar rezuma la celălalt divizor al numărului prim, și anume la 1. Dacă numărul duratelor este infinit, el se va diviza oricum la 1, care divide toate numerele, deci, din punct de vedere matematic formula ritmică de 1 este posibilă.

Ritmul de 1 propus de Paul Klee există în domeniul grafic, unde se manifestă cu prisosință, prin același element repetat la intervale de distanță egale. Totodată, putem să ne imaginăm și o sonorizare posibilă a acestuia, chiar fără nici un efort, fie printr-o tobă mare bătând egal, fie printr-o voce producând același sunet la intervale de timp egale. (Nu se întâmplă niciodată acest fenomen în muzică? Bineînțeles că da!). Dar în ambele fraze observăm apariția sintagmei „intervale egale”, definind interspațiul dintre elementele ce se repetă. Odată cu referire la distanță, a doua oară cu referire la timp. Ce sunt aceste interspații? Sunt ele spații goale în domeniul vizual și pauze în cel sonor?

Aș prefera întâi să propun o explicație în domeniul muzical, fiindcă acolo ritmul este cel mai bine sistematizat. Ritmul de 1 s-ar putea traduce printr-un ritm de structură binară format din două durate în care una dintre durate a fost înlocuită cu o pauză, caz în care am avea un exemplu banal de dezvoltare a ritmului prin pauze, și astfel am obține o reconciliere cu teoria muzicală, unde pauzele apar atunci când ele înlocuiesc complet unele din sunetele (duratele) din formulă sau atunci când ele li se adaugă acestora, fără a le înlocui. În cazul acestei formule ritmice binare a rămas sonorizată fie doar durata accentuată, fie, de ce nu, doar cea neaccentuată, și atunci am avea o dezvoltare a ritmului prin contratimp, iar această formulă nouă se va repeta cu obstinație. Ca să complicăm puțin explicația, am putea considera o formulă ritmică deja dezvoltată prin augmentare, deci în care duratele sunetelor sunt inegale și vom înlocui cu o pauză fie durata mai lungă, fie pe cea mai scurtă, dar de fiecare dată la fel.

⁶⁰ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 392.

Revenind în domeniul grafic, am putea concluziona că spațiul dintre două elemente care se repetă identic este echivalentul pauzei din domeniul muzical, iar această pauză nu înseamnă absența duratei din formula ritmică, ci înlocuirea sa cu albul hârtiei, fiindcă exact așa se întâmplă, iar ritmul de 1 ar fi de fapt un ritm binar compus din elementul desenat și albul hârtiei reluat la infinit. Ritmul egal al unei colonade clasice sau moderne ar fi de asemenea un ritm muzical binar cu pauze lungi înlocuind valori augmentate, ritmul plin/gol al fenestrației egale a fațadei este de asemenea binar, cu valori egale, dacă plinul este egal cu golul sau inegale, dacă una din dimensiuni este mai mare decât cealaltă etc. Aici rămâne însă de stabilit ce vom considera sunet intonat și care va fi pauza (fereastra sau zidul dintre ferestre), dar de fiecare dată vom considera două elemente și nu doar unul.

Paul Klee însuși compune cele două unități dintr-o formulă ritmică binară într-o singură unitate, iar formula binară considerată astfel ca element singular o repetă într-un ritm de unu. „Cel mai simplu ritm grafic de înșirare a unor unități egale, Klee îl redă transpus astfel: I,I,I,I,I. Ritmul de doi timpi diferiți («extindere nesistematică a unei unități formate din două părți») îl redă prin alternarea liniuțelor orizontale cu cele verticale I-I-I-I-I. Același ritm simplu binar îl diversifică grafic prin alternarea liniuțelor orizontale cu o curbă (—U—U—U—U—), sau prin alternarea unor verticale cu puncte (I. I. I. I. I.). Dar dacă se consideră că cele două unități, prin repetiție, formează o unitate, ritmul de doi se va reduce în cele din urmă la ritmul de unu. Aceasta reiese mai ales când primul timp capătă un accent”.⁶¹ (Hasan, p.140). Asimilarea în cadrul ritmului a unei formule ritmice cu un element ritmic de tipul unei durate reprezintă cu siguranță, din punct de vedere al teoriei ritmului muzical, o abstractizare. Privită în acest context, formularea ideii de ritm de unu nu știrbește cu nimic genialitatea lui Klee, care a avut curajul să introducă abstractul în însăși esența ritmului muzical.

Atât în citatul de mai sus cât și pe întreg parcursul capitolului VIII – „Ritmuri structurale” – din cartea lui Yvonne Hasan, apare foarte des termenul de „timpi” în componența ritmului, iar mai apoi acela de „pași”. Timpii muzicali sunt elementele de bază ale metricii muzicale, ei intră în componența măsurilor, iar duratele țin de fapt de ritm. Timpii metrici sunt egali și deci se repetă izometric, iar accentul metric are o periodicitate strictă, marcând începutul măsurii. Suprapunerea accentului metric (*thesis*) cu accentul ritmic (*ictus*) dintr-o desfășurare muzicală nu este o coincidență, dar nici o condiție a ritmului. Deseori accentul metric este marcat de un accent dinamic (care ține de intensitatea sonoră, de tăria sunetului și nu de acentul ritmic propriu-zis din formulă), dar aceasta nu este o regulă generală. În cântecele foarte simple, ca cele pentru copii sau în varianta mult mai complexă a muzicii de dans fenomenul se regăsește destul de des, dar

⁶¹ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 140.

raportat la numărul uriaș de compoziții muzicale, el rămâne un caz particular. Dinamica muzicală este aceea care ierarhizează din punct de vedere al intensității sonore (al amplitudinii, al volumului sunetului) accentele. Astfel, accentul ritmic poate fi reliefat sonor printr-o creștere a intensității, fiindcă el aparține unei părți vii din melodie, și anume ritmului, pe când accentul metric, venit din exterior, are doar funcția de a măsura ritmul, nu trebuie reliefat doar în cazul în care evidențierea sa capătă o funcție estetică. În muzica *rock'n roll*, unde măsura este de obicei de 4/4, măsură compusă omogen, de metru binar, cu accentul principal pe primul timp și accentul secundar pe timpul al treilea, accentul ritmic al liniei chitarei bas sau a contrabasului cade pe timpul 1 și 3, exact ca cel metric, dar accentul ritmic al percuției, marcat de toba *premier* este pe timpii 2 și 4, iar acesta din urmă este totodată și accentul dinamic, fiindcă el se aude cel mai tare.

Țind să cred că acest lucru se datorează confuziei făcute de autoare între cei doi termeni, confuzie pe care deseori o fac și muzicienii, și nu faptului că Paul Klee s-ar referi de fapt la măsura de un timp, fiindcă în lucrările bazate pe desenul „baghetei dirijorului” ca și în schemele grafice prezentate în cursurile de la Bauhaus, el atribuie metricii exact rolul său, de măsurare a ritmului și nu de generare a sa, iar în mișcarea baghetei dirijorului, el transpune grafic însăși modalitatea de solfegiere a măsurii.

Egalitatea elementelor și necesitatea repetiției periodice

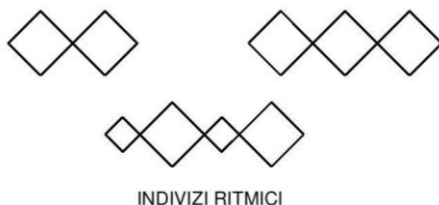
Dacă ritmul de 1 poate fi văzut ca o abstractizare a ritmului muzical, alte considerente par să contrazică teoria muzicală deoarece în cadrul ritmului artistic descris de Paul Klee apar foarte clar trei aspecte în definirea conceptului:

- egalitatea elementelor care se repetă
- necesitatea repetiției
- periodicitatea accentului ritmic.

Dacă în fraza „El consideră ca fiind *ritmice* structurile care alternează mici grupuri de elemente (cel mult de 2 sau 3 elemente sau multiplii de 2 sau 3), sau la care apare un accent la fiecare al doilea sau al treilea element”⁶² analogia e foarte clară cu structurile ritmice binare și ternare din teoria ritmului muzical, aparent și în ceea ce privește distribuția accentului, exemplificarea modului de formare a „indivizilor ritmici” din grupuri formate din două sau trei elemente identice (romburi sau cercuri), fără nici un accent care să facă deosebirea, contravine însă teoriei ritmului muzical, unde prezența accentului este decisivă dacă lungimea duratelor este aceeași. Celelalte exemple de indivizi ritmici, formate din perechi

⁶² *Ibidem*, p. 148.

identice de câte două elemente inegale par să se apropie mai mult de conceptul de ritm în ideea bimodulară, în care se acceptă două durate în structura formulei ritmice, durata mai mare fiind considerată accent; apare însă necesitatea ca acest cuplu inegal să se repete identic de două ori, acest ansamblu fiind de fapt individul ritmic, ceea ce din nou ne duce la formula ritmică binară cu două durate egale, neaccentuate, deci tot în afara ritmului muzical.



Datorită egalității elementelor din formulă și a necesității repetiției egale a acestor indivizi, secondată de apariția noțiunilor de „timpi” și „pași” legate de elementele din formulă, am fost tentat să cred că Paul Klee face de fapt referire metrică, la acea ramură din teoria ritmului muzical care vine să măsoare și să încadreze ritmul, și nu la ritmica propriu-zisă, unde unul din elementele formulei poartă întotdeauna un accent, iar elementele în sine pot suferi modificări prin mijloacele dezvoltării ritmului muzical cunoscute. Necesitatea repetiției egale este specifică timpilor din măsură, din formula metrică de structură binară sau ternară, și nu duratelor din formula ritmică. Apariția accentului în structurile lui Paul Klee se produce „la fiecare al doilea sau al treilea element”, deci nu poate să varieze ca în cadrul formulei ritmice, deci periodicitatea apariției acestuia îl asociază cu accentul metric (*thesis*), care marchează de fiecare dată începutul măsurii.

Ritmul în general, ca entitate vie, nu presupune egalitate între elemente în interiorul măsurii, inegalitatea fiind marcată prin durate de lungimi diferite sau prin durate diferit accentuate, nu implică repetiția identică a formulei ritmice ci succesiunea de formule ritmice de aceeași factură (binară sau ternară) sau de forme diferite, și nu implică periodicitatea repetării accentului. Toate acestea sunt caracteristice metricii, și nu ritmului în sine.

Numai în cazul prezenței accentului (*ictus*) în formulă, și numai în cazul suprapunerii identice a acestuia cu accentul metric (*thesis*) structurile lui Paul Klee sunt structuri ritmice, altfel ele sunt structuri metrice; iar în cazul acestei suprapunerii de accente, ritmul rezultat este un ritm particular, foarte nedezvoltat, de marș militar sau de vals foarte rudimentar. Deci, fie sursa de inspirație a structurilor ritmice nu este ritmul muzical propriu-zis, fie structurile sale fac apel la timpi și măsură, adică la elementele celui alt segment al ritmului muzical, metrica, fie Paul Klee a teoretizat o singură categorie foarte particulară a ritmului muzical, restul

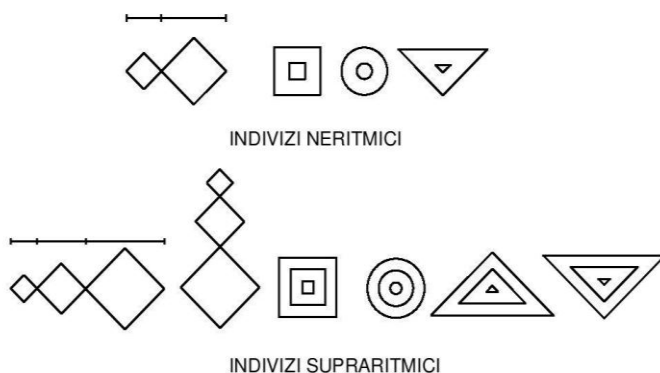
variantelor posibile fiind infinitatea dezvoltărilor pe care aceasta o poate avea, el punând astfel bazele teoretice ale posibilităților de vizualizare și utilizare a ritmului muzical. „Careurile magice” demonstrează exemplar această din urmă ipoteză.

Explicația pentru repetiția periodică a accentului ritmic și suprapunerea infailibilă și constantă a acestuia cu accentul metric până la confuzia semantică se datorează faptului că în muzica tonal-funcțională a clasicismului - pe care Paul Klee o aprecia - marcarea periodică a accentului metric prin accent ritmic avea o funcție estetică principală. În cadrul acestei culturi muzicale accentul ritmic și cel metric se suprapun și se repetă periodic, producând o simplificare extremă a ritmului pentru a lăsa melodia și armonia să se manifeste la cote maxime.

Indivizii neritmici

Indivizii „subritmici”, exemplificați de Klee sub forma unei cruci, adică o linie verticală suprapusă peste una orizontală, nu pot fi identificați ca formule ritmice, fiindcă nu respectă principiul succesiunii liniare. Intersecția a două axe perpendiculare este posibilă în domeniul vizual, unde avem două sau trei direcții posibile, nu și în domeniul muzical, unde dezvoltarea poate fi doar unidirecțională, de-a lungul axei timpului.

„Indivizii neritmici” și cei „supraritmici” se referă la multiplicarea unui element cu o anumită rată. Este vorba de o creștere sau de o descreștere proporțională, progresivă.



Paul Klee intuiește procedeul din creația muzicală contemporană, când diminuările și măririle duratelor nu se mai fac prin înjumătățire sau dublare, ci prin introducerea în raport a oricărei valori, rezultând ritmuri cu valori adăugate, asimetrice și chiar seriale, dar, având în vedere că această creștere sau descreștere proporțională se face în suprafață, ea din nou nu este posibilă în domeniul muzical unidimensional, deci un asemenea ritm ar fi unul supraritmic.

Rețeaua ritmică structurală

Pe lângă definiția structurii ca „organizarea diferențiatelor în unitate, unificarea organelor în organism”, Paul Klee dezvoltă în paralel o altă accepțiune pentru aceasta, și anume aceea de grilă egală de unități nediferențiate, o grilă-suport pe care o consideră „dividuală”,

„fiind posibil de scos din ea sau de adăugat la ea una sau mai multe unități, fără a se schimba ceva care a stat la baza alcătuirii ei. Folosind din nou metoda definirii conceptelor prin antagonism, el opune «dividualul», structuralul, cu limite labile, «individualului», cu limite precise. Structurile sunt divizibile în părți egale, nediferențiate între ele, în timp ce «individualul» are părți diferențiate și ierarhizate după anumite criterii. (...) După cum celulele organelor unui organism sunt egale între ele, dar fiecare organ se constituie prin diferita conglomerare a acestor celule și astfel își individualizează funcția, tot astfel imaginea își constituie formele esențiale constitutive, net individualizate – fiecare cu funcția ei, cu rolul ei – folosind elementele repetitive, egale, ale grilei de bază, organizându-le, izolându-le de celelalte, închizându-le în limite proprii”.⁶³

Individualul ar reprezenta astfel organele și nu organismul sau, în cadrul unei compoziții de orice fel, elementele bine determinate între care există relații, și nu compoziția în ansamblu.

Făcând analogia cu domeniul muzical, această structură dividuală, această grilă structurală ar putea fi asemuită cu niște șiruri infinite pe orizontală și suprapuse la infinit pe verticală de durate egale nesonorizate. În accepțiunea unimodulară a ritmului muzical (ca fiind alcătuit din durate cu valori egale) această valoare a duratei din grila-suport va fi cea mai mică dintre valorile folosite în discursul muzical, sunetele mai lungi fiind obținute prin contopirea mai multor valori, adică prin augmentare. Diminuarea (opusul augmentării ca procedeu de dezvoltare a ritmului) nu mai este posibilă în acest caz, deoarece ochiul gol al grilei reprezintă deja cea mai mică valoare posibilă. Toate celelalte mijloace de dezvoltare a ritmului muzical rămân însă posibile. Această grilă nu ține cont de vreo formulă ritmică binară, ternară sau eterogenă, ci reprezintă suportul gol, dar egal împărțit, pe care formulele se pot dezvolta.

Rețeaua în sine nu reprezintă un ritm muzical, atât timp cât ochiurile sale nu sunt completate în vreun fel, adică nu sunt „sonorizate”. Ritmul propriu-zis este partea vie din structură, este ceea ce animează funcția acestora în procesul realizării ordinii artistice, atunci când spațiile goale ale grilei sunt ocupate după o anumită regulă.

⁶³ *Ibidem*, p. 132.

Ritmul binar dezvoltat prin procedeele similare din muzică

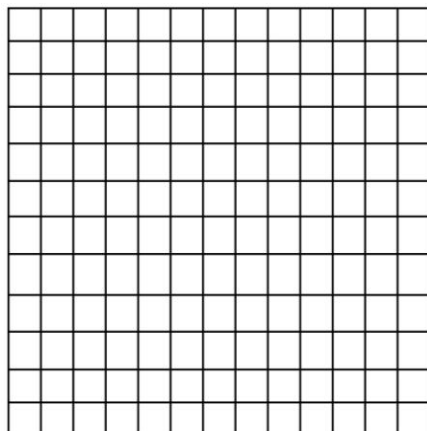
A afirma că lucrările pe care Paul Klee le-a realizat concomitent sau după teoretizarea ritmicului nu conțin de fapt variație ritmică sau că ritmul acestora nu are nici o legătură cu ritmul muzical ar fi o eroare uriașă. Privind desfășurarea pe șiruri orizontale a „Fugii în roșu”, „Cântării cântărilor”, „Grădinii tinere” sau a „Monumentului la marginea țării roditoare” apare senzația vizualizării unor partituri în care notația grafică specifică a notelor și a ritmului a fost înlocuită cu ceva mult mai explicit, mai intuitiv și mai sugestiv totodată. Orizontalitatea traseelor nu reia motivul liniilor de pe portativ (fiindcă în acel caz ele ar fi fost echidistante), ci însuși direcția curgerii melodiei pe axa timpului, cu tot ceea ce implică ea: înălțimi de note, durate, intensități și timbre. Paul Klee a experimentat aparent cu dezinvoltură abaterea de la regulă, fiindcă „...orice regulă se dovedește prin aplicare prea săracă pentru a rezulta o operă vie și complexă”⁶⁴, dar mai degrabă a procedat la aplicarea regulii într-un spirit liber și creativ, „...să lucrezi pe baza unei reguli nu ca să demonstrezi regula, ci pentru ca pe baza regulii, să construiești o imagine liberă”.⁶⁵

„Tabla de șah este o structură în suprafață cu ritm binar, în care cele două unități care-l formează se diferențiază prin pondere, adică prin valoare”⁶⁶, făcând trecerea de la liniar spre bidimensional. Din modelul tablei de șah, care evidențiază strict ritmul valorilor, inițial doar alb și negru, apoi introducând și tonuri de gri, a rezultat ideea „careurilor magice”, schema compozițională, pe care a reluat-o în nenumărate lucrări. Prezența culorilor este secundată și de continuarea exprimării prin ritmul diferențelor de valoare, dar ritmul binar inițial se complică, trecând prin ternar la eterogen. Variația tonurilor și culorilor ia locul simplei repetiții, ceea ce transformă ritmul uniform al suprafeței într-un autentic ritm muzical. Careurile magice reprezintă o exemplificare vizuală perfectă a mijloacelor de dezvoltare ale ritmului muzical, din care Paul Klee a preferat trei posibilități de diversificare: „împingerea”, „răsucirea” și „oglundirea”. Împingerea coincide cu deplasarea accentului ritmic din formulă cu câte o durată („Ritm”, 1930), răsucirea cu inversarea poziției accentului ritmic față de axa de simetrie a formulei prin procedeul similar din ritmica muzicală al ritmului nonretrogradabil, iar oglundirea este similară cu omonimul său din muzică, reprezentând însuși recurența ritmică des întâlnită în muzica polifonică, ce presupune reproducerea inversă, de la dreapta la stânga, a duratelor ce alcătuiesc un motiv antecedent (un șir, în acest caz) în succesorul său. La Paul Klee însă oglundirea se face la nivelul ritmului întregului tablou, după o axă diagonală („Sunet vechi. Abstract pe negru”, 1925).

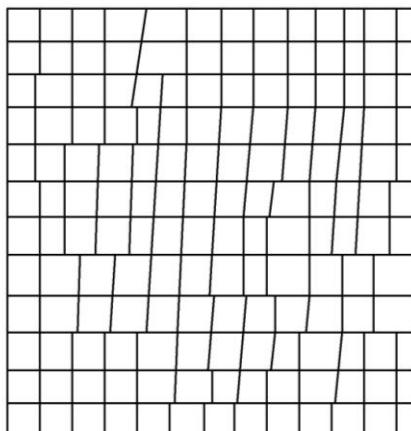
⁶⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁶⁵ *Ibidem*.

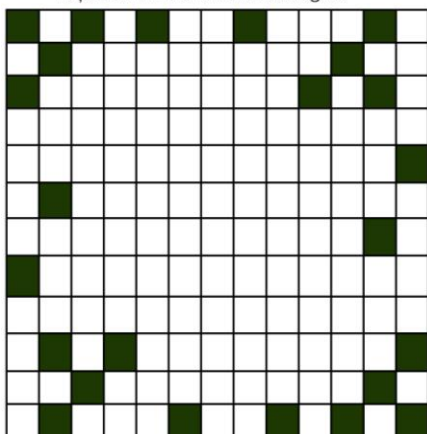
⁶⁶ *Ibidem*, p. 154.



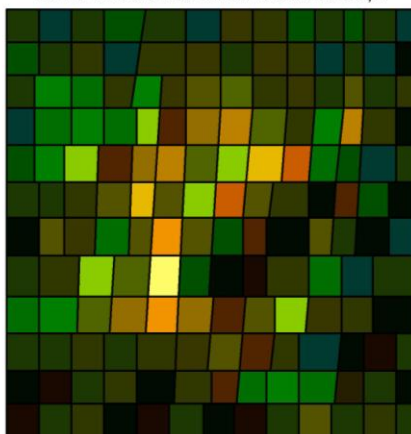
rețeaua ritmică structurală egală



ritmul structural al liniilor de construcție



ritm în oglindă (recurența ritmică)



sonorizarea ritmică a rețelei

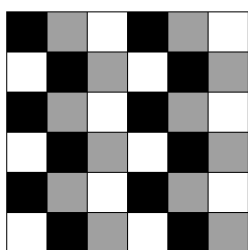
Studiu ritmic pe lucrarea „Sunet vechi. Abstract pe negru” – interpretare computerizată a autorului

Decalarea șirurilor la jumătate apare de asemenea deseori, reluând tema „zidului” și inducând un dinamism vizual suplimentar, o accelerare a tempo-ului, dar lucrul care apropie cel mai mult ritmul careurilor magice de vivacitatea ritmului muzical este acționarea asupra lungimii duratelor prin diminuare și augmentare, ca în lucrarea „Ritmic” (1930). Klee experimentează totodată augmentarea proporțională, dar și neproporțională în suprafață (*Flora on sand*, 1927), introducând în ecuație și cea de a doua axă, cea verticală, fiindcă domeniul vizual, spre deosebire de cel muzical, i-o permite.

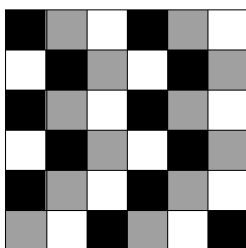
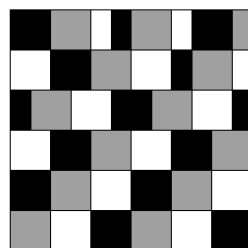
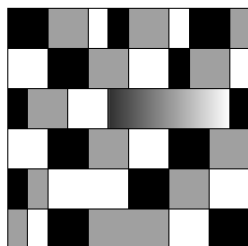
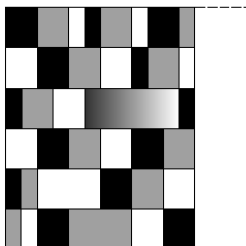
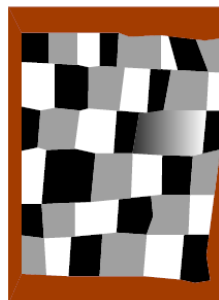
„Cântarea cântărilor” (1921) pare a fi o compoziție polifonică pentru voci, unde dreptunghiurile orizontale diferit colorate și de tonuri închise, provenite din duratele egale (pătrate) ale grilei de bază dezvoltate prin cumulul valorilor sau prin *legato* ritmic subliniază duratele lungi pe care se desfășoară

melodia lentă din fundal, în timp ce vocea principală, care „spune” textul este mult mai ritmată și mai „vie”.

„Grădina tânără” (*Junger Garten*, 1927) integrează în „măsură” structura cu celulele decalate ale „zidului” elemente individuale, așa numiții „indivizi fericiți” care, fără a-și pierde individualitatea, se încadrează în grila structurală a imaginii. Succesiunea și alternanța de semne diferite, renunțarea la egalitate și echidistanță și marcarea unor accente pare a suprapune un ritm variat pe o măsură dată, adică exact ceea se întâmplă în muzică.

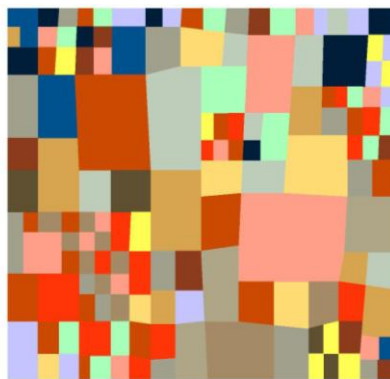
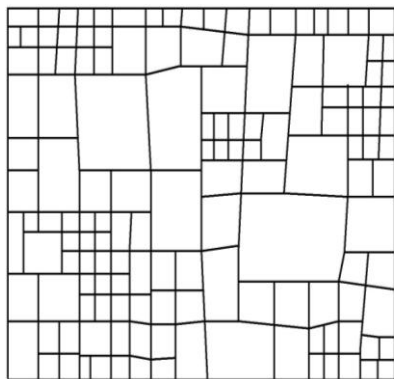


ritmul inițial

deplasarea accentului
ritmic principal (negru)
pe ultimul rânddiminuarea valorilor
prin înjumătățire
pe rândurile 1,2 și 3legato ritmic pe rândul 3
și cumulum valorilor
pe rândurile 5 și 6diminuarea ritmică
proporțională
integrală a ritmului rezultat

ritmul artistic final

Studiu ritmic pe lucrarea „Ritmic” – interpretare computerizată



Flora on sand, 1927. Rețeaua structurală. Reproducere computerizată

Dacă în compoziția muzicală pornim în mod normal de la ritmul melodiei și stabilim apoi măsura, în compoziția grafică putem proceda invers, stabilind întâi dimensiunea subdiviziunii metrice și apoi o sonorizăm pe aceasta, cu note, lungimi și intensități diferite, astfel încât rezultatul final, concertat prin suprapunerea „vocalor” să nu conțină decalaje, să se sincronizeze cu metronomul, fiecare voce să intre și să iasă acolo unde trebuie, chiar dacă execută mișcări diferite.

Pătrățelele *soft*-ului contemporan *Fruity Loops* respectă întocmai acest model de așezare a ritmului muzical imaginat pe o structură dată, fără a utiliza grafica muzicală specifică. Pornind de la un model vizual intuitiv, dar bine structurat matematic, ritmul muzicii electronice se poate desfășura liber într-un sistem super-organizat. Rețeaua ritmică structurală egală devine suport pentru așezarea sunetelor și generarea ritmului într-o poliritmie suprapusă.



Rețeaua egală a *soft*-ului *Fruity Loops* nesonorizată



Rețeaua egală a *soft*-ului *Fruity Loops* sonorizată

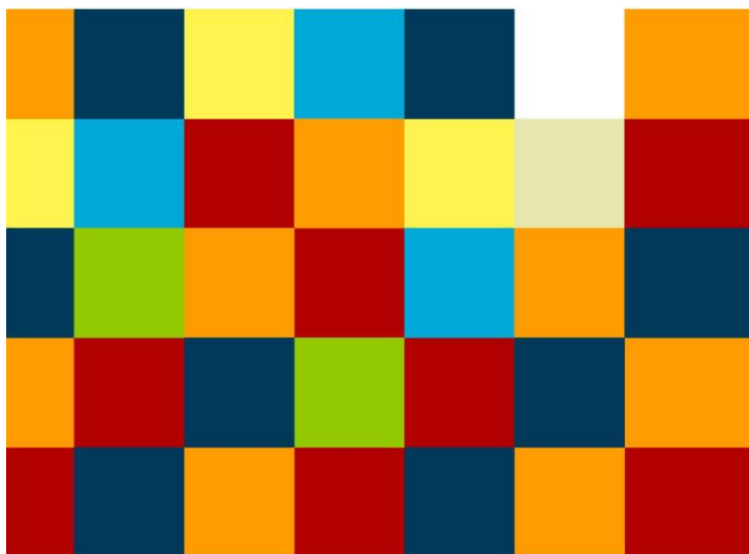
Regula de bază a cerurilor magice este evitarea alăturării de casete identice din punct de vedere cromatic sau valoric, ceea ce trimite la muzica serială. Picturile lui Paul Klee bazate pe structuri dividuale sunt deschise pe ambele direcții, ele nu sunt limitate de cadru, de ramă, deci nu se vor raporta la aceasta; ele sunt asemeni unor frize deschise pe ambele dimensiuni, deci vor trăi mai mult prin ritm decât prin compunerea într-un contur dat. „Individualele sunt cele care țin cont în constituirea lor de raportul cu limitele tabloului și opresc expansiunea structurii”.⁶⁷

„Serialismul” la Paul Klee

Deseori s-a pus problema asemănării creației lui Paul Klee cu muzica serială. Asemănarea între lucrările bazate pe tema „cerurilor magice” ale lui Klee și muzica serială se poate face la nivel de culoare, atribuind fiecărei culori utilizate un număr din seria considerată. Principiul nerepetării este specific tehnicii seriale, nici unul din elemente neputându-se repeta decât după epuizarea întregii serii.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 167.

Preferințele muzicale ale lui Klee se îndreptau în general spre alți compozitori decât spre reprezentanții celei de a doua școli de compoziție din Viena, cu atonalismul său. Mai degrabă era atras de exponenții primei școli (Haydn, Mozart, Beethoven), adică de promotorii clasicismului muzical, știut fiind faptul că, cel puțin în timpul șederii sale la Munchen, el a frecventat mai mult sălile de concert unde se cânta Richard Wagner, Richard Strauss și Mozart decât muzeele; totodată cânta cu plăcere Brahms și Schumann, ambii fiind compozitori romantici. Faptul că Paul Klee aflat în perioada careurilor magice a anilor '30 este contemporan cu Schönberg, Webern sau Berg, cu serialismul dodecafonic sau condensat (format din mai puține sunete) inițiat și dezvoltat de aceștia pare să nu fie o simplă coincidență, fiindcă, în același fel în care preocupările sale au evoluat în pictura sa spre o structurare a cărei esență direcționa semnele spre o anume funcționalitate, el să nu fi rămas străin de noile teorii de estetică muzicală pornite din „negarea și evitarea oricăror relații decurgând din centrarea sunetelor spre o tonică și din ierarhizarea lor funcțională după acest criteriu”⁶⁸, căutări care se manifestau tot la nivel de esență, dar în limbajul muzical.



Farbtafel, 1930. Reproducere computerizată

Având în vedere faptul că toate pătratele din grilele lui Klee sunt aparent egale ca dimensiune, principiul serial nu se poate aplica la nivel de durate muzicale, deci ritmul careurilor magice nu este un ritm serial în care duratele (dimensiunile) elementelor s-ar constitui în termeni consecutivi și diferiți dimensional din șir. Este

⁶⁸ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 360.

vorba de un monoritm format din durate egale în care va conta numai înălțimea notei, care va fi asimilată cu o anumită culoare și cu un anumit număr din serie și astfel serialismul se va putea realiza aplicând pe termenii acesteia permutări, inversări sau recurențe, dar nu augmentări sau diminuări, fiindcă acestea din urmă țin de dimensiune. Augmentarea sau diminuarea s-ar putea aplica strict la nivel de intensitate cromatică, la nivel de diluare sau saturație a culorii.

Dacă însă – abstractizând – atribuim fiecărei culori din lucrare o valoare de durată, considerând că, deși desfășurate pe suprafețele egale ale ochiurilor, culorile ar avea fiecare o pondere proprie, diferită de a celorlalte, obținem ritm serial cu întreaga sa dezvoltare.

Analizând lucrarea „*Farbtafel*” din 1930 constatăm ca ea conține 7 culori și alb, iar numai 6 din cele 8 tonuri se repetă. Reprezintă ea o lucrare serială în adevăratul sens al cuvântului, considerând cei doi „intruși”, care fiind singulari, par a nu face parte din seria repetitivă? Considerând cadrul strict delimitat de marginile tabloului, galbenul deschis și albul par să nu respecte regula, caz în care am avea o serie de 6 secundată de două elemente individuale, exterioare seriei, de unde ar rezulta că lucrarea nu este una integral serială. Dacă am considera compoziția deschisă, cum ne sugerează de fapt autorul prin neincluderea completă a coloanei din stânga în tablou, am putea să ne imaginăm că „Paleta de culori” este numai un fragment dintr-o dezvoltare mult mai mare, poate chiar infinită, iar în aceasta, galbenul și albul s-ar putea repeta și ele după o regulă nedetectabilă strict în conturul delimitat, dar care există în dezvoltarea completă, și astfel seria ar fi de 8. Dar oare în această desfășurare posibil infinită, nu există și alte culori? La această întrebare nu putem da un răspuns sigur, ea rămânând deschisă, ca și compoziția analizată. Oare autorul a pus la baza lucrării sale un calcul matematic atât de riguros încât, dacă am putea percepe întregul ansamblu, am putea înțelege regula? „Dar găsim oare, printre lucrările lui Klee exemple de calculare riguros matematică a direcțiilor itinerarului privirii? S-a vorbit de «serialismul» concepției lui Klee, prin asemănarea cu muzica serială bazată pe structurarea foarte riguros calculată. Farmecul picturilor lui Klee constă în magia transformării regulilor constrângătoare în compoziții pline de viață și de semnificații prin mlădierea regulilor”⁶⁹.

Ad Parnassum. Polifonie și contrapunct

Paul Klee a evitat să concretizeze într-un tablou vizualizarea explicită a unei bucăți muzicale. Relaționările limbajului plastic al picturii cu cel muzical țineau de esențe generale și nu de explicitarea vreunui caz particular. Între

⁶⁹ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 323.

sorginta muzicală a inspirației și picturile sale nu vor trebui căutate analogii punctuale sau traduceri sânguincioase, cu atât mai mult cu cât reproducerea fidelă frizează superficialitatea și este de neconceput pentru un pictor abstract care sondează profunzimile.

Deși în perioada în care ținea cursuri la Bauhaus Klee a găsit punți de legătură între arte (programa școlară impunea într-o mare măsură acest lucru, totul fiind pus în slujba obținerii unei arhitecturi cât mai funcționale într-un context cultural și social pluriarticulat), în prima parte a vieții el nu era încrezător în relaționarea diverselor arte. Inclusiv lucrarea sa relativ târzie „*Ad Parnassum*” din 1932, inspirată din titlul tratatului de contrapunct „*Gradus ad Parnassum*” scris în 1725 de compozitorul austriac Johann Joseph Fux, carte de căpătâi a polifoniei renascentiste din barocul târziu pe care Klee o cunoștea, nu reproduce vizual vreun fragment sonor din creația muzicală a autorului său, dar utilizează tehnica contrapunctului la nivel de esență. Contrapunctul este una din tehnicile preferate ale polifoniei muzicii tonal-funcționale baroce și clasiciste de care pictorul era atras.

Lucrarea *Ad Parnassum* este cunoscută și sub denumirea de „*Polyphonie 2*” și face parte dintr-o serie începută tot în 1932 prin lucrarea intitulată simplu „*Polyphonie*”, în care Paul Klee ilustrează de fapt esența polifoniei muzicale. Polifonia reprezintă suprapunerea mai multor voci pe tonalități diferite și exploatează incidența verticală a acestora pe note corespunzător intervalelor din muzică (terță, cvartă, cvintă, octavă etc.), într-un joc savant bazat pe raportul consonanță/disonanță. Lucrarea „*Polyphonie*” redă exact această suprapunere verticală a tonurilor cromatice diferite dar nu în varianta pătratelor egale, ci marcând pe orizontală dar și pe verticală (fiindcă în pictură, spre deosebire de muzică, acest lucru este posibil) dimensiunile diferite ale duratelor din șirurile orizontale ale „vocilor” suprapuse, făcând astfel vizibil ritmul diferit al acestora. Polifonia lui Klee este secundată de poliritmie.

Făcând abstracție de orice trimitere la fenomenul muzical și pornind interpretarea strict de la titlul lucrării („*Spre Parnas*”), pictura sintetizează imaginea ascensiunii pe muntele Parnas (esențializat într-un triunghi în jumătatea superioară a lucrării) prin linia diagonală ascendentă spre un cerc (reprezentând probabil soarele, dispus în jumătatea dreaptă a imaginii), legată de simbolul arcului reprezentând poarta prin care se face trecerea înspre altarul artelor, muntele Parnas fiind în mitologia Greciei antice casa muzelor și a zeului Apolo. Considerând interpretarea postată pe internet de Muzeul de Artă din Berna care găzduiește tabloul⁷⁰, forma triunghiulară din partea de sus a imaginii poate reprezenta concomitent un acoperiș (al casei muzelor), o piramidă, având în vedere că autorul vizitase piramidele egiptene cu trei ani înainte de realizarea

⁷⁰ Paul Klee: *Ad Parnassum*, 1932, la adresa de internet <http://www.youtube.com/watch?v=x-FEeKh3-PI>, passim, (accesat la data de 20.02.2013).

tabloului, caz în care pătratele mici ar constitui blocurile de piatră ce compun piramida, sau muntele Niesen din Alpii elvețieni pe care Paul Klee îl mai pictase și în trecut, iar micile pătrate albe ar sintetiza zăpada. Paul Klee spunea că picturile sale sunt abstracte, dar se bazează pe amintiri; în acest context, „*Ad Parnassum*” pare să suprapună o sumă de amintiri diferite într-o sinteză unică.

Revenind la domeniul muzical, contrapunctul este o „tehnică în compoziția muzicală, constând în suprapunerea a două sau mai multe linii melodice de sine stătătoare, având fiecare un înțeles propriu, dar formând laolaltă un tot organic” (conform *DEX*’98). „*Ad parnassum*” conține o suprapunere de teme și de amintiri independente (cu înțeles propriu) și formează fără doar și poate un tot unitar. Privind prin prisma manierei de execuție a lucrării, stratificarea devine din nou evidentă, deoarece, potrivit aceleiași surse, pe pânza de mari dimensiuni Klee a pictat mai întâi careurile mari, în culori pure (cu propria lor tonalitate corespunzătoare simbolic unei note muzicale, n.a.), peste care a suprapus stratul de careuri mărunte inițial albe și apoi în culori diluate inegal, iar la final a adăugat cercul orange și liniile negre dinamice.

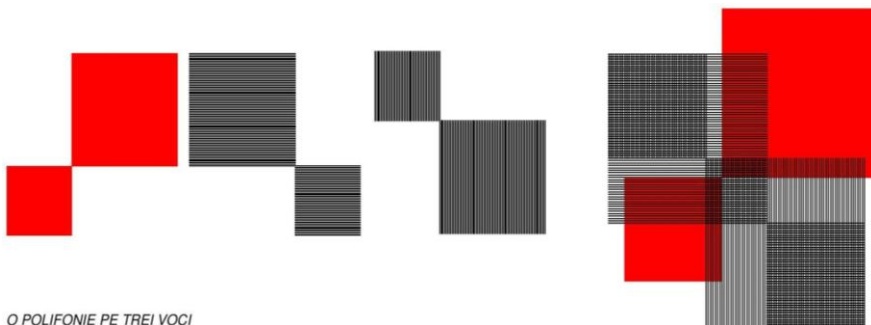
O altă accepțiune a termenului de „contrapunct” este acela de „melodie cu înțeles expresiv propriu, cântată în cadrul unei lucrări muzicale concomitent cu tema ei de bază” (conform *NODEX*). Astfel, dacă tema de bază ar fi ca modalitate de expresie aceea a „careurilor magice”, care se regăsesc pe fundalul lucrării împreună cu tot serialismul nonrepetitivității, secundată de tema aceleiași grile reluate la scară micro, dar fără respectarea regulii alternanței cromatice, ci utilizând nuanțe ale aceleiași culori, liniile negre dinamice și cercul au un alt înțeles expresiv, acela al exprimării grafice, prin linie și punct (și nu în suprafață), prin simbol și semn. Din punct de vedere ritmic apare de asemenea o suprapunere: aceea a expresiei vizuale a mișcării „baghetei dirijorului” (care nu trasează în acest caz linii în aer desenând solfegiarea măsurii – ca în lucrarea „Bărci ușor mișcate” din 1927 – ci sugerează indicații dinamice pentru interpretarea de către orchestră de tipul *crescendo*, *decrescendo*, final) cu cea a grilei ritmice accentuate strict cromatic, adică a dinamicii generale a melodiei peste dinamica locală a ritmului, realizată prin accente (în acest caz prin duratele mai lungi). Pătratele mici ar putea corespunde vibrației timbrale a vocilor în emisia de sunet.

Polifonia – sursă de sugerare a spațialității

În domeniul muzical, unidimensional, spațiul este sugerat prin suprapunerea de voci. Fenomenul poate fi utilizat similar și în pictură, în bidimensional, iar Paul Klee oferă soluția:

„Două suprafețe pătrate de dimensiuni diferite sunt ocupate doar de linii orizontale, alte două, de asemenea inegale, sunt ocupate numai de linii verticale, iar

alte două suprafețe sunt colorate în roșu. Prin suprapunerea celor trei structuri se obține o *polifonie pe trei voci*. Este un procedeu esențial pentru crearea spațiului în pictura modernă”.⁷¹



O POLIFONIE PE TREI VOCI

Fațadele stratificate ale arhitecturii contemporane, prin caracterul lor aplatizat sugerează adâncimea prin aceeași manieră polifonică a suprapunerii.



POLIRITMIE ȘI POLIFONIE - FAȚADĂ STRATIFICATĂ
Proiect imobil de locuințe colective, str. Independenței, Timișoara

⁷¹ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 145-146

Tot în legătură cu suprapunerea parțială a formelor din picturile cubiste sau futuriste, Paul Klee aduce exemplul sincopei din muzică ce presupune legarea unei valori ritmice accentuate (*ictus*) de valoarea neaccentuată (*preictus*) care o precede, rezultând în acest fel o deplasare de accent, *preictus*-ul devenind *ictus*.

Definiția muzicală pe care o dă el este:

„Înaintarea puterii valorii grele a măsurii spre o valoare mai ușoară a măsurii”.⁷² În context mensural sincopa nu înseamnă deplasarea accentului metric *thesis* de pe timpul accentuat (întotdeauna primul din măsură și uneori și al treilea) pe timpul neaccentuat *arsis*; accentele metrice sunt virtuale și rămân neschimbate, repetându-se egal și periodic oricare ar fi evoluția accentelor ritmice. În cazul unui ritm rudimentar în care fiecărui timp egal din măsură i-ar corespunde o singură valoare egală sonoră, sincopa s-ar reflecta strict la desfășurarea ritmică a duratelor, ea neinfluențând forma măsurii, ci pe aceea a ritmului, cum este și normal, fiindcă ritmul este elementul viu și nu măsura. Paul Klee face referire de fapt la ceea ce se aude în desfășurarea sonoră în timp și transpune fenomenul la ceea ce se vede în spațiu, adică la formă, explicând astfel încă o modalitate de a introduce temporalul în pictură. În domeniul plastic, adică spațial vorbind, „sincopa presupune «suprapunerea limitelor uneia sau mai multor valori peste alte valori», ceea ce numește el «poduri suspendate»”.⁷³



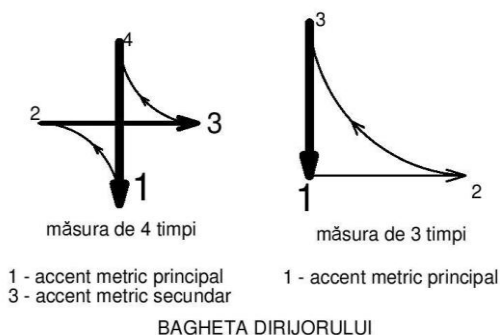
- sincopa în ritmul muzical: ! – accent metric, > – accent ritmic.

Bagheta dirijorului

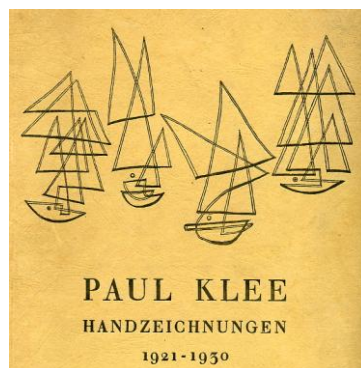
Explicațiile referitoare la „bagheta dirijorului” fac trimitere tot la măsură, ca multe din schemele descrise de Paul Klee, iar exemplificarea grafică descrie întrutotul mișcările realizate de mână în cadrul solfegierii, schematizate. În măsura cea mai simplă, de doi timpi, primul timp va purta întotdeauna accentul metric (*thesis*) iar cel de-al doilea (*arsis*) va fi neaccentuat. În măsura de patru timpi, cea mai des exemplificată grafic de artist, primul timp, evidențiat printr-o verticală descendentă va purta accentul metric principal iar cel de al treilea timp, tradus grafic printr-o orizontală va purta accentul metric secundar; legăturile cu timpii neaccentuați 2 și 4 se vor face prin niște arce de cerc, exact ca în solfegiu.

⁷² *Ibidem*, p. 190.

⁷³ *Ibidem*.



Sursa: www.artbohemia.cz



Deși în muzică desfășurarea sunetelor în măsură nu trebuie să corespundă respectivelor mișcări, nici măcar la nivel de accente, el sonorizează acești timpi prin linii clare în lucrările sale, suprapunându-le prin aceasta un ritm simplu, în care duratele sunt egale cu timpii din măsură și accentele ritmice coincid cu cele metrice, descriind de fapt cel mai simplu ritm posibil pentru o anumită măsură, în același fel în care a făcut-o și în cazul „ritmului structural”, dar într-o manieră grafică diferită. Linia se îngroașă progresiv pe timpii accentuați, marcând accentul dinamic din muzică prin suprapunerea celui ritmic peste cel metric, deci tot în sens invers față de domeniul muzical, unde ritmul primează în raport cu metrul. De la această mișcare a baghetei în timpul solfegiului dezvoltă o varietate de scheme grafice prin care mișcările dintr-o măsură se leagă între ele liniar, dar și diagonal sau chiar pe forma unei spirale, luând astfel în stăpânire suprafața. Mișcarea este aceea a punctului, care generează linia și o inflexionează pe traseu, delimitând forme prin contururi și ritmând apoi suprafața prin succesiunea de linii și forme înlănțuite. Modalitatea principală în lucrările bazate pe principiul baghetei dirijorului rămâne însă linia.

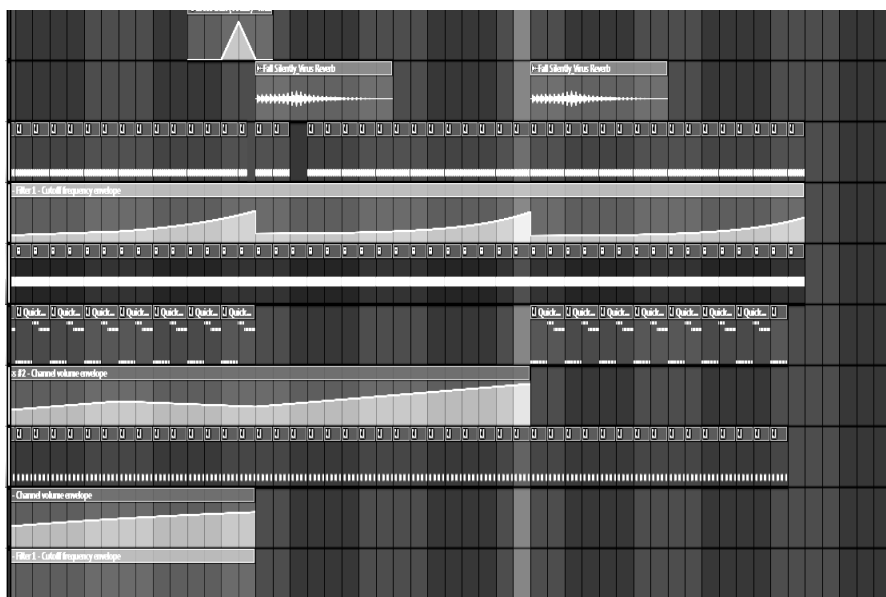
Vizualizarea dinamicii polifonice

Lucrările „Monument la marginea țării roditoare” și „Monument în țara roditoare” fac parte tot din seria lucrărilor polifonice, evidențiind însă de această dată polifonia nu prin suprapunerea grafică a straturilor pe aceeași suprafață (*Polifonie pe trei voci*) și nici prin suprapunerea verticală notă cu notă a careurilor din „*Polyphonie*” și „*Polyphonie*” 2, ci la scară macro, a liniilor melodice orizontale corespunzătoare tuturor vocilor, tot pe verticală, dar fără a le atribui acestora duratele ritmului și notele corespunzătoare, ci niveluri generale de intensitate.

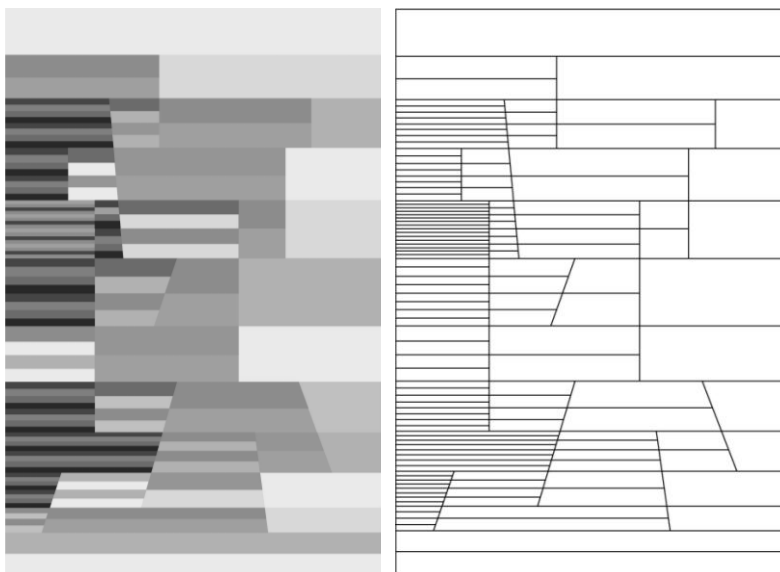
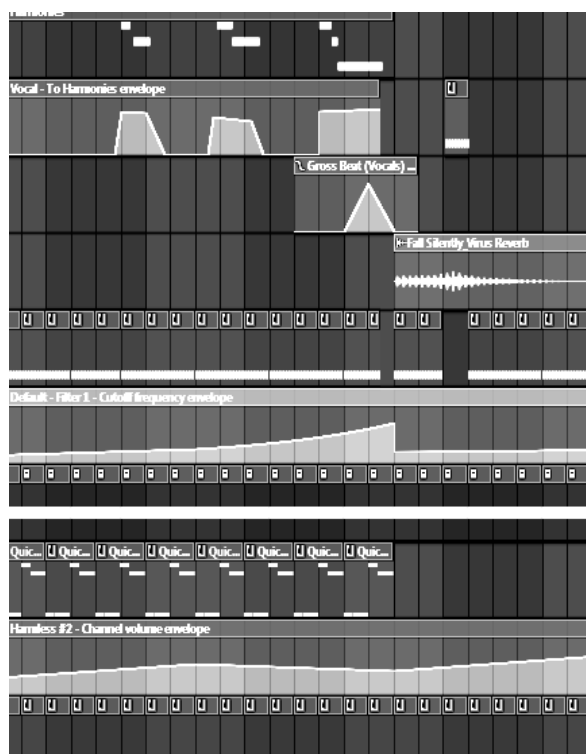
Soft-urile contemporane destinate compunerii de muzică electronică oferă vizualizarea intensității sonore prin afișarea în timp real a unor grafice care permit

compozitorului controlul intensității fiecărui canal facilitând astfel scoaterea în prim plan a unui instrument sau a unei voci înregistrate, intrările și ieșirile progresive ale instrumentelor (*fade in* și *fade out*), sau intervențiile sonore neașteptate, marcarea unor accente și controlul general al decibelilor pe întreaga desfășurare a melodiei. Afirmația că Paul Klee ar fi exploatat plastic dinamica muzicii polifonice, deși nu o văzuse niciodată apare observând asemănările formale dintre lucrările menționate și graficele de intensitate vizualizabile cu programul *Fruity Loops*. Desigur, nu se poate vorbi de plasticitatea graficelor *Fruity Loops* și nici de similitudinea codurilor cromatice (aleatorii în cazul programului), intenționalitatea acestora nefiind una artistică dar, fără a banaliza în nici un fel lucrările lui Paul Klee, afirm că, dacă ele au pornit de la această sursă a dinamicii sonore, autorul lor a dovedit încă o dată fie o capacitate uluitoare de a abstractiza esența unui fenomen imaterial transpunându-l în vizual, fie o intuiție genială.

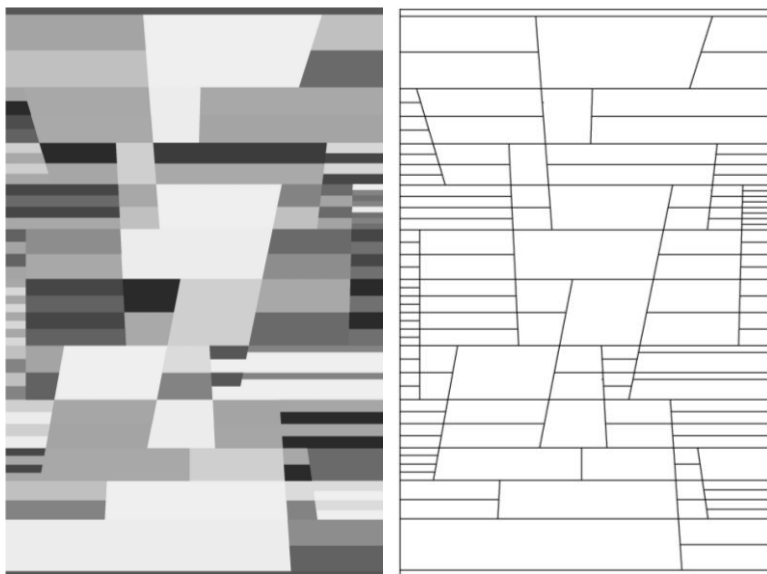
Pe lângă ritmul vertical bazat pe subdiviziuni de factură binară (specific sistemului divizionar al duratelor muzicale) care structurează registrele orizontale ale lucrărilor, „Monument la marginea țării roditoare” pare să reprezinte vizual dinamica unei melodii care începe cu un moment de *fortissimo*, apoi intensitatea descrește pe măsură ce instrumentele ies unele după altele din peisaj, iar „Monument în țara roditoare” pare să surprindă dinamica unui fragment intermediar.



Vizualizarea formei sunetului în programul „Fruity Loops” - dinamica intensităților pe voci și instrumente



Monument la marginea țării roditoare, 1927 – reproducere computerizată prin tonuri de gri și ritmul liniilor



Monument în țara roditoare, 1927– reproducere computerizată prin tonuri de gri și ritmul liniilor

Elemente din studiul transpunerii grafice a două măsuri dintr-un fragment muzical de J.S. Bach pentru trei voci se regăsesc în aceste lucrări și exact ca în studiu, grafica nu reflectă ritmul fragmentului în sine, ci dinamica sa în dependență cu intensitatea sonoră, cu tăria sunetului și cu înălțimea sa, deci cu notele. Este vorba în acest context de un studiu de polifonie vizuală.

„Klee vorbește chiar despre o anumită superioritate a polifoniei plastice față de cea sonoră: «Pictura polifonică este superioară muzicii în sensul că, în cazul ei, temporalul devine spațial. Noțiunea de simultaneitate se relevă aici mai bogat». Pentru a recepționa o operă muzicală trebuie să avem prezente în minte momentele anterioare etapei pe care o auzim la un moment dat, să facem incursiuni mentale înspre fazele ei trecute, în timp ce pictura poate reprezenta simultan aceste etape”.⁷⁴

Totodată, privind din prisma ritmului desfășurat pe verticala imaginii, încadrarea benzilor orizontale în sistemul structural dividual suprapune ideea augmentării și diminuării proporționale din ritmica muzicală în varianta sa clasică, de dublare și înjumătățire.

Dinamica generală a lucrărilor lui Paul Klee, atât a celor derivate din careurile magice cât și a celor de altă factură („Fuga în roșu”) este una predominant orizontală, asemeni curgerii muzicii, iar armonia cromatică se

⁷⁴ *Ibidem*, p. 188.

realizează în plan vertical, între „notele” vocilor suprapuse, similar raportului consonanță/disonanță din polifonia muzicală.

Careurile lui Piet Mondrian, care permit și alăturarea de culori identice, nu caută să sugereze atât mișcarea de deplasare continuă și infinită ca în cazul lui Paul Klee, ci mai mult echilibrul, dar tot ca și consecință a dinamicii, drept pentru care ele nu sunt mai puțin ritmate, dar distribuția lor în suprafață este organizată diferit. Într-o etapă imediat ulterioară careurilor, Mondrian elimină supremația pătratului și a duratelor egale în scopul afirmării individualului și a ierarhiei care se va stabili între dreptunghiurile și pătratele de dimensiuni diferite, lucrările sale fiind compoziții în sensul clasic al cuvântului, țelul său fiind instaurarea armoniei, ca punct terminus al mișcării ritmice. Ritmul lor este unul arhitectural-abstract, formele obținându-se prin completarea ochiurilor generate de ritmul liniilor. Mondrian caută atingerea armoniei prin proporția grafică și nu prin raportarea polifonică a tonalității culorilor, drept pentru care el poate fi considerat mult mai puțin muzical decât Paul Klee.

Paul Klee însuși a descris în studiile sale variantele posibile de obținere a echilibrului dinamic prin balansul mișcărilor și contramișcărilor. Modelul pendulului, al titirezului, al cercului rotindu-se în jurul unui ax vertical sau al cercului roții de bicicletă aflat în deplasare sunt exemple ale echilibrului dinamic. Echilibrul compozițional trebuie gândit „nu în bidimensional, nu numai în planul concret al tabloului, ci ca o armonizare a echilibrului în toate direcțiile lui imaginare, sugerate prin mijloace plastice. Bidimensionalitatea imaginii conține o pluridimensionalitate imaginară, care îmbogățește sensurile ei dacă este mânuită cu măiestrie”.⁷⁵ Echilibrul prin asimetrie este dat de greutatea vizuală a componentelor, prin dimensiuni inegale, dar echivalente prin gradele diferite de valoare, prin adăugarea de mici componente cu saturație mare lângă forme diluate cromatic pentru a echilibra cantitatea de culoare din talerul opus al balanței; exemplul balanței este tot un caz de echilibru dinamic. „Soluția este realizarea «unei situații de echilibru deviat de la simetrie», adică folosirea de greutate compensatorii în partea care este mai ușoară”.⁷⁶

Paul Klee nu este atras de ideea de sinteză a artelor în sensul că lucrările sale nu reprezintă transpuneri grafice ale unui anumit fragment muzical și nici reversul nu este dezirabil. Cunoștințele sale muzicale și pasiunea pentru acest domeniu l-au ajutat să tragă anumite concluzii despre ritmurile vizuale pe baza unor analogii cu ritmul muzical sugerând niște direcții, dar fără o explicitare completă. Preocuparea sa a fost mai mult legată de temporalitatea imaginii, de introducerea și gestionarea acestei dimensiuni în domeniul vizual prin importul

⁷⁵ *Ibidem*, p. 341.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 332.

unor mijloace din muzică, căreia timpul îi este mediul propriu de manifestare; drept pentru care și ritmarea grilei structurale presupune desfășurare pe suprafață și implică lectură în timp.

Rolul ritmului în structurarea formei artistice abstracte

Termenul de „structurare” se referă la accepțiunea dată de Paul Klee cuvântului în cadrul cursurilor pe care acesta le-a ținut la școala Bauhaus.

„Teoria structurării se ocupă de drumurile care duc la structură. Este teoria despre formă, totuși, cu accent pe drumurile care duc la aceasta. Cuvântul «structurare» caracterizează tocmai cele spuse prin terminația sa. «Teoria formei», cum se spune de obicei, nu ia în considerare accentul pus pe premise și pe drumurile spre aceasta. Teoria formării este (o formulă, n.n.) prea neobișnuită. Structurarea, în afară de aceasta, se leagă prin sensurile mai îndepărtate în special de conceptul premiselor fundamentale ale unei anume dinamici și de aceea este de preferat”.⁷⁷

Pentru termenul de structură Paul Klee dă mai multe definiții, dintre care cea mai cuprinzătoare este

„organizarea diferențiatelor în unitate, unificarea organelor în organism”, întrucât ea face referire atât la lumea naturală cât și la lumea artistică. „Pentru Klee «structura» sugerează ceva viu, activ, care acționează asupra interiorului și exteriorului totodată: «Structura = existența vie; Forma = natura moartă», notează el. Dar chiar față de termenul *Gestalt* - «structură», îl preferă pe cel de *Gestaltung* - «structurare», pentru a caracteriza procesul de creație.”⁷⁸

Prin adăugarea sufixului -ung la substantivul *Gestalt*, Paul Klee îi ofera o conotație verbală, dinamică. Traducerea în limba română a cuvântului *Gestalt*⁷⁹ nu aduce în prim plan semnificația de structură interioară, ci pare să se refere mai mult la ceea ce se vede, la aspectul exterior. Totuși, sensul de configurație implica noțiuni de structură, deci *Gestaltung* s-ar putea traduce prin configurare, structurare. Forma este rezultatul final al procesului structurării și reprezintă doar ceea ce se vede din acesta.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 125.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Gestalt* ,-/en 1. figură, personaj 2. statura, talie 3. înfățișare, configurație – Emilia Savin, Ioan Lăzărescu, Katharina Țânțu – *Dicționar German-Român*, Editura științifică, București, 1995.

Paul Klee era de părere că

„studiul direct după natură poate zăpăci pe cineva neavizat, pe ucenicul începător nepregătit să selecteze axele esențiale, pe care să plaseze datele oferite de experiența sa senzorială. Că deci la baza uceniciei ar trebui să stea analiza unor opere de artă de calitate superioară, din care să desprindă principiile diriguitoare ale procesului creator care le-a dat naștere”.⁸⁰

Descoperirea acestor principii călăuzitoare înseamnă descoperirea structurării operei de artă. „În același spirit considera el și studiul operelor arhitectonice ca punct de plecare în formarea artistică, deoarece ele expun «la vedere» soluțiile alese pentru realizarea echilibrului volumelor, proporțiilor și articulării lor”.⁸¹ Aceast caracter explicit al arhitecturii rezidă în însăși abstractitatea sa ca artă non-figurativă. Arhitectura nu înfățișează altceva, nu narează altceva decât pe sine însăși, desigur, cu excepțiile de rigoare, când obiectele respective sunt sculpturi monumentale funcționalizate sau când arhitectura constituie suportul neutru pentru desfășurarea unor picturi. Realizarea releveelor în primii ani de studiu la facultățile de arhitectură, secondate de re-trasarea axelor sistemului compozițional folosit de autor este elocventă pentru înțelegerea drumului parcurs de acesta în generarea lucrării și a principiilor utilizate pe parcurs și este facilitată tocmai de faptul că aceste trasee, sau fragmente semnificative din ele, sunt prezente fizic pe piesa de arhitectură (muchiiile volumelor, cornișele, fila vitrajelor, stâlpii, ancadramentele etc.), și constituie urmele neșterse ale eboșei inițiale. Forma arhitecturii, sinonimă cu expresia sa, relevă structurarea și nu neapărat structura de rezistență. Revenind la definiția cuprinzătoare dată de Paul Klee structurii ca „organizarea diferențiatelor în unitate, unificarea organelor în organism”, vom observa că structura de rezistență din accepțiunea curentă (de stâlpi, grinzi, pereți, planșee, fundații etc.) se încadrează în definiție, dar nu este singura componentă; iar dacă alte componente sunt considerate mai importante, este foarte posibil ca această structură de rezistență să treacă neobservată la contemplarea imaginii arhitecturale, să treacă într-un plan secund. Dar, evidentă sau nu, ea va fi întotdeauna prezentă, fiindcă altfel arhitectura nu se poate realiza fizic. O arhitectură cinstită nu se va feri să facă vizibilă structura de rezistență și îi va acorda acesteia atenția cuvenită în cadrul structurării ansamblului.

Compunerea maselor, volumelor sau spațiilor conține ritm. După caz, compoziția fațadelor are ritmul său. Structura de rezistență are de asemenea ritmul său, la fel și decorația, în cazul în care există. Aceste ritmuri sunt vizibile la exterior, la interior sau în ambele ipostaze; iar dacă în unele cazuri structura de

⁸⁰ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 123-124.

⁸¹ *Ibidem*, p. 124.

rezistență nu este sesizabilă din varii motive, ea se poate citi cu ușurință în planșele proiectului de arhitectură, în planuri (secțiuni orizontale) și în secțiuni verticale, care au exact rolul tăieturilor pe care biologul le face pentru a vedea ce se întâmplă în interiorul unui organism. „Mantaua” poate să apară în arhitectură și la interior, mascând elementele structurale în aceeași manieră ca la exterior, atunci când scenografia dorită este alta sau când pur și simplu nu s-a reușit sincronizarea între formă, funcțiune și structură.

Aceste ritmuri se suprapun și se corelează în cadrul unei piese de arhitectură și din această corelare rezultă forma finală. Suprapunerea nu înseamnă că două sau mai multe ritmuri coincid, deși acest lucru este uneori posibil; cele mai multe cazuri aparțin domeniului poliritmiei dar, exact ca în muzică, ele se sincronizează în mekansimul operei la a cărei bună funcționare concură, devenind reguli ale funcționării organelor sale.

Diferitele ritmuri se modifică pe parcursul elaborării proiectului prin dialogul respectivelor componente pe care le susțin, iar acest dialog într-o arhitectură de calitate se finalizează cu un consens. Ele pot fi prestabilite într-o oarecare măsură, cum și forma poate fi un punct de plecare; dar modificările de ritm, chiar păstrând recognoscibilă formula ritmică de bază prin utilizarea ponderată (conștientă sau nu) a mijloacelor clasice sau moderne de dezvoltare a ritmului muzical au rolul de adecva la cerințele realului acel ceva care altfel ar rămâne posibil doar la nivel de idee și nu s-ar putea manifesta altfel decât forțat și nefiresc. Acest real se referă atât la posibilitatea execuției (având corespondent în lumea fizică vizibilă dar și în cea sonoră) cât și la scopul aplicării respectivei idei și anume la cerințele destinatarului său: omul.

Modificările de ritm atrag după ele modificarea formei, deci ritmul are un rol activ în structurarea formei, în devenirea ei pe parcurs. Astfel, în cadrul generării unui proiect de arhitectură formalist, la care s-a plecat de la ideea obținerii unei anumite imagini, este foarte importantă alegerea ritmurilor în așa fel încât nici funcțiunea și nici rezistența clădirii să nu aibă de suferit, iar acest lucru se face de obicei prin încercări succesive în cadrul procesului proiectării. Iar procesul va duce invariabil la modificări oricât de mici la nivelul imaginii dezirate inițial pentru ca lucrarea de arhitectură să poată deveni o operă de artă în adevăratul sens al cuvântului. Paul Klee spunea:

„... nici o operă nu este un produs prestabilit, o operă care este, ci în primul rând geneză, operă care devine. Nici o operă nu este determinată dinainte, ci fiecare operă începe de undeva pe baza unei motivații și crește de la organe la organism”.⁸²

⁸² *Ibidem*, p. 127.

De aceea în arhitectură, ca și în toate celelalte arte, trebuie întotdeauna să lăsăm proiectul deschis, perfectibil, să nu-l oprim în evoluție, în creșterea sa articulată. Încremenirea în proiect reprezintă momentul în care, atingând țelul propus, credem că am atins perfecțiunea și că nimic nu mai poate fi adăugat la respectivul subiect. Rezultatul cel mai grav ce poate decurge de aici este stereotipia răspunsurilor atunci când suntem convinși că am găsit metoda: la situații diferite vom da același răspuns. Iar în arhitectură, dar și în celelalte arte, contextul poate juca un rol foarte important. Materialul, de exemplu, prin tensiunile sale interioare, are propriile sugestii în exprimarea plastică, iar aceste sugestii se referă în special la ritm, la succesiunea elementelor într-o anumită ordine. Nu vom folosi metalul în același fel în care am folosi piatra, nici în sculptură, dar nici în arhitectură, cum nu vom folosi culorile de ulei la fel cu cele de apă, doar fiindcă forma pe care ne-am imaginat-o trebuie să arate cu orice preț într-un anume fel. Altfel spus, formalismul pur nu este dezirabil, cum nici funcționalismul pur nu produce o valoare artistică.

„Drumul este principalul și odată încheiat, odată terminat, hotărăște caracterul operei. De aceea formarea hotărăște forma și stă mai presus de ea. Forma deci nu trebuie niciunde și nicicând să fie considerată ca încheiere, rezultat, sfârșit, ci ca geneză, devenire, esență. Forma ca aparență este o fantomă rea, periculoasă. Bună este forma ca mișcare, ca faptă, bună este forma activă. Rea este forma ca repaos, ca sfârșit, rea este forma impusă. Bună este formarea, rea este forma, forma este sfârșitul, este moartea. Formarea este mișcare, este fapt. Formarea este viață.”⁸³

Formarea este așadar, conform marelui teoretician al artei moderne, drumul spre formă. Exprimarea acestuia în opera de artă, lăsarea la vedere a schiței compoziționale de bază și a etapelor de generare a lucrării înseamnă dinamism, impregnează forma cu mișcarea prin care ea a devenit fapt. Evidențierea succesiunii de etape nu este doar mișcare deoarece ordinea variată a acestei succesiuni în repetitivitatea și distribuirea sa în imagine înseamnă ritm. Iar ritmul, la fel ca în muzică, poate fi perceput ca ritm al mișcării generale a lucrării, (privit la scară macro ca resultantă a suprapunerii tuturor ritmurilor etapelor conținute) sau, printr-o analiză disociată, ca regulă a succesiunii elementelor specifice în cadrul fiecărei etape, atribuind acestor entități echivalentul duratelor muzicale, cu accente și tempo.

Echilibrul general ritmic al unei compoziții muzicale rezidă în echilibrul suprapunerii liniilor ritmice ale fiecărui instrument și a fiecărei voci, iar fiecare dintre acestea are propriul său desen și propriul timbru. Pentru ca acest desen să

⁸³ *Ibidem*.

devină ritm el trebuie sonorizat, trebuie exprimat. În absența sunetului, ritmul muzical nu există, el rămâne ascuns pe portativele din sertarul închis al compozitorului sau în mintea acestuia. Numai atribuirea de sunete sesizabile duratelor din structura sa va face ritmul prezent auditiv, cum numai atribuirea de elemente vizibile va face ritmul manifest în domeniul vizual. Diferența ține doar de limbaj.

Arta modernă nu șterge, cum am spus, desenul structural al imaginii, lăsând să apară sau să transpară elementele sale constitutive, iar aceste elemente contează ca părți ale imaginii exact ca organele dintr-un organism. Construcția imaginii nu mai servește doar ca suport pentru organizarea formei, ci devine parte din ea și mijloc de expresie. De aceea o lucrare modernă apare de obicei mai ritmată.

Fațadele stratificate ale arhitecturii moderne și contemporane se exprimă predominant prin ritm, elementele fiecărui strat apărând destul de evident pentru ca povestea fiecărui *layer* să poată fi citită; pasajele-lipsă din poveste (parțial sau total ascunse de un alt strat) pot fi ușor intuite și completate datorită coerenței ritmice, a felului în care formula ritmică a stratului se exprimă înainte de a intra dedesubt.

Biomimetism și ecotectură

Klee nu a pus „ordinea naturală” și „ordinea artistică” pe poziții definitiv divergente, deși a susținut independența „ordinii artistice” prin teze

„care pornesc de la specificul limbajului expresiv al plasticii. (...) De pildă, în capitolele despre particularitățile structurării artistice va trebui să tratăm problema începând fie de la creșterea plantelor sau de la anatomia umană, fie de la ritmurile abstracte ale structurării. Aceasta este posibil deoarece Klee însuși pleacă de la această oscilație. (...) Pe de o parte, el consideră că «ordinea artistică» urmează impulsul naturii spre ordonare, chiar dacă în alte modalități. Pe de alta, «dialogul cu natura» nu înseamnă pentru el redarea aparenței pur vizuale, ci extragerea, prin analiza unei sfere largi de fenomene, a învățaturii despre felul cum se obține ordonarea, despre posibilele drumuri ale acesteia. (...) Căci la Klee se poate observa încrederea nu numai în existența realului și în posibilitatea – chiar limitată – a cunoașterii lui, dar și în capacitatea artistului de a structura cunoașterea pornind de la ordinea existentă în real, adaptând-o la cadrul propriei conștiințe, la scopurile și sensurile pe care le urmărește”.⁸⁴

⁸⁴ *Ibidem*, p. 123.

Așa cum nici muzica nu a preluat identic ritmurile naturale și nici nu a ilustrat sonor identic sunete din natură decât în cazuri speciale, nici în domeniul vizual nu ar trebui să se întâmple mai des acest lucru.

În cadrul atelierului de „Studiul formei” de la Facultatea de arhitectură din Timișoara există un exercițiu de „ecotectură”, coordonat de profesorul Cristian Dumitrescu, care constă în realizarea unei schițe de proiect de arhitectură pornind de la o formă naturală aleasă de student. Aceasta poate fi de natură anorganică sau organică, poate fi o formă de relief terestru sau una cosmică, poate aparține lumii vegetale sau animale sau poate reprezenta un fenomen natural (valul, fulgerul, ploaia, furtuna) sau un proces (eroziunea, cristalizarea, topirea, crăparea, erupția) etc., indiferent de dimensiunile sale. Exercițiul are rolul de a-l face pe student ca în urma analizei formei alese să înțeleagă esența acesteia, să determine cauza fizicalității sale și apoi s-o funcționalizeze în concordanță cu regulile care au generat-o, și nu în mod aleatoriu. Pentru a evita ilaritatea ce s-ar putea crea în unele cazuri, studenții sunt atenționați de la început să nu folosească strict silueta sau „coaja” formei studiate pentru a introduce în interiorul său o funcțiune oarecare (rezultând „casa șoricel” sau „magazinul elefant”), fiindcă aceasta ar însemna o golire inutilă de conținut. Dacă vor dori să proiecteze „casa-copac” va trebui studiată regula de creștere a arborelui, dacă vor dori să obțină o capelă pornind de la porumbel va trebui studiată osatura acestuia, ce anume determină forma cutiei toracice, poziționarea oaselor și a penajului în cadrul aripilor, care este rolul cozii în timpul zborului și multe alte considerente, astfel încât tratarea superficială – în toate accepțiunile cuvântului – să fie evitată. Cu alte cuvinte, trebuie descoperită structurarea elementului natural, trebuie găsită regula formei respective, principiul său generator, urmând ca apoi să se aplice învățătura dobândită în conformarea unei piese de arhitectură care să nu semene cu modelul ales, dar în care acesta să se poată regăsi printr-o prelucrare mentală. Pentru că arhitectura impune și existența unei funcțiuni, alegerea acesteia nu este deloc simplă fiindcă ea nu trebuie să contravină nici simbolisticii formei alese (în cazul în care aceasta există), dar cu atât mai puțin spațialității obiectului obținut și, pentru ca acestea să meargă mână în mână de la bun început este necesară anunțarea lor încă de la a doua ședință: forma de la care se pornește și funcțiunea pe care o va adăposti. Structurarea în cazul acestui exercițiu nu constă în găsirea materialului de construcție potrivit pentru realizarea inginerescă a structurii de rezistență pornind de la analogia formală și dimensională cu aceea a elementului natural (deși nici acest aspect nu este neglijat), ci în corelarea tuturor componentelor arhitecturii (formă, funcțiune, structură de rezistență) cu regula sau setul de reguli care au dus la configurația părții de natură preferată de student, deci cu structurarea acesteia. Etapele exercițiului pornesc de la analiza obiectivă,

subiectivă și contextuală trec prin „selectare” (a întregului, a unei părți sau a unui ansamblu de părți din acesta) și „comparare” (cu alte situații în care forma apare în mod asemănător) și se finalizează cu „transformarea” entității alese într-un obiect de arhitectură sau într-un element arhitectural, după caz, ambele variante fiind permise atât timp cât ele nu contrazic nici logica formei de la care s-a pornit și nici firescul natural al acesteia. Sunt încurajate însă variantele care pornesc de la analiza unor situații vizibile cu ochiul liber în detrimentul celor detectabile doar microscopic, nu pentru că studierea la nivel molecular sau atomic a agregării materiei ar fi de neglijat, ci fiindcă se dorește înțelegerea unei geometrii bazate mai mult pe percepția senzorială de care suntem capabili cu toții fără a coborî în profunzimile științelor deja teoretizate care ar putea reduce totul la forme platonice sau la grile plane sau spațiale ale căror „ochiuri” sunt populate uniform de entități identice, cum ne-ar sugera microscopul electronic. Este vorba de o încercare de reevaluare a potențialului formelor existente în natură în contextul unei arhitecturi invadate de indici economici, energetici, statistici sau demografici, sufocate de standarde, norme și legislații care tind să scoată arhitectura din rândul artelor plastice, plasând-o (acolo unde deja se situează) la categoria de „prestări servicii”. Căutând definiția artelor vizuale pe internet putem observa că *Wikipedia* nu cuprinde în lunga listă de arte din această categorie și arhitectura, iar acest lucru nu s-a întâmplat datorită folosirii stricte a limbajului plastic arhitectural, aparent prea deosebit de lumea naturală (reflectată poate mai bine de celelalte arte), ci tocmai datorită sărăcirii acestuia sub povara celorlalte considerente care primează în contextul nostru contemporan. „Transformarea” din cadrul exercițiului descris anterior este etapa cea mai importantă; ea reprezintă „abstractizarea” în același sens pe care l-a dat și Paul Klee, adică redarea în imagine a esenței și nu a aparenței formei. Timpul relativ scurt al acestui exercițiu și stadiul de crochiu în care trebuie adus proiectul, fără o detaliere completă, sunt dinadins stabilite pentru ca planșa rezultată (un format pătrat de 60 x 60 cm) să releve nu atât finalitatea unei arhitecturi bionice sau cristaline, ci conceptul acesteia rămas în stadiul de schiță, nud, neobturat de „hainele” care l-ar face mai „prezentabil”. Transformarea constă în transpunerea în limbaj arhitectural a structurării formei naturale sau restructurarea acesteia utilizând un limbaj abstract, intelectual, aparținând ordinii artistice, în corelare cu ordinea naturală care a creat modelul studiat.

Bionica și biomimetica sunt domenii interdisciplinare care se ocupă de studierea unor elemente naturale în scopul aplicării inovative a învățăturilor achiziționate în diverse domenii folositoare omului, dintre care arhitectura reprezintă doar un segment.

Bionica se ocupă de studierea „dispozitivelor și mecanismelor din sistemele vii, în scopul găsirii unor modele pentru științele tehnice”(conform *DEX*⁸⁵). Natura în desăvârșirea sa oferă soluții net superioare celor inventate de om pentru simplul motiv că evoluția sa este mult mai îndelungată decât a acestuia, și astfel și experiența aferentă. Ducând discuția la extrem, putem spune că, din punct de vedere practic, omul nu a inventat nimic, ci doar a descoperit realități făcute posibile de natură, pe care le-a teoretizat și perfecționat ulterior pentru scopurile urmărite. Bionica nu reunește exclusiv științele naturale și cele tehnice deoarece sfera sa de acțiune s-a extins și asupra domeniului umanist, antrenând filosofia și artele plastice, inclusiv arhitectura, aflată la interferența dintre artistic și tehnic. În toate cazurile bionica înseamnă studiu rațional al elementului natural, deci învățare conștientă. Ea cuprinde două tipuri de abordare:

- unul care pornește de la o cercetare biologică bazată pe dinamica (felul în care se formează, crește sau se mișcă) și structurarea morfologico-funcțională ce decurge din aceasta a unui element natural, înțelege și explică principiul respectiv, îl esențializează și îl transpune în limbajul corespunzător domeniului disciplinar ținut (diferit de cel biologic) și apoi îi demonstrează potențiala aplicabilitate.
- altul care pornește invers, prin căutarea unor soluții oferite de natură pentru o anumită situație concretă stabilită anterior. Odată descoperit modelul natural analog, se caută variantele materiale și tehnologice de punere în operă a soluției. Deși are o abordare mai tehnică decât primul, demersul presupune de asemenea abstractizarea.

Un exemplu timpuriu pentru bionică este cel al aparatului de zbor desenat de Leonardo da Vinci. Cupolele geodezice ale lui Buckminster Fuller au la bază studiul radiolarilor, structurile tensionate ale lui Otto Frei dezvoltă modelul pânzei de păianjen în a doua jumătate a secolului trecut.

Termenul de **biomimetică** a fost inventat de biofizicianul american Otto Schmitt (1913-1998) în anii '50 și reprezintă studiul unor modele biologice, a structurii și funcționării acestora în vederea proiectării și realizării de materiale și produse, Schmitt punând bazele ingineriei biomedicale.

Conceptul de **biomimetism** a fost consacrat în 1997 de cartea „Biomimetism. Inovație inspirată de natură”⁸⁵ a lui Janine M. Benyus (n. 1958). Cartea demonstrează faptul că natura oferă soluția rezolvării unor probleme extrem de variate, provenind din domenii complet diferite ale activității umane.

⁸⁵ Janine M. Benyus, *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*, Harper, New York, 2002.

„...capitolul 1, care are drept titlu un fel de somație «Să imităm natura», expune, în fapt, principiul biomimetismului, care este studiul operelor naturii (fotosinteza, selecția naturală, ecosistemele, structurile anatomice, remediile naturale) cu scopul de a încerca să le imităm în rezolvarea problemelor cotidiene ale oamenilor. Trecerea de la obișnuința de a domina sau a ameliora natura la imitarea ei respectuoasă ar fi o adevărată revoluție, dar nu de tipul «revoluției industriale», fiindcă ea presupune nu să iei, ci să înveți. Este, incontestabil, un capitol bine structurat care formulează clar strategiile și principiile naturii, fiecare dintre ele fiind apoi dezvoltat într-un capitol al cărții, de la folosirea energiei solare la reciclare, diversitate sau cooperare”.⁸⁶

Autoarea tratează prin analogii naturale probleme legate de modul de hrănire și de îngrijire al omului, de producerea de energie, de fabricarea materialelor, de stocare a cunoștințelor și ajunge la final la dezbaterea *management*-ului afacerilor „imitând economia naturii care, pe parcursul a miliarde de ani, a pus la punct sisteme ce funcționează pe principiile autoreglării, în armonie unele cu altele”.⁸⁷

Biomimetismul ca și cuvânt trimite într-adevăr la imitare, dar acest *mimesis* al elementului viu se face printr-un act conștient care nu vizează superficialul învelișului, ci principiul formator al configurației. De aceea, învățarea de la natură este mai potrivită decât copierea sau mimarea.

Ecotectura vizează aplicabilitatea arhitecturală a acestei învățături. Arhitectură bionică contemporană au făcut și Nicholas Grimshaw, Santiago Calatrava, Norman Foster. Conținând-ul pe *tektion* (cuvântul grecesc ce definea în antichitate pe lucrătorul în lemn, pe meșterul ce utiliza lemnul în construcție prin opoziție cu pietrarul), ecotectura nu se referă doar la structurarea scheletală, analizând și forma naturală masivă, înțeleasă însă la nivel elementar-structural. Dacă natura nu trebuie pur și simplu imitată formal, urme ale formei naturale se

⁸⁶ Alexandru Marinescu, *Janine Benyus - Biomimetism*, p. 419, la adresa de internet http://www.studii.crist.ro/doc/2012/2012_6_01.pdf, (accesat la data de 25.06.2013).

⁸⁷ *Ibidem*, p. 420.



Exercițiul de ecotectură realizat la Facultatea de Arhitectură din Timișoara

Coordonator: prof.univ.dr. Cristian Dumitrescu. Planșele studenților: Caragi Sandu, Negură Radion, Onescu Eugen, Cistelean Norana, Mărgan Ovidiu, Iacobescu Alexandru

pot totuși regăsi în forma arhitecturală, dacă sunt reconfigurate într-un limbaj coerent. Mai importantă este însă înțelegerea principiilor formatoare și aplicarea acestora în cadrul generării imaginii din proiect. Cele mai interesante sunt cazurile în care se studiază mecanisme din lumea animală, angrenaje care fac posibilă o anumită mișcare, iar acestea sunt transformate în elemente capabile a prelua încărcări exterioare, adică să realizeze echilibru. Detaliile schematice, susținute obligatoriu de text, se vor face la scara redusă a angrenajelor și articulațiilor organismul studiat. Deși în unele cazuri arhitectura rezultată este una voit cinetică, în cele mai multe dintre soluții formele dinamice sunt chemate să rezolve un echilibru static și relevă exact starea de tensiune dinamică dintr-o arhitectură tectonică. Înțelegerea ritmurilor naturale, ca succesiune și alternanță de elemente în cadrul realizării mișcării poate fi urmată de abstractizarea acestora prin ordonare și dezvoltare cu toate mijloacele existente și în ritmul muzical (repetare, diminuare, augmentare, pauze, sincopă etc.) în scopul obținerii unor funcționalități diferite de cele din mediul natural, adică de transformare a ritmului natural în ritm cultural.

1.3 Importanța măsurii

1.3.1 Măsura în muzică și în arhitectură

Pentru a înțelege noțiunea de măsură din muzică este necesară o explicitare prealabilă a timpului muzical, care este constituentul său principal și totodată elementul de referință, respectiv a metricii muzicale. Timpul în acest context este o noțiune strict tehnică din cadrul măsurii, fiind diferit de timpul real măsurat în ore minute și secunde. El este diferit deci de durata din accepțiunea profană, adică de timpul cât durează un lucru sau altul, dar și de durata din teoria muzicală, acel element morfologic principal din definiția ritmului înțeles ca valoare unitară sau ca modul.

Metrica muzicală are și ea o conotație strict teoretică, fiind „acea parte din teoria generală a ritmului care tratează modalitățile de măsurare și încadrare a ritmului muzical în unități determinate”⁸⁸, deci metrul din muzică este diferit de metrul ca unitate de măsură a distanței din lumea fizică.

„Timpul constituie unitatea fundamentală pentru măsurarea ritmului muzical, «etalonul metric» la care raportăm formulele ritmice de orice structură. El poate fi asemuit în natură cu o mișcare scurtă (un gest cu brațul, un pas, o mișcare de pendulă, o zvâcnire a pulsului etc.), repetabilă la intervale egale, și ad infinitum. O condiție esențială a timpilor metrici este, așadar, «periodicitatea»,

⁸⁸ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 464.

adică producerea lor «izometrică». Conceput în acest fel, timpul ne apare ca un «reper (etalon) al desfășurării ritmului muzical», pe baza căreia duratele pot fi măsurate și raportate una față de alta și toate față de întregul operei de artă. În comparație cu ritmul – fenomenul artistic, viu, creator –, el este un «element extrinsec» deci, din afara esenței acestui fenomen. (...) După importanța și locul pe care-l ocupă în organizarea metrică (în măsură), timpul poate fi de două feluri: «accentuat (*thesis*)» și «neaccentuat (*arsis*)». Timpul accentuat (elementul *thesis*) grupează în jurul lui timpii neaccentuați (elementele *arsis*), generând astfel unități metrice mai mari, denumite măsuri. «Măsura» este o grupare distinctă de timpii accentuați și neaccentuați ce se succed periodic, o măsură cuprinzând desenul ritmic dintre un timp accentuat și următorul timp la fel de accentuat”.⁸⁹

Astfel, durata aparține ritmului muzical sau ritmicii muzicale, iar timpul aparține metrului muzical sau metricii muzicale.

După cum timpul (ca element al teoriei muzicale) este un element exterior ritmului, măsura este și ea o noțiune exterioară, menită a-l încadra pe acesta între bare de măsuri, modalitatea grafică de a delimita spațiul unei măsuri fiind liniile verticale de pe portativ. Metronomul (clasic sau electronic) nu generează ritmul, ci îl măsoară. Scopul metronomului este de a-l ajuta pe cel care cântă să încadreze ritmul în măsură, în tact (în limba germană *der Takt* = măsura), de a conferi un plus de regularitate și acuratețe execuției ritmice, și totodată, de a evita decalajele dintre muzicieni într-o orchestră sau într-un cor.

Foarte asemănător ar trebui să stea lucrurile și în arhitectură, dar vom vedea că, cel puțin din punct de vedere al teoriei, măsura înseamnă de cele mai multe ori altceva, ea referindu-se în general la proporție și nu la încadrarea ritmului într-un sistem mensural. Însuși ritmul arhitectural este teoretizat diferit față de muzică. Chiar dacă aproape de fiecare dată se pleacă de la analogia cu ritmul muzical, în final se ajunge la contradicții ce țin de esență.

Accentul metric este diferit ca esență de accentul ritmic. „Accentuarea timpilor metrici este doar virtuală.(...) De altfel, înseși noțiunile de *thesis* și *arsis* nu redau ideea de «intensitate», ci «sensul» (direcția) mișcării corporale în dansul vechi: *Thesis* = coborâre, lăsare în jos; *arsis* = ridicare, înălțare”.⁹⁰ Fenomenul este foarte ușor de vizualizat când observăm ce se întâmplă în timpul solfegierii unei melodii, fie că o facem noi, fie că-i urmărim pe alții: există timpii pe care mâna coboară și timpii pe care mâna se ridică, dar duratele (sunetele, notele) emise de voce nu corespund ca număr cu mișcările mâinii (decât în foarte puține cazuri), unele suprapunându-se pe momentul coborârii sau ridicării mâinii, altele situându-se pe poziții intermediare, același lucru producându-se și la nivelul intensităților acestora.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 465.

Adică uneori duratele accentuate se suprapun pe accentul metric, alteori nu. „Este superfluu să demonstrăm că, în vechime, ritmurile – simple ca structură – coincideau cu metrul (cadrul) pe care se desfășurau; de aceea, accentul ritmic – a cărui prezență este logică în orice ritm – s-a transmis și metrului”⁹¹. Doar anumite ritmuri, cum sunt ritmul de dans sau cel de marș păstrează această suprapunere.

Transferul cel mai simplu al rolului metricii de a măsura ritmul muzical s-ar putea face în arhitectură la desfășurări de fațade mari, unde există posibilitatea detectării unor axe reale sau virtuale care se repetă la distanțe egale (deci izometric), fiind eventual marcate periodic de câte un element vizual cu rol de *thesis*.

Dacă atribuim axelor travelor rolul barelor de măsură, se poate observa că există multe cazuri în care aceste axe care încadrează traveea sunt vizibil marcate la exterior prin evidențierea stâlpilor respectivi (în cazul unei structuri scheletale, în cadre), prin îngroșarea locală a zidăriei (la o structură de zidărie portantă, uneori din motive de rezistență), prin contraforți, coloane angajate, cariatide, atlanți etc., ritmul fațadei - incluzând fenestrația și decorația (dacă aceasta există) - desfășurându-se fără alte accente. Este cazul cel mai simplu și primitiv în care accentul metric corespunde accentului ritmic, și din păcate teoria de arhitectură se rezumă doar la tratarea acestui caz particular, generalizându-l. Paul Klee atrage atenția că ritmul structural descris de el sau „ritmul de un timp” corespunde celui mai primitiv ritm existent, și că pe baza acestuia calea la dezvoltări infinite rămâne deschisă; dar așa cum am mai spus, Klee formându-se inițial ca muzician, vorbea în cunoștință de cauză. Se pare că cei care s-au folosit de scrierile lui Klee referitoare la ritmul muzical au făcut abstracție de această atenționare, iar confuzia aparent doar de factură terminologică între ceea ce ține de ritmică și ceea ce ține de metrică a indus o serie lungă de erori în ceea ce privește tratarea ritmului vizual în adevărata sa complexitate.

1.3.2 Confuzia ritm-metru – cauza sărăciei ritmice a arhitecturii

„Repetiția aceluiași (element) rămâne însă trăsătura primordială a oricărei ordini ritmice, cu diferența că existența sa obiectivă conduce la transpoziție și transpoziția la repetiție. De altminteri, timpul tare (*arsis*) și timpul moale (*thesis*) ale băților sunt, prin ele însele o alternare între bătaie și pauză, zgomot și liniște, într-un cuvânt, acțiune și repaus, în așa fel că anumite acte sunt puse în evidență prin repetiție. De aici provine valoarea practică și estetică a ritmului”⁹²,

scrie P.A. Michelis. Citatul de mai sus conține cel puțin trei confuzii:

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² P.A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 102.

- una ce ține de identificarea ritmului cu metrul, pe care o fac foarte mulți din teoreticieni, asociind definiției ritmului varianta sa cea mai primitivă, în care accentul ritmic și metric se suprapun. Repetiția și periodicitatea accentului țin de metrică și nu de ritmică, dar se aplică și ritmului în cazul său particular și primitiv, reluat cu valență estetică în clasicismul secolelor XVIII-XIX.
- una ce ține de terminologie, inversând timpii *arsis* și *thesis* între ei din punct de vedere al portanței accentului metric
- una ce ține de alternanța între bătaie și pauză, prin care asociază timpii accentuați (oricare ar fi denumirea acestora) cu bătăile și pe cei neaccentuați cu pauzele, fapt care în muzică nu se întâmplă decât în cazuri rarissime, nefiind în nici un caz o regulă generală.

Transpoziția implică într-adevăr o repetiție, dar la nivelul unui întreg fragment muzical și nu la acela al unei celule ritmice. Ea reprezintă „reproducerea neschimbată (fidelă) a unei piese muzicale din tonalitatea originală într-o tonalitate dorită, sau de pe o poziție de înălțime pe altă poziție de înălțime”.⁹³ Tot cu referire la tonalitate, Michelis face următoarea legătură cu ritmul, în același context metric introdus de pendulă:

„...atunci când, în mod obiectiv, pendula sună *la spații de timp egale*, și când admitem, logic, că ritmul muzicii este dominat de cronometru, noi modificăm, totuși, subiectiv această ordine strictă și introducem o *ordine tonală*. Ritmului izocron îi suprapunem ritmul tonal – timpurilor tari și moi ale bătăilor, timpurile tari și moi ale tonurilor – și ne va fi imposibil să le distingem net sau să le separăm altfel decât pe portativul muzical sau pe accentele de versificație unde intervin logica și matematicile (...). Putem, desigur, să calificăm ordinea timpului drept *cantitativă* și ordinea tonală drept *calitativă*, de vreme ce una se măsoară prin durată și una prin intensitate”.⁹⁴

Să admitem că ritmul muzicii poate fi dominat de cronometru, dar strict la nivel de tempo, atunci când ni se acordă un timp limitat pentru execuția unei piese într-un festival sau în cadrul unei înregistrări. Să admitem și că în fraza de mai sus autorul nu s-a referit la tonalitate (ca situare a unei note față de tonica ce dă numele gamei sau ca gravitare a sunetelor unei compoziții în jurul unui centru sonor), ci pur și simplu la înălțimea sunetului, a notei, așa cum ne arată de fapt în figura explicativă. Durata are într-adevăr un sens cantitativ și înălțimea sunetului unul calitativ, dar aceasta din urmă nu se măsoară în nici un caz prin intensitate sonoră (ci se traduce în fizică prin frecvență), fiindcă o notă mai înaltă nu va suna

⁹³ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 524.

⁹⁴ P.A. Michelis, *op. cit.*, p. 101.

în mod natural mai tare decât una mai joasă numai în cazul în care dinamica muzicală o va impune și numai local, în cadrul unei lucrări.

„Dar, pe când în muzică o suită ritmică de elemente identice devine în timp intolerabilă, în arhitectură, dimpotrivă, este agreabilă, pentru că în timp, *succesiunea* se situează în prim plan înainte de a avea o imagine asupra *întregului*, în timp ce în spațiu impresia *întregului* este aceea care precede impresia succesiunii”.⁹⁵

Exemplele de arhitectură clasică folosite pentru a demonstra esteticul repetiției identice și folosirii ritmului muzical primitiv în care accentul ritmic și cel metric sunt nediferențiate sunt de fapt clădiri care beneficiază de spații foarte largi împrejurul lor, astfel încât ele pot fi cuprinse dintr-o privire. În cazul în care acest lucru nu este posibil și spațiul mic ne obligă să privim obiectul de arhitectură de aproape, vom avea aceeași situație ca în muzică, iar repetiția identică va fi obositoare în absența unei variații. Pentru ca o asemenea construcție să fie „agreabilă” și într-o parcurgere de aproape, ar trebui fie ca elementele care intră în alcătuirea succesiunii egale să realizeze ele însele o variație (cazul extrem în care coloanele unui portic sunt toate diferite), fie ca detalierea lor să fie destul de bogată încât să nu plictisească, să respecte acea scară redusă a detaliului impusă de contemplarea din proximitate. Arhitectura modernă, atunci când a dorit să impresioneze prin monumentalitate, a recurs la mijloacele clasice, incluzând aici și folosirea ritmului egal; dar fiindcă unul dintre crezurile acestuia era absența decorației, ea pare sterilă pentru publicul larg, mai ales de aproape. Normele care gestionează implanturile contemporane de arhitectură în zonele istorice impun respectarea acestei scări reduse a detaliului și nu practicarea unei pastişe arhitecturale istoriste, astfel că oricât de modernistă ar fi piesa de arhitectură ca și concept, ea va trebui să trăiască prin detalii. O variantă mai la îndemână ar fi după opinia mea adoptarea ritmului variat din muzică și abolirea supremației izoritmului instaurat de teoriile de arhitectură; acest lucru nu înseamnă abandonarea completă a acestuia, ci reconsiderarea sa ca și caz ritmic particular în multitudinea posibilităților existente, adică postarea sa acolo unde îi este locul și utilizarea sa în acest context. Într-o altă abordare, utilizarea poliritmiei va suprapune ritmului egal alte ritmuri egale sau nu și va asigura astfel variația necesară contemplării în dialectica departe-aproape, variație necesară ritmului pentru a deveni artistic.

Din fericire practica arhitecturală ne arată în mod evident că în realitate nu există un singur tip de ritm arhitectural, în care accentul ritmic și cel metric se suprapun și se repetă identic și izometric, cum nici dimensiunile elementelor (duratele) aflate în succesiune nu sunt egale între ele și nu pot astfel coincide cu

⁹⁵ *Ibidem*, p. 108.

timpii metrici. Sunt nenumărate cazurile în care accentele principale se întâlnesc în interiorul traveii (dacă am atribui axelor acesteia funcția barelor de măsură), fiind marcate fie printr-un gol de fereastră sau de ușă cu deschidere mai mare decât celelalte, susținut eventual și de o amplificare și centrare locală a decorației, axul golului suprapunându-se pe axul central al traveii, fie prin existența a două sau mai multe astfel de accente în cadrul aceleiași travei, de obicei simetric în cazul arhitecturii clasice și asimetric în modernism și contemporaneitate. La polul opus se află exemplele de arhitectură unde traveea nu este marcată în nici un fel sau este doar foarte fin sugerată, ritmul elementelor arhitecturale desfășurându-se liber, de orice structură ar fi el, fără a ține cont de aceste bare de măsură, accentul metric rămânând virtual, așa cum și este el de fapt. Poziționarea izometrică a stâlpilor și marcarea exacerbată a acestora, ca elemente structurale prin care se scurg forțele (încărcările) verticale ale clădirii țin de aspectul tectonic, de dorința creatorului de a evidenția forța respectivei structuri și de a genera senzația de impunător, ordonat și cadențat, asemeni unui marș militar. Nuditatea structurală sau aplicarea unor decorații reținute și rectangulare (chiar dacă acestea sunt scumpe sau doar elegante) pot adăuga și caracterul auster. Marcarea mai subtilă a accentului metric, realizată fie prin conlucrarea mai multor elemente vizuale fie prin aplicarea unor modalități de prelucrare sau modelare vizuală a elementului-stâlp pot face tranziția de la ideea de marș la aceea mai optimistă de dans, fără a pierde periodicitatea. În orice epocă istorică s-ar întâmpla însă fenomenul suprapunerii arhitecturale a accentului ritmic principal cu accentul metric, conotația unei compoziții bazate pe acest procedeu rămâne una clasică. Chiar și sugerarea fină a unor bare de măsură într-o arhitectură ultracontemporană trimite tot la clasicism, la ceea ce ține de ordinea și rațiunea împotriva cărora s-au revoltat futurismul, dadaismul sau suprarealismul considerându-le principalele vinovate pentru limitarea imaginației, creativității și a impulsurilor lăuntrice.

Revolta – oricât de ferală ar fi ea, și poate cu atât mai mult – implică mișcare. Însăși contrazicerea ideii de ritm, de mișcare ordonată și regulată, implică necesitatea cunoașterii acestuia, măcar de teama că, din dorința de a crea aritmie totală s-ar putea să generezi involuntar ritm. Noile genuri artistice provenind din avangardele istorice se bazează ele însele foarte mult pe ritm. Colajele, asamblajele, obiectele articulate și cea mai mare parte din instalațiile contemporane non-cinetice trăiesc tocmai prin ritmurile pe care le conțin. Analiza unei astfel de creații din punct de vedere a teoriei superioare a ritmului muzical va releva prezența unor ritmuri desfășurate după unul sau altul din mijloacele sale de dezvoltare, chiar dacă artistul creator nu le-a studiat niciodată pe acestea.

Duratele, intensitățile (accentele) și tempoul se regăsesc constant în creația artistică vizuală. Ritmul este acela care sugerează în artă ideea de mișcare și nu măsura; evidențierea acesteia poate însă să ajute la perceperea organizării ritmului utilizat, oricât de complicat și elaborat ar fi el, practic, la măsurarea acestuia atât în momentul generării sale, în actul creației (proiectării), cât și în acela al percepției în cadrul produsului finit.

Un ritm nemetric este un ritm care nu poate fi încadrat în măsuri. Dacă el nu poate fi măsurat deși păstrează niște reguli de organizare, el poate exista ca atare. Dacă însă organizarea sa este atât de dificil de detectat, încât ea nu mai poate fi sesizată, el își pierde însuși sensul de ritm și tinde să dispară, trecându-se astfel la aritmie și mișcare neorganizată.

Revenind la metrica muzicală, așa cum am exemplificat anterior,

„elementul de referință și gravitațiune îl constituie, în cadrul măsurii, accentul metric (timpul tare), prin funcțiunea căruia măsurile se pot organiza și clasifica în categorii distincte. Acesta apare în mod periodic; de aceea timpul accentuat este urmat întotdeauna de unul sau doi timpi neaccentuați, după care formula metrică (măsura) se repetă adoma. Pentru redarea în scris a măsurii, se utilizează o relație cifrică, în care numărătorul indică modul de grupare a timpilor în cadrul măsurii (câte 2, 3, 4, 5 etc.), iar numitorul, valoarea ritmică a fiecarui timp, de exemplu:

$2/4$ = măsura de 2 timpi (metru binar), fiecare timp valorând o pătrime;

$3/8$ = măsura de 3 timpi (metru ternar), fiecare timp valorând o optime;

$5/16$ = măsura de 5 timpi (metru eterogen), fiecare timp valorând o șaisprezecime.”⁹⁶

În interiorul măsurilor însă, numărul și valoarea duratelor ritmice nu coincide cu acelea ale timpilor decât foarte rar sau atunci când s-a dorit de la bun început acest lucru.

În funcție de accentul metric, de ordinea în care el apare și se repetă pe desfășurarea timpilor, respectiv de numărul timpilor accentuați din cadrul unei măsuri rezultă clasificarea măsurilor. Astfel, dacă accentul metric apare din 2 în 2 timpi măsura va fi de structură binară, dacă apare din 3 în 3 timpi va fi de structură ternară. Dacă accentul cade asimetric, prin amestecul de binar și ternar, structura măsurii va fi eterogenă.

Numărul timpilor accentuați dintr-o măsură va deosebi măsurile simple, care conțin un singur timp accentuat de cele compuse, cu doi sau mai mulți timpi accentuați, iar, la rândul lor, măsurile compuse vor fi compuse omogen dacă sunt alcătuite din măsuri simple de același metru (numai binar sau numai ternar),

⁹⁶ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 465.

respectiv compuse eterogen dacă măsurile simple componente vor fi de metru diferit (binar + ternar). Numitorul fracției prin care este redată în scris măsura, adică valoarea ritmică ce se consideră unitate de timp (pătrime, optime, șaisprezecime) nu contează în ecuația acestei clasificări, ci doar numărătorul, adică numărul timpilor accentuați. Astfel, vor fi considerate simple toate măsurile de 2 și 3 timpi, compuse omogen toate măsurile de 4, 6, 9, 12, 15 și 21 timpi, toate celelalte (de 5, 7, 8, 10, 11 etc. timpi) fiind compuse eterogen.

Deoarece de multe ori în cadrul aceleiași melodii apar mai multe ritmuri diferite, metrica acesteia se va modifica pentru a le putea încadra și măsura mai facil, rezultând astfel prezența mai multor tipuri de măsuri în scrierea respectivei partituri. Fenomenul poartă numele de **polimetrie** și este consecința poliritmiei existente în desfășurarea discursului muzical considerat. Schimbarea de ritm va atrage după sine schimbarea măsurii, și nu invers. Astfel, ritmurile binare vor sugera o metrică bazată pe măsurile de 2 și 4 timpi ($2/1$, $2/2$, $2/4$, $2/8$, $4/4$ etc.), ritmurile ternare se vor încadra în măsuri de 3, 6, 9, 12, 15, 21 timpi (cea mai răspândită fiind măsura $3/4$, iar ritmurile asimetrice, eterogene vor avea drept consecință încadrări metrice eterogene, folosind măsurile de 5, 7, 8, 10, 11, 13 timpi.

Metrica binară se regăsește în marșuri, dar și într-o multitudine de piese instrumentale și dansuri populare vechi: Allemanda, Pavana, Bouree, Gavota, Rigaudon, Galop, Polka, Krakowiak. În cadrul măsurilor de tip ternar se desfășoară piese instrumentale și ritmuri specifice muzicii de dans de tipul: Menuet, Giga, Couranta, Sarabanda, Lourd, Ciacona, Gagliarda, Passepied, Siciliana, Bolero, Fandango, Poloneza, Mazurka, Tarantela, precum și binecunoscutul Vals vienez. Se observă că, în afară de marș – pe care de obicei nu se dansează, dar se merge în cadență – toate celelalte tipuri de ritmuri provin din dansuri, iar măsurile binare sau ternare specifice acestora provin din mișcările caracteristice fiecărui dans în parte. De fapt, când învățăm să dansăm (vals, de exemplu) obișnuim să numărăm pașii, adică timpii specifici măsurii respective și să punem accentul metric (thesis) acolo unde trebuie, marcând acest accent cu o mișcare puțin diferită sau cu o schimbare a direcției de deplasare. Obișnuim să spunem că acela este ritmul de vals sau ritmul de polka, dar dacă ascultăm cu atenție instrumentația, mișcarea acesteia nu se suprapune exclusiv pe pașii respectivi (instrumentele și vocile executând și alte mișcări, pe alte durate), decât în puține cazuri și doar la câteva din instrumentele orchestrei (secția ritmică), și anume acele cazuri în care numărul duratelor este egal cu numărul timpilor măsurați (de la numărătorul fracției), duratele (valorile) din ritm sunt egale ca lungime de sunet cu acelea din măsură (cele de la numitorul fracției: pătrimi, optimi, șaisprezecimi), iar durata accentuată din ritm se suprapune pe timpul accentuat din măsură (accentul ritmic coincide cu accentul metric). Numai în

acele cazuri ritmul și metrul coincid, și cum am mai spus, acest lucru se întâmplă cu precădere în dansurile populare vechi; în celelalte cazuri ritmul este mișcarea (reală), iar metrul doar o măsură virtual.

1.3.3 Accentul ritmic, intensitatea și dinamica

Toată discuția despre ritmic și metric nu are nici un sens în absența accentului. Accentul este cel care dă expresivitate muzicii, el conferă ritmului viață și dinamism. Pentru ca un accent să fie sesizabil într-o desfășurare sonoră, el trebuie marcat, reliefat auditiv. Dinamica este cea care gestionează intensitatea sonoră a sunetului, adică amplitudinea, volumul, tăria sa. Ea influențează expresia unei opere de artă sonore, adică forma a ceea ce se aude, prin ierarhizarea elementelor sale în funcție de tărie. Rolul accentelor este de a sublinia sunetele cele mai importante dintr-o melodie, la fel cum în artele plastice atrag atenția asupra formelor esențiale, relaționându-le prin contrast local la scară mică și ierarhie la scară generală a compoziției. Din punct de vedere al dinamicii muzicale, accentele sunt două: accentul melodic și accentul ritmic.

Accentul melodic ține de melodie. El poate fi tonic în muzica vocală, când se referă la silaba accentuată dintr-un cuvânt; dificultatea punerii unui text poetic fix pe melodie dată constă în sincronizarea silabelor firesc accentuate din cuvinte cu sunetele accentuate din melodie, fără ca textul să sune ciudat în limba respectivă. Pentru aceasta, accentele ritmice din melodie se vor adapta la accentele din text și deci se va modifica ritmul, păstrând notele, adică melodia. Bineînțeles că lucrurile nu stau întotdeauna așa, fiindcă, dacă vrem să păstrăm și ritmul s-ar putea ca accentele ritmice să contravină celor tonice firești din cuvinte, iar rezultatul este uneori original, alteori hilar. Deci, până la urmă, accentul tonic melodic ține tot de ritm. Accentul expresiv sau patetic subliniază cuvântul cel mai expresiv din text, iar în muzica instrumentală el se referă la sintaxa frazei muzicale, atunci când marchează punctul culminant al acesteia printr-o creștere a intensității. Acesta este accentul expresiv principal sau *climax*-ul frazei, după care urmează de obicei o descreștere.

Accentul ritmic este acela asupra căruia acționează dinamica. El este un accent morfologic, aflându-se în structura formulelor ritmice. Fără o creștere reală a intensității sonore în dreptul său, accentul din formula ritmică ar exista doar în mintea compozitorului. În mod similar, în domeniul vizual, dacă dorim să utilizăm un anumit ritm muzical în conceperea unei lucrări, el nu va putea fi citit, decât dacă acolo unde am imaginat poziționarea accentelor se va regăsi fizic ceva mai puternic, mai mare, mai reliefat, mai vibrat, mai colorat, mai „altfel”, adică mai intens. Invers, descifrarea ritmului unei lucrări constă în primul rând în

identificarea accentelor sale vizuale. În cazul în care reușim să generăm sau să descifrăm într-o lucrare o formulă ritmică mai extinsă, unul dintre accentele sale va fi accentul ritmic principal, celelalte subordonându-se și gravitând în jurul acestuia. Dacă avem de a face cu o compoziție cu mai multe centre de interes, vom depista cu siguranță mai multe accente ritmice principale și deci mai multe formule ritmice complexe. Astfel, ierarhia în cadrul unei formule ritmice extinse e dată de accentul ritmic principal, iar în cadrul unei fraze de climaxul acesteia, adică de accentul expresiv principal.

Aceste două tipuri de accente (ritmic propriu-zis și expresiv) ne interesează din punct de vedere al transferabilității ritmului sonor în domeniul vizual sau al ritmului muzical în domeniul plastic. Muzica instrumentală nu are text, deci nu narează o întâmplare, nu descrie un obiect sau un personaj la modul realist, ci poate doar metaforic, abstract. Accentul tonic, care ține de cuvinte, este în afara fenomenului nu datorită faptului că arta nu poate fi și figurativă, ci din cauză că el marchează o silabă dintr-un cuvânt și nu semnificația cuvântului în sine. Muzica instrumentală este nonfigurativă, la fel și arhitectura.

Accentul metric nu trebuie pus în evidență într-o interpretare sonoră deoarece rolul său este unul de verificare a constanței desfășurării muzicale fără decalaje între instrumente sau voci și fără accelerări sau decelerări nedorite ale tempoului. Totuși, se întâmplă adesea ca accentele ritmice sau melodice să se suprapună cu accentele metrice ale compoziției și rezultatul să nu fie deloc neagreabil.

În componistică, marcarea voluntară a accentului metric printr-o creștere a intensității se va face atunci când se dorește exacerbarea unei ordini egale și repetitive, deoarece periodicitatea sa este izometrică, și metoda reprezintă într-adevăr o modalitate de expresie foarte adecvată scopului propus. Evidențierea sa sonoră pe întreaga desfășurare ritmică trebuie însă privită ca un caz particular și nu ca o regulă generală.

În accepțiunea clasică, măsura din arhitectură nu se referă direct la ritm, deși nu poate face abstracție totală de acesta. Ea este privită însă ca un mijloc de expresie în sine, exterior ritmului și care nu mai arată la fel ca în muzică nu datorită dispariției timpilor, ci a accentului metric. Dacă în muzică ritmul înseamnă ordine în timp, iar în arhitectură ordine în spațiu, observăm că între cele două categorii de ritmuri nu există o deosebire substanțială, mai ales dacă ținem cont că timpul și spațiul constituie împreună mediul de desfășurare al mișcării atât în vizual cât și în sonor. „Ritmul, armonia și măsura constituie, deci, mecanismul artei”⁹⁷, spune Michelis. „De altminteri, orice operă de artă apare dintr-o dată

⁹⁷ P.A. Michelis, *op. cit.*, p. 95.

ritmică, măsurată și armonioasă”⁹⁸. Dar dacă în muzică măsurarea se face pe o singură direcție posibilă, în arhitectură și în domeniul vizual general, ea se poate face pe una, două sau trei direcții, ceea ce va aplica raportul dintre elementele situate pe o singură axă în muzică la elemente situate pe câte două direcții diferite, perpendiculare între ele. Măsura joacă aici un rol în controlarea proporției, prin raportarea elementelor între ele, dar și prin raportarea elementului la întreg, iar aceasta se va putea face liniar, pe suprafață sau în volum și spațiu.

„Pentru fiecare operă arhitecturală se pot distinge deci trei măsuri: măsura *exterioară*, măsura *interioară* și măsura *absolută*”⁹⁹.

Măsura exterioară se referă la raportarea obiectului de arhitectură la scara umană, este măsura acordată de om operei arhitecturale. Ea ține atât de dimensiune cât și de distanța de la care se face vizionarea, și are astfel o conotație cantitativă, cu referire la scara edificiului. Ea implică ritmul prin conformarea acestuia la diversele scări ale percepției.

Măsura interioară implică modulul, la fel ca în muzică. Diferența majoră constă în faptul că muzica nu se poate raporta la modul decât pe o singură direcție, pe axa timpului, iar arhitectura se poate divide la modul pe orizontală, pe verticală și în adâncime concomitent. Dacă în muzică modulul este timpul din măsură considerat ca lungime a duratei (pătrime, optime etc.) la care se vor raporta dimensiunile duratelor din desfășurarea ritmică și întreaga compoziție sonoră, în arhitectură el este o dimensiune fixă la care se vor raporta toate celelalte dimensiuni pe cele trei axe ale spațiului și astfel întreg ansamblul. Cum nici durata unui timp nu este clar stabilită în secunde, ci variază în funcție de tempoul impus de la o melodie la alta și uneori în cadrul aceleiași compoziții, chiar dacă măsura este aceeași, nici modulul arhitectural nu va avea aceeași dimensiune măsurată cu rigla la două edificii diferite. Poate varia însă modulul în cadrul aceleiași piese de arhitectură în cazul unei accelerări de tempo? Odată stabilit ca dimensiune fixă („raza părții inferioare a coloanei sau jumătatea sumei razelor părții inferioare și superioare a coloanei”¹⁰⁰, ca în arhitectura antichității europene) el nu va putea să varieze în funcție de tempo. Dacă atribuim raportului numeric ce definește măsura muzicală ($3/4$, $3/8$, $5/16$) semnificația proporției din arhitectură, tempoul va putea să varieze păstrând măsura, adică proporția dintre dimensiuni. Astfel, observăm că măsura interioară se referă în arhitectură mai mult la proporție decât la dimensiune.

Măsura absolută se referă la dimensiune și proporție concomitent, în sensul conformării acestora la firescul vizual, funcțional și material al arhitecturii,

⁹⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 191.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 200.

și va integra astfel indirect și ritmul. Raportarea strictă a unui edificiu la proporția de aur sau la orice măsură fixă de tipul $2/4$, $3/4$, $3/8$ etc. fără a ține cont de dimensiunea reală impusă de scara umană (cu tot ce decurge de aici) și de caracteristicile materialului, care impun anumite dimensiuni minime sau maxime posibilității punerii în operă, va produce diminuări sau augmentări nefirești la nivel de imagine și distorsiuni ale semnificației arhitecturii. Exemplele scalării unor imagini cu rol de simbol ale unor arhitecturi „iconice” (un *Tempietto* miniaturizat în mijlocul unei grădini sau *Schröderhuis* umflat pentru a deveni impunător) duc la denaturare de sens și produc ilaritate. Măsura absolută este proprie fiecărei opere artistice în parte și este de fiecare dată unică. În muzică ea nu se va confunda sub nici o formă cu măsura din metrica muzicală.

Arhitectura (ca și muzica) se prezintă de obicei ca o compoziție închisă, în special arhitectura clasică, sau parțial închisă, pe verticală sau orizontală. Deschiderea unei compoziții de arhitectură poate fi sugerată prin repetabilitatea continuă și infinită a unui fragment guvernat de anumite reguli, a unui *pattern* pe care masa finită, construită îl cuprinde minimum de două ori. Sugerarea deschiderii este conferită astfel de ritm. Totodată, prin continuitatea spațială reală sau limitată prin vitraje, prin definirea virtuală de volume și spații rezultate din „spargerea cutiei” și anihilarea masei, adică prin plane orizontale și verticale care depășesc conturul interior închis și tind să înglobeze volume de spațiu exterior, exemple magistrale de arhitectură modernă tind să devină fragmente dintr-un întreg mai mare al cărui centru îl reprezintă, spațiul „alergând” pe o anumită direcție, dreaptă sau diagonală prin dematerializarea colțurilor sau „explodând” în afară pe mai multe direcții, după modalități secvențiale caracterizate tot de ritm, uneori progresiv și serial, alteori mai facil de încadrat în măsuri clasice.

Dependența directă de gravitație este principalul fenomen care particularizează arhitectura în raport cu toate celelalte arte. Dacă sculptura clasică, obiectul sau instalația trebuie să învingă lupta cu atracția gravitațională doar în ceea ce privește câștigarea propriei stabilități, arhitectura trebuie să asigure posibilitatea exercitării rațiunii pentru care a fost creată: aceea de a adăposti oameni și lucruri. „Clădirile, fiind construite pentru o utilitate fizică, sunt mai puțin destinate expresiei vizuale decât stabilității și ordinii. Ele sunt recipiente realizate pentru a conține creaturi și lucrări, în modul cel mai simplu”.¹⁰¹

Arhitectura este un balans cotinuu între închis și deschis, atât la nivelul anvelopei construcției cât și la nivel compozițional. Rețelele carteziane sunt suporturile structurale predominante în compoziția de arhitectură și caracterul acestora este evident deschis; prin similitudine cu rețeaua egală descrisă și

¹⁰¹ Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale*, Editura Meridiane, București, 1995, p. 191.

experimentată de Paul Klee, bazată pe ritmul structural de un timp, grila spațială a arhitecturii va sugera deschidere pe toate cele trei direcții ale spațiului. Totuși, cu mici excepții, piesele de arhitectură conțin în majoritatea cazurilor un centru, care chiar dacă nu se manifestă vizual cu aceeași pregnanță ca în celelalte arte plastice, el există, concentrând tocmai esența triumfului împotriva gravitației.

„Proiectarea de arhitectură ne informează asupra faptului că dacă clădirea nu ar poseda un centru în jurul căreia să-și adune propria existență, nimic nu s-ar opune cu adevărat gravitației. Fără un astfel de centru totul ar fi doar o rețea de forțe necunoscute, suspendate în gol și lipsite de un element unificator”.¹⁰²

Arhitectura reflectă cel mai bine noțiunea de echilibru ca și consecință a dinamicii, ca rezultată a confruntării dintre acțiune și reacțiune, fiindcă aici lucrurile nu mai țin de domeniul sugerat al graficii sau picturi, ci se manifestă ca realitate fizică. Dacă verticala este principala direcție pe care se manifestă gravitația ca forță axială, în lungul elementului, orizontala va fi supusă forței tăietoare a forfecării și momentului încovoietor din același motiv al încărcării ce acționează de sus în jos. Importanța componentei orizontale în stabilirea echilibrului va crește evident în cazul construcțiilor realizate în zone seismice, unde mișcarea pe orizontală a suportului va trebui gestionată corect în structură pentru a evita situația de colaps a acesteia.

¹⁰² *Ibidem*, p. 192.

Dar balansul între centric și excentric, între static și dinamic se manifestă și la nivel vizual, atât în elevația fațadelor cât și în planimetrii, prin poziția acestora. Dacă succesiunea liniilor, a formelor, a dimensiunilor și a contrastelor impune un caracter dinamic și deschis, marcarea unui centru se poate face fie printr-un element exterior acestei reguli, care se va detașa astfel prin contrast, fie printr-o variație ritmică a regulii succesiunii menită să scoată în evidență un *climax*. În ambele cazuri centrul va reprezenta un accent, care poate echivala cu un accident sau cu un intrus în primul caz și cu o variație a intensității în cel de al doilea, amândouă modalități regăsindu-și corespondente în lumea muzicală. Evidențierea unui centru în absența marcării sale fizice se poate face prin raportarea la contur, la limitele formei generale și depinde de regularitatea acestui cadru (conturul pătrat sau dreptunghiular al unei fațade sau al unei încăperi o va centra virtual pe aceasta printr-o rapidă intersecție a diagonalelor), de simetria sa și de posibilitatea percepției formei în totalitate, într-o secvență de ansamblu. Dacă în domeniul vizual acest lucru este posibil în măsura în care distanța față de subiect nu este prea mică (în cazul fațadei) sau prea mare în cazul situării privitorului în interiorul unui spațiu ale cărui limite (pereți, colțuri) sunt foarte depărtate în raport cu poziția acestuia, în muzică stabilirea virtuală a unui centru al compoziției este practic imposibilă datorită necesității rememorării duratelor trecute și a raportării lor continue una față de cealaltă de la începutul audiției și până la final; perceperea unui centru al unei desfășurări muzicale atunci când el nu este evidențiat sonor nu este posibilă fiindcă aceasta ar impune fie comprimarea timpului mișcării muzicale, fie dilatarea timpului receptorului până ce cuprinderea melodiei s-ar face „dintr-o auzire”, iar omul nu poate controla acest lucru prin mijloace naturale. Nu ne putem îndepărta de o dezvoltare sonoră pe o mediatore a axei sale temporale pentru simplul fapt că sistemul de coordonate al timpului nu permite decât o unică direcție; singura posibilitate de raportare față de muzică în alt mod este doar aceea permisă de grafica muzicală, de vizualizarea notelor pe portativul de pe hârtie, iar acesta este rezervată doar cunoscătorilor acestui limbaj cifrat.

Într-o lucrare de arhitectură, ceea ce ni se oferă spre vizualizare este în primul rând componenta verticală, adică fațada, silueta, volumetria exterioară, adică elevația. La fel se întâmplă și cu interioarele, desenul pereților cu decupajele și colajele sale este partea cea mai vizibilă a compoziției. „Mai întâi deosebim dimensiunea verticală ca aparținând domeniului vederii, în timp ce planul orizontal constituie sfera acțiunii”¹⁰³, spune Arnheim. Dacă dialectica rețea-centru este evidentă în plan vertical, în planul orizontal al nivelului ea este rapid sesizabilă numai dacă studiem planimetria subiectului, adică proiectul. Parcurgerea fizică a spațiilor interioare implică mai mult timp decât citirea unei planșe, drept

¹⁰³ *Ibidem*, p. 194.

pentru care perceperea reală a interiorului prin deplasarea pe suprafața orizontală are o conotație temporală puternică și implică memoria, fiind mai aproape de situația din muzică în ceea ce privește depistarea unui sistem compozițional, a unei rețele sau a unui centru decât contemplarea unei elevații. Acest lucru duce deseori la situația în care regula de compoziție a elevațiilor nu se regăsește și în planimetrii, dacă nu s-a urmărit de la bun început această idee, iar ritmul interioarelor poate să fie complet diferit de cel al anvelopei atât în ceea ce privește dimensiunile, cât și distribuirea accentelor sau tempoul. Și, mai mult decât atât, dacă în plan vertical suntem constrânși să ne raportăm la axa verticală a gravitației, întregul sistem de forțe trebuind să realizeze un echilibru real în confruntarea cu aceasta, în plan orizontal axele pot lua orice direcție. „Vectorul orizontal principal al clădirii este liber să indice orice direcție”.¹⁰⁴ Dinamica interioară a arhitecturii este dictată în primul rând de funcționalitatea acesteia. Cu excepția arhitecturii simbolice, unde traseele axelor se supun unor coordonate rituale, cum este cazul bisericii, excentricitatea liniară a circulațiilor și caracterul central al unor spații nu mai țin de semnificația filosofică a trecerii implacabile a timpului versus atemporalitatea intersecției (navei cu transeptul în fața altarului), reducând totul la gestionarea timpului în strânsă legătură cu scopul pentru care a fost proiectată clădirea pentru o utilizare cât mai conformă în raport cu acesta. Iar cu cât o clădire este mai funcționalistă sau mai „mașinistă”, cu atât compoziția interioară a spațiilor sale va fi mai departe de vreo semnificație simbolică. La polul opus stau exemplele unde arhitectura ca traseu este însăși rațiunea lor de existență, unde ritmul structurează compoziția spațiilor în același fel ca în muzică, adică prin durate, intensități și tempouri, în strânsă legătură cu proporția, textura și culoarea, sau cu melodia, armonia și coloristica timbrală. Spargerea cutiei în modernism reprezintă triumful dinamismului liniar excentric asupra centricității și simetriei clasice, iar poziționarea de spații cu centrele adiacente sau colineare axei vectorului principal produce discontinuități controlate prin ritm. Un coridor îngust înseamnă o accelerare de tempo, un spațiu larg o decelerare sau chiar o oprire. Acelorași reguli ale ritmului li se supun și circulațiile verticale. O scară închisă are un tempo mai alert decât o scară liberă într-un spațiu deschis, o scară dreaptă față de una curbă, o scară față de o rampă etc. O scară reprezintă de fapt o rupere de ritm și nu o continuitate accelerată a acestuia, pe când o scară liberă trimite la poliritmie; similar, un elevator închis față de liftul panoramic. Controlarea vitezei de deplasare a utilizatorilor prin elevatoare, benzi și scări rulante înseamnă o gestionare a percepției vizuale a acestora printr-un tempo impus.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 195.

Arhitectura ca traseu, ca succesiune a spațiilor interioare va fi, asemeni frizei, „mai mult ritmată decât compusă”, cum spunea Bouleau când asemana friza cu muzica, iar acest lucru se întâmplă datorită inexistenței perceptive a unui cadru care să o delimiteze ca ansamblu. În exterior cuprinderea ansamblului sau a conturului este posibilă, iar cadrul este delimitat de câmpul vizual al privitorului. Este deja celebru cazul catedralei *Notre Dame* din Paris unde, pentru a putea avea imaginea întregului ansamblu al elevației principale, a fost demolat țesutul construit din fața sa. De aceea preocupările arhitecților pentru compoziție s-au manifestat mai mult la exteriorul edificiului, la nivel de ansamblu sau la nivel de fațadă, fiindcă acest context poate oferi privitorului o imagine mai puțin mediată de propria-i mișcare. Distanța față de subiect și viteza de deplasare a privitorului au determinat scara edificiului și gradul de detaliere în funcție de posibilitatea distingerii întregului sau a părților, iar regulile de compoziție au trebuit să se adapteze la acestea pentru a putea face vizibil conținutul, semnificatul.

„...scopul compoziției este acela de a crea o alcătuire bine organizată pentru realizarea unei ordini armonioase, plăcute; și că desigur ordinea este necesară pentru a face o formulare artistică inteligibilă. Ordinea totuși este doar un mijloc pentru atingerea unui scop. Făcând astfel ca dispunerea formelor, culorilor și mișcărilor să fie clară, neambiguă, completă și concentrată asupra celor esențiale, se organizează forma astfel încât să fie adecvată conținutului. Mai întâi de toate conținutul la care se referă compoziția”.¹⁰⁵

Dacă însă dimensiunea modulului analog timpului metric este mult prea mică, o măsură bazată pe aceasta devine un nonsens atât în domeniul vizual cât și în cel sonor. Dacă în muzică, de exemplu, folosim o măsură de 3/4, este foarte clar că pătrimea nu este cea mai mică valoare pe care o vom putea utiliza în desenul ritmic al compoziției, pentru că pe lângă multipli vom avea și subdiviziuni ale pătrimii la care aceasta se divide perfect, ca optimea sau șaisprezecimea, dar și valori intermediare, ca optimea cu punct sau șaisprezecimea cu punct etc.. Astfel, nici în arhitectura de zidărie modulul cel mai mic al măsurii nu trebuie să fie cărămida; dimensiunea acesteia poate fi un subdivizor al valorii-etalon, așa cum ar recomanda rațiunea constructivă, dar nu neapărat, fiindcă s-ar putea ca alte considerente decât acela al zidirii fără pierderi să primeze în generarea formei arhitecturale.

Principiul utilizării barelor de măsuri din muzică se poate aplica cu mari sorți de izbândă la „măsurarea” axelor majore ale ansamblului arhitectural, indiferent de materialul de execuție al structurii, fie că acesta este piatra, cărămida, betonul armat sau metalul. Aceste axe pot corespunde axelor structurii de

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 219.

rezistență, dar pot foarte bine să corespundă și altui sistem de referință (cum ar fi sistemul compozițional) caz în care principiul se poate extrapola la întreg domeniul artelor plastice, la toate genurile artistice în care compoziția se regăsește.

Într-un proiect de arhitectură, considerând cadrul metric din muzică cadrul traveii structurale, caracteristicile dimensionale ale acestuia vor fi dictate, pe lângă limitările intrinseci impuse de natura materialului de construcție din care este constituit, de numărul și mărimea elementelor care se succed între limitele sale și nu invers. Într-o arhitectură rațională, dimensiunile firești ale elementelor rezultă de obicei din funcționalitatea acestora. Mărimea ferestrelor și numărul acestora rezultă din cerințele de iluminare naturală specifice funcțiunii spațiului interior respectiv, mărimea ușilor depinde de gabaritele de trecere pe care trebuie să le permită atât pe orizontală cât și pe verticală, de ce anume trebuie să treacă prin ea (om, căruță, mașină), în ce număr de fluxuri paralele și cu ce viteză, lungimea, lățimea (și în interior, și înălțimea) unui loc de parcare ține de dimensiunile mașinii căreia îi este destinat, cotele generale interioare ale unei încăperi țin de funcțiunea adăpostită etc. De obicei, dimensiunea traveii rezultă din suprapunerea coerentă atât pe orizontală cât și pe verticală a tuturor acestor cerințe, practic, din suprapunerea ritmurilor specifice tuturor elementelor componente, astfel că pasul (egal sau inegal) al traveii este ales în urma analizării tuturor acestor cerințe și nu ar trebui să fie impus de dinainte doar din motivul simplității geometrice sau structurale. În cazul pasului inegal al traveii asistăm iar la polimetrie, adică la coexistența mai multor tipuri de măsuri în interiorul aceleiași desfășurări ritmice, metrica (binară, ternară sau eterogenă) secundând ritmul (de structură binară, ternară sau eterogenă). Considerând traveea drept cadru mensural, metrica asociată va măsura de fapt ritmul structurii de rezistență al clădirii, accentul metric suprapunându-se pe accentul ritmic al acesteia (stâlpul, contrafortul, peretele transversal) sau rămânând virtual, ca axă longitudinală, dacă poziția elementului structural nu se remarcă în vreun fel. Cât de importantă este marcarea vizuală a ritmului structurii de rezistență și cât de importantă este, de fapt, marcarea accentului metric în „citirea” acesteia? Este importantă păstrarea unei măsuri unice pe întreaga desfășurare a structurii din dorința de a genera impresia de eleganță și sobrietate, ca rezultat al simplității matematice?

Există foarte mulți arhitecți care încep desenul planimetric al unui proiect prin trasarea axelor structurii majore, iar distanța dintre ele este dată de raționalitatea structurii, pendentă de materialul și tehnica de punere în operă, străduindu-se apoi să rezolve compartimentările interioare în așa fel, încât ele să facă posibilă funcționalizarea. Această abordare pur inginerească nu garantează însă decența acestei funcționalizări chiar dacă există tomuri de normative care oferă dimensiunile minimale de calibrare a spațiilor în corelare cu utilitatea lor. Nu

este plăcută prezența unui stâlp undeva în mijlocul unei încăperi, cum nu este decentă nici lățimea de 2,50 metri a unui dormitor, chiar dacă suprafața totală a acestuia se încadrează în normative. Presupunând însă că toate cerințele funcționale sunt rezolvate, că spațiile interioare corespund și normelor de iluminat natural, că funcțiunile sunt corect conectate între ele, iar circulațiile sunt coerente, avem de a face cu ceea ce jargonul de specialitate numește „un plan decent”. Ce rezultă însă la exterior, la nivelul fațadelor sau al volumetriei generale? Răspunsul este de cele mai multe ori „o fațadă rezultată” sau „o volumetrie rezultată”, conform aceluiași jargon, adică o fizicalitate impersonală, care nu transmite nimic, nu stârnește nici un sentiment în afară de nepăsare sau, mai rău, de agresare vizuală, ceea ce declasează imobilul respectiv de la statutul de clădire arhitecturală la acela de construcție. Tratarea coerentă a exteriorului unei piese de arhitectură este foarte importantă, iar în cadrul acesteia, pe lângă relația cu ambientul, proporțiile generale ale siluetei sau culoare, ritmul este principalul element regulator. Nevoia de coerență vizuală este extrem de importantă, iar această „ordine” este influențată de succesiunea de elemente dimensionale relaționate, repetate identic sau modificate (augmentate, diminuate, legate pe o direcție sau alta), accentuate sau neaccentuate, distribuite mai des sau mai rar pe suprafață sau în spațiu, adică de „durate”, „intensități” și „tempouri”, deci, de ritm. Stabilirea unei macrodimensiuni repetitive, care să facă posibilă funcționarea tuturor acestor considerente ar fi de fapt țelul spre care ar trebui să se canalizeze eforturile celui interesat de domeniul metricii mai mult decât de ritm.

Măsura din muzică poate fi tratată ca un sistem macromodular bazat pe un singur modul egal, reprezentat de valoarea de la numitorul fracției (pătrime, optime, șaisprecime) și pe un număr care desemnează în câte astfel de module egale se împarte cadrul mensural. Dacă în cadrul măsurii din muzică acest modul este denumit foarte sugestiv „timp” și are realmente o conotație pur temporală, în domeniul vizual el ține de dimensiune, de distanță în spațiul fizic.

Stabilirea unei măsurii care să poată cuprinde ritmul poate interveni astfel în compoziția de orice fel, deoarece compoziția în general presupune un anumit număr de elemente relaționate între ele prin poziție și dimensiune, raportate la o axialitate, aglomerate sau rarefiate, una sau mai multe dominante și centre de interes și, bineînțeles, un cadru (închis sau deschis) pe care se desfășoară. Organizarea acestor elemente în cadrul compoziției se realizează prin ritm. Deoarece intensitatea este caracteristica ce corespunde accentului ritmic, marcarea unui element arhitectural va face apel la amplificarea acesteia. Dacă elementul cel mai important dintr-o fațadă este spre exemplu accesul principal în clădire, axul acesteia nu se va suprapune cu axul și stâlpul traveii, care reprezintă accentul metric al măsurii doar în cazul unui ortodoxism habotnic în atotputernicia măsurii, și chiar dacă există câteva

exemple în acest sens, ele reprezintă excepții în teoria și istoria arhitecturii. Concluzionând, accentul metric (virtual) nu trebuie confundat cu accentul ritmic (real), chiar dacă uneori cele două se suprapun în mod fericit.

Capitolul 2

Compoziții ritmice

Ritmul a existat dintotdeauna sub forma sa naturală de izoritm, dată de intervalele oarecum egale la care se succed evenimentele în curgerea lor. Ritmul variat este însă specific artelor și constituie, pe lângă armonie, elementul de legătură dintre ele, ordonând și organizând limbajul caracteristic fiecăreia. Ritmul artistic este un ritm cultural.

Pentru a avea un ritm artistic este necesară îndeplinirea simultană a unor condiții: să existe niște elemente componente (sonore sau vizuale); să existe minim două elemente, pentru a putea avea o succesiune; să existe un mediu de desfășurare; să existe o regulă de organizare a acestei succesiuni, o ordine și o variație. În acest context, o definiție cuprinzătoare a ritmului artistic ar fi **succesiunea organizată și variată a elementelor în spațiu și timp.**

a. Elementele componente țin de limbajul specific fiecărui gen artistic, dar și de binomul spațiu-timp. Elementele de limbaj sunt cele prin care se comunică idei sau sentimente.

Materia primă a muzicii este sunetul, deci elementele care vor intra în componența ritmului muzical vor fi sunetele, cu toate caracteristicile lor fiziologice: înălțime (notă), durată (continuitate în timp), intensitate (tărie) și timbru. Ritmul va gestiona însă organizarea sunetului la nivel de durate, intercorelând lungimea și poziționarea lor pe axa timpului.

Elementele primare ale limbajului plastic sunt formele, și acestea

„...întotdeauna dețin o configurație care joacă rolul decisiv. Această configurație se prezintă ca fiind însușirea spațială și caracteristica vizuală care o particularizează, care dă formei trăsăturile de diferențiere. Configurația, pe de o parte, delimitează, conturează, profilează, pe de alta, umple spațiul dintre contururi, dintre margini, acoperă suprafețele, dă consistență volumelor. De

asemenea, configurația face posibilă expresia (...), tot ea este cea care inițiază și nutrește sensul în vederea semnificării”.¹⁰⁶

Configurația implică o structură, o organizare a părților componente, o „organizare a diferențiatelor în unitate”¹⁰⁷, cum spunea Paul Klee, care „sugerează ceva viu, activ, care acționează asupra interiorului și exteriorului totodată”¹⁰⁸. Formele, ca elemente de limbaj, sunt clasificate diferit în funcție de caracterul bidimensional sau tridimensional al genului artistic. Prin sincretism artistic ele se întrepătrund, artele tridimensionale împrumutând din bidimensional și invers. Forma este totodată „rezultatul procesului de creație în întregimea sa, incluzând și ideea care a stat la baza operei (...) forma coincide, în demersul constituirii ei, cu creația însăși, aceasta nefiind decât desăvârșirea prin materializare a unei forme”.¹⁰⁹

Astfel, într-o disociere pur analitică a constituentelor configuraționale, formele se diferențiază între ele prin: dimensiune, culoare, consistență și textură.

Elementele primare ale limbajului muzical sunt sunetele și au patru caracteristici fiziologice, fiecare având un corespondent în fizica generală:

- 1 - durata (continuitate în timp)
- 2 - înălțimea (frecvența)
- 3 - intensitatea (amplitudinea)
- 4 - timbrul (forma spectrală a vibrațiilor).

Sunetele se diferențiază între ele prin: durată, înălțime, intensitate și timbru.

Așa cum caracteristicile fiziologice ale sunetului (durată, înălțime, intensitate, timbru) se regăsesc în totalitate într-o unitate sonoră, la fel și caracteristicile fiziologice ale formei (dimensiune, culoare, consistență și textură) se regăsesc într-o configurație vizuală. Limbajul înseamnă în ambele cazuri „pe de o parte, formă, configurație și expresie, pe de alta înseamnă materiale, tehnică, execuție”.¹¹⁰

A face o analogie totală între sunet și formă pornind de la corespondentele din fizică ale caracteristicilor fiziologice ale sunetului este imposibil deoarece, dacă în cadrul formei se poate detecta o regulă a structurării sale pe cele trei dimensiuni ale spațiului, în cadrul sunetului nu. Putem face analogii între durată (continuitate în timp) și dimensiune (continuitate în spațiu), intensitate sonoră (volum, amplitudine) și intensitate vizuală (pregnanță, evidență, consistență), înălțime (frecvența oscilației undei sonore) și culoare (frecvența radiației electromagnetice, luminoase) luând sau

¹⁰⁶ Ioan Iovan, *Semantica artelor vizuale*, vol. 1, p. 233.

¹⁰⁷ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Dicționar de artă, Forme, tehnici, stiluri artistice*, A-M, Editura Meridiane, București, 1995, p. 188.

¹¹⁰ Ioan Iovan, *Semantica artelor vizuale*, vol. 2, p. 38.

nu în considerare sinestezia, între timbru (forma spectrală a vibrațiilor, caracteristică exterioară dată de materialul de construcție al emițătorului sunetului și de tehnica producerii acestuia) și textură sau din nou culoare, dar dacă o formă poate conține concomitent două sau trei dimensiuni, un sunet nu poate avea decât o durată, fiindcă timpul este unidimensional.

b. Pentru a avea o **succesiune**, este necesară existența **a minimum două elemente**, vizuale sau sonore.

Din punct de vedere al sistematicii ritmului muzical, duratele se organizează în formule ritmice simple care pot fi binare sau ternare, iar ritmurile eterogene (din 5,7,8 durate etc.) vor fi multiplele combinații posibile de binar cu ternar. În accepțiunea bimodulară a formulei ritmice, în care duratele pot avea două lungimi diferite, accentul va fi reprezentat de durată lungă din formulă. În cazul formulei ritmice bazate pe durate egale (din accepțiunea unimodulară), durată pe care va cădea accentul ritmic (*ictus*) va fi hotărâtă de cealaltă componentă interioară a ritmului – intensitatea. Teoria muzicală ne spune că ideea de monoritm, adică de ritm format dintr-un singur element repetat, prin asemănare cu izoritmul natural nu are sens în muzică, fiindcă în absența accentului, ritmul muzical nu are sens.

Ritmul de 1 s-ar putea traduce printr-un ritm de structură binară format din două durate în care una dintre ele a fost înlocuită cu o pauză, caz în care am avea un exemplu banal de dezvoltare a ritmului prin pauze, și astfel am obține o reconciliere cu teoria muzicală.

c. În sens tradițional, **mediul de desfășurare** este de asemenea specific fiecărei arte: elementele grafice se vor desfășura pe hârtie, pictura pe pânză, carton, sticlă sau tencuială, adică pe o suprafață bidimensională, sculptura va fi prezentă volumetric în material și în spațiu, iar arhitectura își va desfășura masele în spațiu, cuprinzându-l totodată și în interior; în muzică duratele se succed, bineînțeles, în timp. În accepțiunea clasică artele se împart în arte spațiale și arte temporale, dar timpul este prezent în artele spațiale în aceeași măsură în care spațiul este necesar pentru manifestarea muzicii, dansului sau teatrului. Spațiul (bidimensional și tridimensional) și timpul formează împreună mediul de desfășurare a elementelor limbajului artistic. Singura componentă diferențioare ține de organul receptor și este tipul de energie care face posibilă manifestarea fizică a elementelor de limbaj: forma se poate manifesta vizual datorită energiei luminoase, iar sunetul se poate manifesta auditiv prin energia sonoră.

d. Regula de **organizare** a succesiunii este dată de raporturile stabilite între elementele considerate prin juxtapunere, iar aceasta implică ierarhie și contrast. Contrastele locale sunt inegalitățile de tot felul care se pot stabili din punct de vedere al dimensiunii, al ponderii, al distanței dintre elemente, al

intensității, al saturației, al frecvenței (ca fenomen fizic ce ține de undă), iar din aceste contraste rezultă accentele și tempoul. Raportul de egalitate este un caz particular și abstract, ca în cazul așa-numitului „ritm de un timp” provenit din frecvența confuzie pe care foarte mulți artiști (chiar muzicieni) o fac între ritmică și metrică. Ritmul în sine nu presupune repetiție identică, nici măcar repetiția identică a formulei ritmice. Dacă ea se repetă, va genera ritm chiar dacă la următoarea apariție nu va mai avea exact aceeași „înfățișare” dar își va păstra structura inițială, iar în acest caz putem discuta de mijloacele de dezvoltare a ritmului, procedee care, teoretizate în muzică, se regăsesc de fapt și în artele plastice, unele sub aceeași denumire, altele denumite diferit, și o mare parte nedenumite, dar experimentate deopotrivă intuitiv. O formulă ritmică binară poate fi urmată de una ternară sau eterogenă și ritmul se va desfășura liniștit sub această formă, liber și viu. Fără **variație** ritmică nu putem avea ritm artistic. Cel care se repetă periodic este accentul metric, component exterior fenomenului, apărut abia în perioada barocă din nevoia de simetrie specifică epocii.

2.1. Ritm simplu

Considerând **compoziția** ca sistem de elemente între care există relații organizate și care în ansamblu alcătuiesc un tot unitar, un organism compus din organe, se observă că ritmul poate realiza atât constituirea acelor entități bine conturate reprezentând organele, cât și relaționarea lor funcțională în cadrul organismului, el acționând astfel ca principiu structural atât la scara micro, individuală, cât și la scara mare a întregului compozițional.

În cadrul compoziției de arhitectură, ritmul se referă la organizarea succesiunii liniilor, a formelor, a dimensiunilor și a diferențelor și nu la repetarea identică a acestora. El se manifestă atât la exterior, prin organizarea masei arhitecturale în sine, cât și la interior, la succesiunea mai largă a spațiilor conținute, sugerând fie mișcarea prin stimularea percepției vizuale, fie echilibrul ca și consecință a dinamicii și are o conotație sintactică. La nivel microstructural, dacă atribuim noțiunii de durată din sonor pe aceea de dimensiune din spațiu, ritmul arhitectural pare să gestioneze lucrurile la nivel strict dimensional și să le raporteze doar în acest context, dacă nu ar exista și celelalte două componente: accentele și tempoul.

Ritmul liniilor se referă la organizarea succesiunii liniilor de construcție în general, adică la structurarea pe care arhitectura o lasă vizibilă, motiv pentru care Paul Klee își îndemna studenții să analizeze piesele de arhitectură pentru a înțelege structurarea operei de artă, felul în care ea se formează. Liniile de

construcție sunt ușor de detectat deoarece traseele lor sunt preluate de elementele arhitecturii prin muchiile acestora. Ele pot fi drepte sau curbe și intră deopotrivă în alcătuirea entităților individuale ale arhitecturii, în forma așa-numitelor organe și în structurarea organismului reprezentând ansamblul edificat. Ritmul egal al acestora rămâne un caz particular.

Ritmul formelor reprezintă ordinea în care se succed elementele individuale ale arhitecturii în cadrul masei, adică ritmarea masei prin suprafețe și volume sau ritmul maselor în sine prin succesiune și raportare. Dacă luăm în studiu o fațadă plană văzută din exterior, conturul ferestrei definește o formă; suprafețele de perete diferit colorate sau texturate reprezintă și ele forme plane aflate în succesiune. Ferestrele au însă o anumită consistență volumetrică, prin adâncimea la care sunt poziționate în masa peretelui, reprezentând astfel excavații; dacă ele sunt poziționate chiar la fila exterioară a fațadei, grosimea ramelor, a cercevelor mobile și a elementelor de subdivizare ale câmpurilor de sticlă conține oricum volum. La fel și restul elementelor decorative (ancadramente, brâuri, bosaje) au o anumită detașare din planul fațadei, transformând de fapt fațada aparent plană într-un basorelief; evident, arhitectura contemporană conține și exemple de „picturi” murale, dar acestea sunt cazuri izolate. Stâlpii dintr-un portic, coloanele angajate, contraforții sunt elemente individuale în desfășurare ritmică.

În cazul unei mase arhitecturale cu definire preponderent volumetrică, volumele de sine stătătoare se pot organiza prin ritm, fie că ele conțin deja ritm în structurarea lor individuală, fie că nu. Aceste volume pot fi simple sau compuse, iar dacă sunt compuse ele trebuie să poată fi identificate ca atare, ca volume individuale complexe la care adăugarea sau extragerea unei părți ar anula caracterul de sine stătător, cu alte cuvinte, să nu fie „dividuale”, cum ar spune Paul Klee. Dematerializarea, adică sugerarea unui volum prin plane, plane și volume sau prin volume între care s-a interpus spațiu trebuie atent gestionată pentru ca volumul respectiv să nu-și piardă recognoscibilitatea. Dacă numărul lor este doi sau trei, ele pot alcătui o formulă ritmică binară sau ternară, iar dacă este mai mare, prezența succesiunii de formule ritmice asemenea sau diferite va face diferența între caracterul de formulă ritmică eterogenă și acela de ritm. De aici rezultă că un număr mai mare de volume arhitecturale în succesiune este mai capabil de a genera un ritm propriu-zis în cadrul masei decât unul mic.

Ritmul maselor arhitecturale este ritmul organelor mari individualizate în cadrul unei compoziții. Aceste organe mari pot fi obiecte sau chiar volume (simple sau compuse), conținând sau nu ritm în cadrul lor, alcătuite însă în așa fel încât limitele lor să fie detectabile. Relația între masele arhitecturale este foarte specială, mai ales când ele se articulează prin spațiu gol. Pentru ca ele să poată forma împreună o compoziție și să nu rămână organisme izolate sau compoziții în sine,

trebuie ca între elementele lor constitutive să existe relații destul de evidente încât o astfel de masă arhitecturală să nu poată deveni un sistem autonom. Se ajunge din nou la număr. Două mase identice sau radical diferite pot constitui o formulă binară dacă intervalul dintre ele nu este prea mare în spațiu și timp. Trei mase pot constitui o formulă ritmică ternară cu condiția ca cel puțin două dintre ele să aibă caracteristici comune. Necesitatea asemănării a cel puțin două dintre ele este dată de accentul din formula muzicală ternară. Astfel, în contextul prezenței a două mase asemănătoare și o a treia diferită, cea diferită va reprezenta accentul. În desfășurări numerice mai mari, apariția a două formule ritmice, identice sau diferite, este suficientă pentru a detecta un ritm, chiar dacă între aceste două repetiții masele se pot organiza diferit. De aceea, cu excepția compozițiilor arhitecturale de dimensiuni foarte mari, cele mai multe rămân la stadiul de formule ritmice în ceea ce privește distribuția maselor. Articulația maselor prin gol impune o dimensiune maximă a acestuia, pentru ca legătura să nu se piardă. La cealaltă extremă, golul poate fi sugerat printr-un „nut”, un decroș care trebuie să fie destul de sesizabil pentru ca masele să nu formeze un corp comun. Golul articulației poate fi sugerat printr-o porțiune vitrată, plană sau volumetrică, transparența sticlei sugerând ideea de gol din raportul „plin-gol”, în care masa constituie, bineînțeles, plinul. Articulația între două mase mai poate fi realizată și printr-un element terț cu rol de „balama”, care poate fi un volum sau chiar o masă în sine. Forma sa poate să preia ceva din regula sau regulile structurării maselor pe care le articulează sau poate fi net diferită, dar pentru a rămâne articulație ea trebuie să aibe fie o definire mai vagă, fie o dimensiune mai mică. Ritmul se poate realiza și prin simpla juxtapunere a maselor, prin decalarea în plan orizontal sau vertical a acestora sau prin modalități rezultate din toate combinațiile posibile, articulația prin gol rămânând însă varianta preferată a arhitecturii moderne.

Când masele sunt foarte diferite și foarte distanțate ele riscă să rămână în afara compoziției, dacă în desfășurarea lor nu se poate detecta o ordine, iar aceasta ordine e dată de ritmul însuși prin repetarea **distanței**, ca dimensiune a intervalului. E o variantă care face aparent apel la periodicitatea repetiției accentului metric. Se trece însă la o nouă scară a compoziției, și anume scara urbană. Exemplul cel mai evident este acela din urbanismul de planșetă în care clădirile înalte se succed la distanțe egale de-a lungul unei artere majore a orașului. Clădirile Politehnicii, corpul înalt al Universității și clădirea BRD din Timișoara inițiază un ritm de-a lungul bulevardului Vasile Pârvan deoarece distanța dintre ele este aproximativ egală, chiar dacă ele ca „obiecte” arhitecturale sunt foarte diferite ca expresie. Spun „inițiază”, fiindcă timpul nu s-a oprit și este foarte posibil ca în viitor să apară și alte construcții înalte pe acel traseu. Pentru ca acestea să se încadreze în ritm, vor trebui să respecte

distanța. Și în acest caz „ritmul de unu” este de fapt unul binar, iar formula ritmică este compusă dintr-o clădire înaltă și o pauză, asemeni stâlpilor dintr-o colonadă egală. Dacă între aceste clădiri înalte există inserate și alte piese de arhitectură (mai mici) care nu constituie accente principale din punct de vedere al înălțimii, avem exact situația din muzica clasicismului și barocului, în care chiar dacă în cadrul măsurii există durate mai lungi sau mai scurte, accentul sau accentele (în cazul măsurilor compuse, ca cea de 4/4) ritmice se vor suprapune exact pe cele metrice, adică se vor repeta izometric.

În cazul repetiției egale a dimensiunii și a formei elementului, distanța poate să difere, să varieze, dar tot după o regulă bine stabilită. Cazul nu se regăsește în muzică (deși din punct de vedere teoretic nu ar fi imposibil), deoarece repetiția aceluiași element sonor, egal ca durată, înălțime, intensitate și timbru în alternanță cu pauze de durate inegale nu prea are vreo valoare estetică. De aceea un asemenea ritm va fi unul non-muzical, el putând însă avea valență artistică în domeniul vizual, în grafică, sculptura abstractă sau în arhitectură.

Exemplul bulevardului reprezintă o desfășurare liniară a ritmului, dar aceeași regulă se aplică și la distribuția pe suprafață sau „în teritoriu”, cum spun urbanistii. Coborând scara, repetarea unei dimensiuni volumetrice, plane sau liniare se poate face la intervale egale sau diferite, atât pe orizontală cât și pe verticală.

Repetiția identică a unui element liniar, formal sau dimensional nu contrazice sensul de ritm, dar nici nu reprezintă o condiție a sa.

Sucesiunea organizată a diferențelor înseamnă succesiunea contrastelor, care în arhitectură sunt comune cu cele din tot restul artelor plastice, fiindcă „până la Renaștere, arhitectura, ca edificiu, includea celelalte arte”¹¹¹ și analoge cu cele din muzică. Deoarece se ocupă de relaționarea elementelor între ele, contrastele au rol sintactic stabilind ierarhia locală prin accente și pe cea compozițională prin dominante. Contrastele fac astfel trimitere la pregnanța cu care se manifestă caracteristicile formei arhitecturale luate separat sau simultan, iar ritmul va gestiona succesiunea acestora în compoziția de arhitectură prin variația de intensitate și tempo generând accente, centre de interes și dominante, având astfel tot rol sintactic.

Dacă în domeniul muzical contrastele țin de toate caracteristicile fiziologice ale sunetului (sunete de durate lungi sau scurte, note înalte sau joase, sunete puternice sau slabe, timbre naturale, specifice sau rezultate ale unei tehnici de interpretare „anormale”, impuse, dinamica fiind aceea care le gestionează prin accente și nuanțe dinamice pe lângă ritmica ce face referire strict la accentul ritmic, arhitectura va urma același traseu, înglobând toate contrastele posibile din domeniul vizual desfășurate pe o singură axă:

¹¹¹ Ioan Iovan, *Semantica artelor vizuale*, vol. 1, p. 49.

- de dimensiune (lung/scurt)
- de culoare (contrastul culorilor în sine, cald-rece, complementar, de calitate, de cantitate, simultan, valoric cu sau fără prezența culorii)
- de consistență a formei (plin/gol, greu/ușor)
- de textură (neted/rugos, moale/tare, lucios/mat)

la care se vor adăuga și cele ce implică descompunerea pe mai multe axe, posibilă în spațiu: aproape/depart, sus/jos, stânga/dreapta, orizontal/vertical, ascendent/descendent, dens/rar, mare/mic, gros/îngust, mult/puțin, drept/curb, regulat/neregulat, geometric/organic, convex/concav, transparent/opac, compact/dematerializat.

2.2. Ritmuri compuse. Morfologie și sintaxă

Morfologia în general, urmărește variația elementelor unui limbaj iar sintaxa studiază combinarea, raportarea și relaționarea acestora.

Pornind de la cele patru caracteristici fiziologice ale sunetului s-au dezvoltat fenomenele artistice corespunzătoare: astfel, melodia, armonia și polifonia țin de înălțime, ritmul ține de durate, dinamica de intensitate, iar coloristica timbrală ține, evident de timbru. În cadrul unei compoziții muzicale ele nu vor putea fi însă separate, deși se va putea pune accent pe unele dintre ele poate chiar în detrimentul celorlalte.

Ritmul nu este o calitate interioară a sunetului, ci o regulă impusă acestuia din exterior, prin procesul creației ritmice, deci, privit din acest unghi, el este un element sintactic. La nivel microstructural, considerând duratele elementele morfologice, ritmul are valență sintactică fiindcă le organizează, le raportează, le relaționează și le combină.

Este evident că odată cu trecerea timpului și aprofundarea noțiunii de ritm și a componentelor sale, creația muzicală să elaboreze și să dezvolte mijloace de acțiune asupra ritmului. Astfel, ritmul ca fenomen artistic, devine element morfologic în cadrul limbajului muzical, material în care se modelează, iar mijloacele de dezvoltare a ritmului devin elementele sintactice. Procedeele clasice pot fi de factură exclusiv ritmică (repetarea formulei celulare, dezvoltarea prin sistemul de pauze, augmentarea și diminuarea valorilor, cumulul de valori, sincopa, contratimpul, cruza și anacruza) sau de factură mixtă, adică ritmico-melodică și ritmico-armonică (imitația, ritmul în oglindă, variațiunea, pedala ritmică, ritmul complementar și poliritmia), elemente de factură melodică și armonică interferând în modelarea ritmului. În muzică melodia este cea mai importantă. Elementele morfologice ale melodiei sunt intonația, sub forma

succesiunii de intervale diferite, și ritmul, sub forma variatelor durate pe care se desfășoară intonația. În cadrul melodiei ritmul oferă două elemente morfologice, de structură: formula ritmică și accentul ritmic.

Discursul muzical e alcătuit din diferite elemente de tipul motivului, frazei și perioadei, iar sintaxa acestuia se realizează prin frazare și articulare. În muzică articulația ține cont de melodie și de armonie (legarea în suită și articulația prin conduct) dar și de ritm (articulația în lanț și prin încrucișare), cărora le conferă coerență și soliditate. Același rol îl are articulația și în arhitectură, de a individualiza și de a lega părțile componente în ansamblu, de a realiza legătura firească între elementele ce compun discursul arhitectural.

Motivul este cel mai scurt element sintactic care se repetă pe parcursul discursului muzical. El este, cum spunea Hermann Keller în lucrarea *Phrasierung und Artikulation*, „cel mai mic component organic al limbajului sonor”.¹¹² Ritmul intervine în structurarea sa,

„el fiind format dintr-un grup de sunete organizate într-o entitate artistică ritmico-melodică (motivul melodic) sau ritmico-armonică (motivul armonic), având un sens ideatic și estetic clar conturat. Forța expresivă concentrată într-un motiv generează ideea sau tema muzicală, fiind, din acest punct de vedere, germele dezvoltării întregului discurs muzical”.¹¹³

Dar un motiv nu funcționează singur. Este nevoie de cel puțin două motive (unul antecedent și unul consecvent) pentru a obține „rezolvarea” dintr-o frază, primul motiv echivalând cu o întrebare, iar al doilea cu un răspuns. Frazele pot exprima idei simple sau complexe.

„*Perioada* este o alcătuire sintactică din două sau mai multe fraze muzicale, reunite într-o exprimare gramaticală mai completă”.¹¹⁴ Perioada reprezintă o idee finită. Ea poate funcționa singură și se poate astfel individualiza ca organ, iar din combinația diferitelor perioade rezultă lucrarea muzicală, organismul.

Tot din punct de vedere sintactic, legătura dintre motive, fraze și perioade se face prin articulație. Între două motive articulația nu este neapărat necesară dar, dacă există, ea reprezintă o ușoară inflexiune, asemănătoare unei virgule. După o frază urmează însă neapărat fie o virgulă, dacă fraza este scurtă, fie echivalentul semnului punct și virgulă, dacă fraza e mai lungă, lucru marcat în sonor printr-o

¹¹² Hermann Keller, *Phrasierung und Artikulation, ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, I M Bärenreiter Verlag, Kassel, 1955 apud Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 559.

¹¹³ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 559.

¹¹⁴ *Ibidem*.

respirație distinctă, o „semicadență”, o „încheiere a unei mișcări armonice pe acordul dominantei sau uneori, al subdominantei” (conform *MDN*).

„După o perioadă, oprirea se face obișnuit printr-o cadență perfectă, cu semnificația punctului de vorbire.”¹¹⁵ Se observă astfel că, din punct de vedere muzical, articulația ține cont de melodie și de armonie, cărora le conferă coerență și soliditate. Același rol îl are articulația și în arhitectură, de a individualiza și de a lega părțile componente în ansamblu, de a realiza legătura firească între elementele ce compun discursul arhitectural. În sintaxa muzicală există patru modalități de articulare:

- articulația în suită, adică atunci când motivele sau propozițiile se leagă în continuare, fără sunete intermediare, despărțirea fiind făcută sau nu cu pauze. Ea corespunde conectării continue a desfășurării sau inserției unui gol între elementele discursului arhitectural.
- articulația prin conjuncție sau prin conduct, atunci când sunt inserate sunete de legătură în muzică și elemente de legătură în arhitectură (articularea printr-un tert), dar care în muzică a reflectat varianta sa din arhitectura barocului, adică mai „moale”, „balamaa” din arhitectura contemporană fiind de fapt o articulație mixtă.
- articulația în lanț apare când ultimul sunet din antecedent se suprapune ritmic cu primul din consecvent. În arhitectura contemporană fenomenul se poate observa foarte clar la fațadele cu o distribuție asimetrică a golurilor, când două goluri se suprapun pe verticală perfect sau parțial, preluând o linie de subîmpărțire a vitrajului.
- articulația prin încrucișare este tot una ritmică, atunci când două sau mai multe sunete de la finalul antecedentului se suprapun cu sunetele de la începutul consecventului. În arhitectură se realizează atunci când această întrepătrundere și suprapunere este vădit vizibilă, când masa primului sector se dematerializează lăsând vizibilă nașterea în fundal a elementului nou, care preia regula ritmului. Procedul implică o anumită decalare planimetrică a maselor care se articulează. Cele mai spectaculoase și totodată cele mai subtile sunt articulațiile de factură mixtă, întâlnite atât în arhitectură cât și în muzică.

¹¹⁵ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 559.

Dar arhitectura, spre deosebire de muzică, implică deseori conectarea a două lucrări diferite, aparținând unor autori diferiți și deseori în perioade istorice foarte diferite din punct de vedere stilistic. Sunt binecunoscutele situații ale construcțiilor cuplate, când o clădire nouă se lipește de una existentă sau aceea a „plombei” din spațiul rămas liber între două clădiri. Situațiile sunt foarte diferite, pornind de la simpla juxtapunere a două discursuri complet diferite, fără a se urmări nici un element de legătură, trecând prin preluarea de la clădirea existentă a unor reguli ce pot ține de fie de continuarea unor elemente orizontale (linii, brâuri, cornișe) între care friza își va urma desfășurarea pe ritmuri asemenea sau diferite, (variantea recomandată deseori de comisiile de monumente pentru implanturile în zone protejate) fie prin reluarea raportului plin/gol într-o repetare pe elementul nou, utilizând aceeași formulă ritmică sau o dezvoltare a acesteia și concluzionând cu articularea a două (sau trei) discursuri arhitecturale complet diferite, unde articularea însăși este tema esențială. În acest ultim caz, în care regula implantului este alta, când individualitatea sa nu se înscrie în ritmul structural al vecinătăților, metoda articulării propusă, experimentată și magistral exemplificată de Carlo Scarpa (1906-1978) o va integra în ansamblu, transformând-o într-un „individ fericit”, cum ar fi spus Klee.

Spre deosebire de lumea sunetului, ritmul poate intra în configurația formei naturale. Textura materialului cu referire la partea vizibilă a sa evidențiază tensiunile interioare ale materiei, mișcarea care a generat-o, dar această mișcare nu conține principiile ritmului artistic, ci pe acelea ale ritmului natural. Un ritm al execuției poate genera o textură într-un material natural, dar textura naturală a unui material nu generează un ritm artistic. Ritmul este un element exterior care, aplicat caracteristicilor formei, o poate structura pe aceasta ca formă artistică prin combinarea, raportarea și relaționarea organizată a acestora, deci este un element sintactic. Formele naturale sau geometrice nu sunt forme artistice în sine, deși ele pot deține o structură. Pentru a deveni artistică, forma trebuie să conțină o idee în configurația sa, să fie rezultatul unui act voluntar, intelectual. Ritmul contribuie la structurarea formei, intră în configurarea acesteia și determină o variație a formei, variație prin care ea se individualizează în raport cu celelalte. Totodată, ritmul organizează axele compoziției (liniile de forță), structurează și relaționează centrele de interes și determină ierarhia prin gestionarea contrastelor, realizând astfel o sintaxă la nivelul macro, articulând formele individuale, oganele, în organismul compozițional al lucrării. În accepțiunea clasică, prin funcția sa sintactică, ritmul arhitectural structurează forma, dar nu o generează ca în muzică.

Considerând însă forma ritmului ca material de lucru, asupra lui se poate acționa prin mijloace de dezvoltare specifice. În acest caz, ritmul deține rolul morfologic, iar regulile de dezvoltare ale sale dețin rolul sintactic. Acest lucru se întâmplă mai rar în arhitectură, și anume atunci când formele arhitecturale,

indiferent de proveniența bidimensională sau tridimensională sunt pretext pentru configurarea unei idei predominant ritmice, iar ritmul în sine devine formă asupra căreia se acționează. Formulele ritmice devin motive ritmice, care se compun în fraze, cu un antecedent și un consecvent, iar consecventul reprezintă de obicei formula ritmică a antecedentului dezvoltată prin unul sau altul din multitudinea de mijloace de dezvoltare a ritmului, preluate conștient sau nu din teoria muzicală. Mijloacele de factură exclusiv ritmică (repetarea formulei ritmice de bază, dezvoltarea ritmului prin pauze, augmentarea și diminuarea ritmică, cumulul valorilor, ritmul sincopat, ritmul în contratimp, dezvoltarea ritmului prin cruze și anacruze) sunt secondate de procedeele ritmico-melodice și ritmico-armonice din creația muzicală. Imitația liberă sau severă, recurența ritmică sau ritmul în oglindă care se aplică de obicei motivelor dintr-o frază, variațiunea care reprezintă reluarea într-o variantă mereu transformată a unei teme sunt folosite deseori în arhitectura contemporană, dar de obicei intuitiv, fără cunoașterea adevăratului potențial reprezentat de ritmica muzicală.

Ritmul poate deveni formă modelabilă prin legi și modalități exterioare acestuia: proporție, armonie, materialitate și tehnică de execuție. La scară mai mare, frazele, ca forme predominant ritmice de sine stătătoare se articulează între ele formând perioade, iar perioadele se articulează în organismul compoziției. În acest caz, atât motivele cât și frazele devin elemente morfologice, elementul sintactic rămânând articulația.

Datorită ambivalenței sale, de element sintactic și morfologic, de formulă și de formă în același timp, ritmul deține un rol esențial în generarea formei muzicale și arhitecturale deopotrivă, la scara micro și macro a fenomenului. Reconsiderarea ritmului ca element morfologic al limbajului arhitectural ar putea genera o formă arhitecturală mai muzicală.

2.3. Suprapuneri de ritmuri

Conform exemplificărilor anterioare, este greșit a considera ritm strict ceea ce execută percuția, deoarece fiecare instrument care concurează la interpretarea unui segment muzical are propria sa mișcare, propriul dinamism sonor. În mod similar cu muzica, în arhitectură se pot detecta de cele mai multe ori suprapuneri de ritmuri în cadrul aceleiași lucrări.

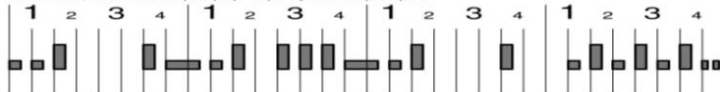
Într-o compoziție pentru mai multe instrumente sau pentru mai multe voci, linia melodică a fiecăreia dintre acestea este secondată de propria sa linie ritmică, excepție făcând situația în care toate acestea ar cânta la unison, adică aceleași note pe același ritm. Polifonia a gestionat suprapunerea de linii melodice diferite, iar poliritmia s-a ocupat de ritmurile acestora în cadrul tehnicii

contrapunctului, care le-a legat organic fără a le anula semnificațiile individuale. Muzica contemporană electronică, acustică și electroacustică se desfășoară pe aceleași principii, fără a nega (de cele mai multe ori) funcția reală a măsurii.

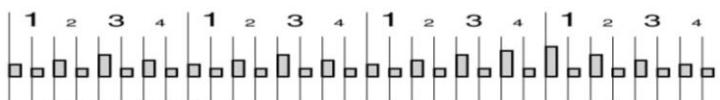
Pentru exemplificare, am ales patru măsuri din compoziția „Temple of Love” a formației rock engleze „The Sisters of Mercy”, piesă captivantă pentru ritmul său și melodica simplă, care prin suprapunerea ritmurilor dezvoltate diferit oferă o complexitate sonoră remarcabilă pe un tempo alert, dar neexagerat. Grafica propusă relevă duratele și accentele dinamice ale fiecărui participant la melodie suprapus inițial pe structura metro-ritmică divizionară, pentru ca apoi să le suprapună în diferite combinații, rezultând frizele acustice abstracte caracteristice fiecărei variante.

4 MĂSURI DIN PIESA „TEMPLE OF LOVE” A FORMAȚIEI THE SISTERS OF MERCY VIZUALIZARE GRAFICĂ

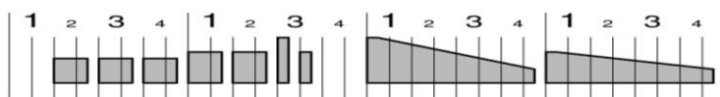
MĂSURA 4:4, cu accent metric principal pe timpul 1 și secundar pe timpul 3.



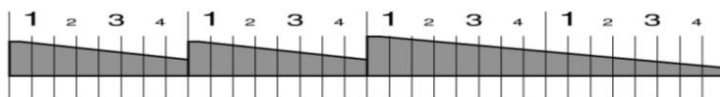
LINIA RITMICĂ A PERCUȚIEI
Percuția nu punctează accentul metric principal de pe timpul 1 și punctează pe cel secundar (timpul 3) numai de două ori.



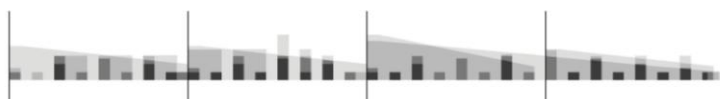
LINIA RITMICĂ A CHITAREI BASS
Bass-ul punctează accentul metric secundar (timpul 3) de fiecare dată dar pe cel principal o singură dată.



LINIA RITMICĂ A VOCEI PRINCIPALE
Vocea înlocuiește accentul principal din prima măsură cu o pauză, apoi îl marchează de fiecare dată, cel mai pregnant pe măsură a treia.



LINIA RITMICĂ A CHITAREI ELECTRICE
Chitara punctează accentul metric principal.



RITMUL GENERAL AL FRAGMENTULUI MUZICAL
Graficul marchează prin intensitatea tonurilor de gri intensitatea sonoră, tăria sunetului. Suprapunerea ritmurilor evidențiază o marcare a accentului metric principal din măsură, datorită chitarei electrice și local a vocii, dar accentele locale ale percuției au intensități mai mari.



RITMUL GRAFIC GENERAL AL FRAGMENTULUI MUZICAL OGLINDIT FAȚĂ DE AXA DURATELOR



FORMA SUNETULUI VIZUALIZATĂ ÎN PROGRAMUL „SOUNDFORGE”
Se observă asemănarea cu graficul schematizat și dinamica reală a fragmentului.

Într-o simulare grafică a intensităților prin tonuri diferite de gri, liniile ritmice ale instrumentelor se vor prezenta astfel:

4 MĂSURI DIN PIESA "TEMPLE OF LOVE" A FORMAȚIEI *THE SISTERS OF MERCY*

Intensitatea sonoră e diferențiată prin tonuri de gri.



LINIA RITMICĂ A PERCUȚIEI



LINIA RITMICĂ A CHITAREI BASS



LINIA RITMICĂ A VOCII PRINCIPALE

Scăderea treptată a intensității sunetelor lungi e sugerată prin deschiderea tonurilor de gri.



LINIA RITMICĂ A CHITAREI ELECTRICE

Scăderea treptată a intensității sunetelor lungi e sugerată prin deschiderea tonurilor de gri.



RITMUL GENERAL AL FRAGMENTULUI MUZICAL

Cea mai mare variație ritmică o are linia percutorului, urmată de voce.

Chitara bass parcurge toate duratele egale (cu valori de șaisprezecime) în crescendo-decrescendo alternativ.

Chitara electrică execută acorduri lungi, cu accent pe prima durată din măsură, al treilea acord întinzându-se pe două măsuri.

Suprapunând câte două ritmurile sonore ale participanților la melodie, se obțin următoarele combinații:

4 MĂSURI DIN PIEȘA "TEMPLE OF LOVE" A FORMAȚIEI *THE SISTERS OF MERCY*
 LINIILE RITMICE SUPRAPUSE CÂTE DOUĂ



, iar într-o suprapunere ternară, variantele sunt următoarele:

4 MĂSURI DIN PIEȘA "TEMPLE OF LOVE" A FORMAȚIEI *THE SISTERS OF MERCY*
 LINIILE RITMICE SUPRAPUSE CÂTE TREI



PERCUȚIE + BASS + CHITARĂ



VOCE + BASS + CHITARĂ



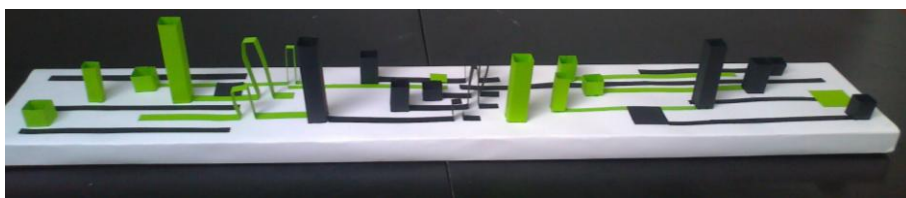
VOCE + PERCUȚIE + CHITARĂ

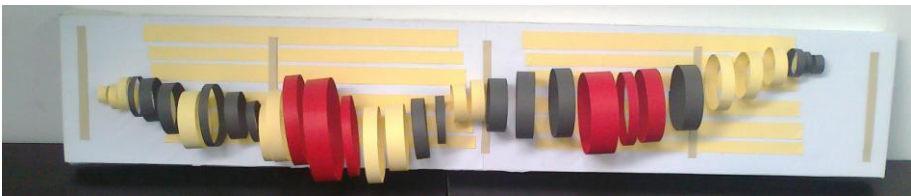
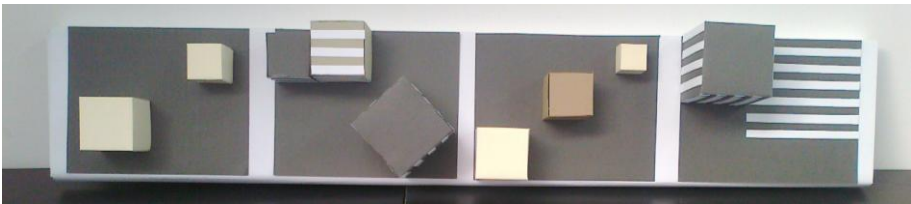
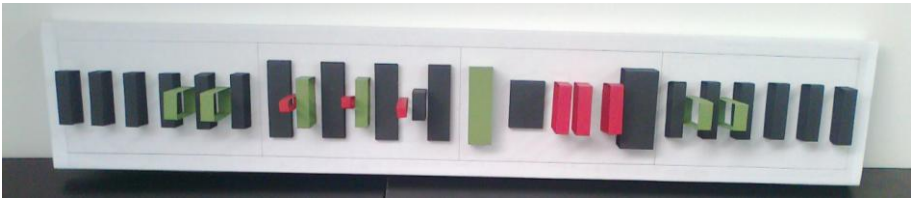
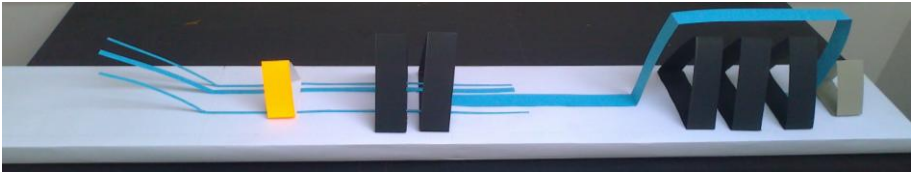


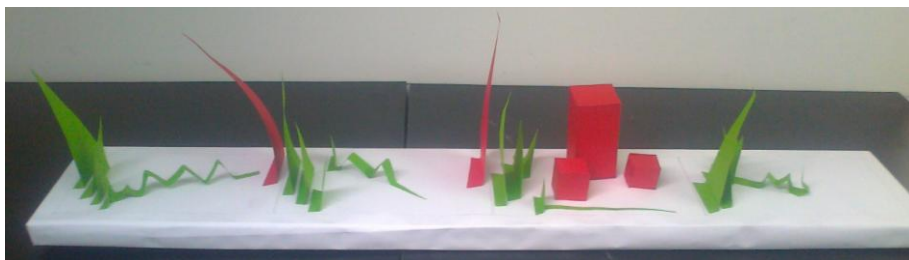
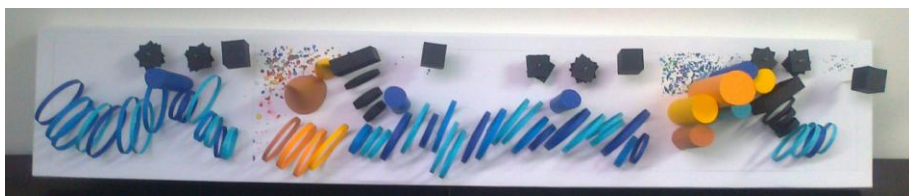
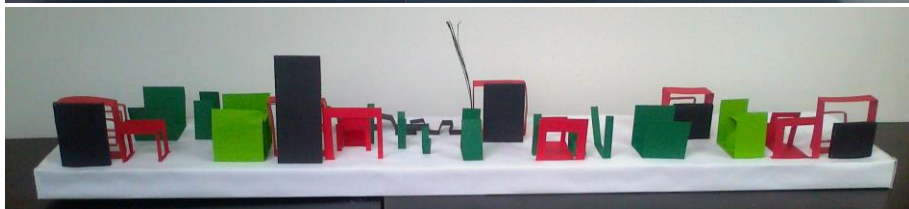
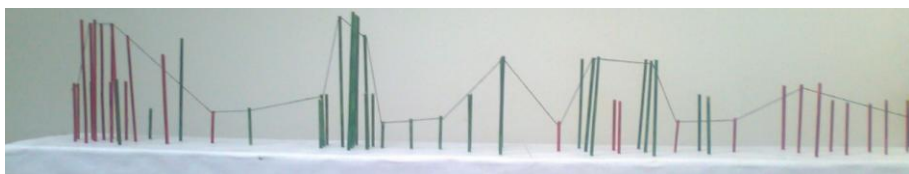
VOCE + PERCUȚIE + BASS

Similitudinea cu genul frizei este evidentă, datorită desfășurării unidirecționale, pe orizontală.

Într-un exercițiu realizat împreună cu studenții anului II de la Facultatea de Arhitectură din Timișoara, secția Mobilier și Amenajări Interioare în cadrul atelierului de Studiul Formei pe tema „Friză ritmată”, aceștia trebuiau să-și aleagă patru măsuri dintr-o melodie preferată și să le transpună în domeniul vizual pe suport de carton evidențiind mișcările instrumentelor angrenate în fragmentul sonor. Rezultatele au fost foarte diferite, deși măsura era în toate cazurile identică, de 4/4:







Foarte interesant este că dintre toate lucrările predate una singură (ultima) marchează vizual un accent dinamic periodic de patru ori, la începutul fiecărei

măsuri, adică suprapus peste fiecare accent metric principal. Este foarte probabil ca autorul să prefere muzica clasică.

Poliritmia care, așa cum îi spune numele, reprezintă suprapunerea de formule ritmice de structuri diferite, este una din caracteristicile arhitecturii moderne și contemporane. Fațadele stratificate reflectă tocmai acest lucru, iar suprapunerea *layer*-elor cu ritmuri diferite este evidentă și în planimetrii. Pedala ritmică sau ritmul *ostinato* ce presupune repetarea identică și continuă a unei formule ritmice pe fundalul desfășurării iar peste aceasta, celelalte elemente realizează mișcări diferite, suprapunerea unui ritm complementar, contrastant etc. sunt folosite deseori în arhitectura contemporană poliritmică.

Caracterul coerent din punct de vedere ritmic-sonor al acestei compoziții este dat de respectarea măsurii de către fiecare voce sau instrument, chiar dacă luate individual sunetele produse de acestea pot avea durate diferite. În cadrul unei arhitecturi bazate pe o compoziție coerentă, oricare ar fi sistemul compozițional ales de autor, ritmurile diferitelor „instrumente” (linii, forme, dimensiuni, contraste) se suprapun și pot defini o anumită cadență generală marcând împreună anumite accente, dar aceste accente nu trebuie să fie neapărat accentele metrice din măsură; pe de altă parte, ele se pot suprapune marcând accente diferite, chiar dacă păstrează aceeași măsură, iar aceasta este adevărata bogăție a poliritmiei.

În arhitectura clasică, cu precădere în Baroc și Neoclasicism, ordonanțarea fațadelor reflectă vizual respectarea cu strictețe a măsurii, adică a metrului din muzică, apărut în perioada barocă pentru a instaura sonor periodicitatea accentului din aceeași nevoie de simetrie a desfășurării actului muzical pe care o necesita și discursul arhitectural, atât în cadrul unei travei, cât și la nivelul desfășurării întregii fațade. Accentul metric *thesis* este marcat în general de elementele structurale majore care definesc traveia (stâlpi, arce, cadre), pașii egali ai acesteia fiind reprezentați de travei, iar axele traveii reprezintă în acest caz chiar barele de măsuri. Structura, respectiv traveia, definește astfel cadența generală. În cadrul traveii se desfășoară fenestrația, raportul plin-gol, alternanța dintre plinul peretelui și golul ferestrei, într-o succesiune egală sau inegală de dimensiuni, o dimensiune mai mare marcând un accent; este cazul măsurilor compuse din muzică, unde pe lângă accentul metric principal care este marcat întotdeauna de primul sunet din măsură, avem și unul sau mai multe accente metrice secundare, care se repetă de asemenea periodic, marcate și ele prin câte un accent dinamic. Accente metrice sunt de obicei marcate de accentele ritmice din partitura vocii principale sau instrumentului care execută tema compoziției, melodia de bază. Dacă celelalte voci sau instrumente (decorația majoră sau minoră din arhitectură), deși au alte melodii și alte ritmuri, marchează aceleași

accente, avem situația atât de des descrisă de teoria arhitecturii, a ritmului clasic, cu întregul șir de confuzii între ritmic și metric care o secondează. Decorația majoră (coloane angajate, ancadramente, frontoane etc.), a cărei componentă tridimensională este încă puternică, urmează și susține de obicei logica traveiației și fenestrației, asemeni unui acompaniament ușor detectabil auditiv.

Această suprapunere a duratelor accentuate din ritm pe timpii accentuați din măsură trebuie definitiv înțeleasă ca un caz particular al muzicii și nu trebuie generalizată și considerată condiție *sine qua non* a ritmului arhitectural sau vizual. Chiar dacă fenomenul apare deseori în muzică, el se referă strict la periodicitatea apariției accentului și nu la repetiția identică a duratelor (o voce poate cânta doar pătrimi, iar o alta pătrimi, optimi și șaisprezecimi pe aceeași măsură, marcând ambele aceeași accentele), formulelor ritmice sau a ritmului în ansamblu.

Arhitectura contemporană prin fațadele stratificate reflectă poliritmia muzicală la adevăratul potențial, și nu atât arhitectura clasică, unde accentele nu sunt decalate și variațiile ritmice nu prea există. Este firesc, fiindcă jazz-ul și curentul neomodal au apărut de-abia la începutul secolului 20. Fiecare strat dintr-o asemenea fațadă are o regulă proprie, care nu se pierde prin suprapunere, atât timp cât aceasta este gestionată coerent. Straturile arhitecturale pot avea gradientе diferite de detalieri. Putem asista la „înflorituri”, la variațiuni ale temei majore, dacă aceasta există sau la introducerea gradată de instrumente muzicale cu timbre sonore noi prin inserarea de materiale diferite (lemn, ceramică, metal, sticlă colorată etc.), mai mult sau mai puțin pregnante și cu dinamici diferite, iar *solo*-urile se vor manifesta tocmai prin scoaterea în prim-plan a variației unuia sau altuia dintre straturi. Așa cum în muzică polifonia nu se dorește a fi dizarmonică, limbajul vizual va controla armonia prin proporții și contraste; și cum nici aritmia nu este dezirabilă, suprapunerea nu poate fi aleatorie, chiar dacă se realizează pe trei direcții. Poliritmia se poate încadra într-o măsură interioară unică (cu același modul sau aceeași rată a proporției) sau poate fi secundată de polimetrie. Deoarece arhitectura este o artă abstractă, înțelesurile elementelor ce intră în alcătuirea unui strat nu vor reprezenta altceva decât rațiunea stratului în sine, cu regula ritmică adaptată funcționalității sale în cadrul clădirii: structura de rezistență are organizarea sa conformată la încărcări, închiderile (pereții exteriori, vitrajele, parasolarele) se raportează la confortul termic, acustic și la iluminatul natural, dar toate se vor raporta la caracteristicile materialelor din care sunt realizate, care le condiționează expresia. Tehnica gestionării acestor ritmuri în spiritul obținerii unei armonii a proporțiilor, texturilor și culorilor nu doar în cadrul aceluiași strat, ci în contextul întregii imagini rezultate prin suprapunerea de teme, motive și fraze în articulare tridimensională este contrapunctul arhitectural, rezultatul scontat fiind obținerea unui tot organic, evident abstract.

2.4. Accente, nuanțe, tempo

Accentul ritmic propriu-zis are rol morfologic în structura formulelor ritmice de orice fel. Accentul metric care este exterior ritmului, nu va intra în ecuație decât în cazul particular în care compozitorul îi va suprapune unul ritmic, fiindcă el nu trebuie evidențiat și nici măcar sonorizat. În cadrul unei compoziții însă vom depista accente ritmice principale, care în muzică sunt gestionate de dinamică prin creșterea intensității și joacă rol în definirea ierarhiei pe plan local, între elemente formate din mai multe formule ritmice. Accentele expresive principale din muzică se referă la creșterea intensității în cadrul frazelor, marcând *climax*-ul și se aplică astfel la părți mai mari dintr-o compoziție.

Tot la nivelul ansamblului compozițional acționează și **nuanțele** dinamice, care fac trecerea gradată sau alternantă de la un nivel al intensității sonore la altul, în trepte sesizabile sau imperceptibile, sau, din contră, foarte agresiv. Ele nu se referă la viteza interpretării, ci la tăria sunetului și sunt marcate textual pe portativ prin indicații de tipul: *pianissimo*, *piano*, *mezzopiano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*. Funcția nuanțelor în discursul muzical este una sintactică.

„Stilurile diferitelor epoci au utilizat în mod diferit nuanțele. Polifonia Renașterii este prima care stabilește linii dinamice distincte pentru fiecare voce. Structura contrapunctică a pieselor determină o evidențiere alternativă a vocilor ca intensitate, cu trepte dinamice restrânse (de obicei între *piano* și *mezzo forte*)”.¹¹⁶

Când melodia uneia dintre voci înregistra o creștere a intensității, cealaltă voce își cânta ideea mai estompat și invers, prin alternare.

Ospedale degli Innocenti din Florența reflectă exemplar fenomenul alternanței intensităților a două voci. Considerând porticul parterului una dintre voci și registrul etajului a doua voce, medalioanele circulare albastre punctează creșteri ale intensității în dreptul verticalelor coloanelor, iar curbura arcelor corespunde unor pasaje mai relaxate, în timp ce etajul marchează creșteri ale intensității poziționând ferestrele „întărite” pe verticală prin ancadramente și fronton în axul fiecărui arc. În varianta inițială propusă de Brunelleschi, în care tondourile albastre erau goale, ele marcau o polifonie multiplă prin alternanța plin-golului în însuși registrul parterului. Dar alternanța vocilor nu este exemplificată doar în suprapunerea celor două registre verticale, fiindcă în adâncimea porticului, peretele-fundal reia exact dinamica etajului.

¹¹⁶ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 502.

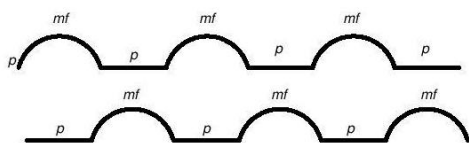
Arh. Filippo Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*, 1445, Florența

Foto: arh. Oana Vinătoru

DINAMICA ÎN DIFERITE CULTURI MUZICALE

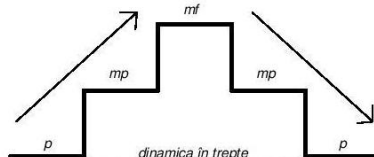
(după schițele prof. Victor Giuleanu)

DINAMICA ÎN RENEAȘTERE

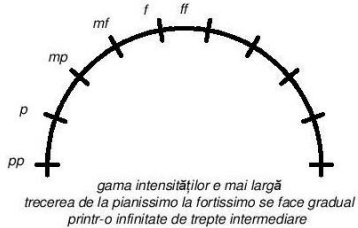


evidențierea alternativă a intensității vocilor

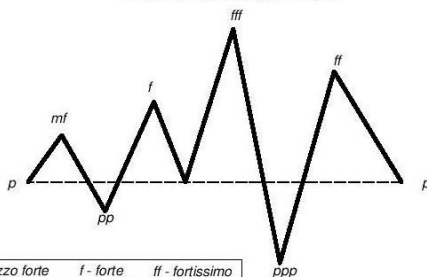
DINAMICA BAROCULUI

dinamica în trepte
vocile trec simultan și direct de la o nuanță la alta

DINAMICA CLASICISMULUI ȘI ROMANTISMULUI

gama intensităților e mai largă
trecerea de la pianissimo la fortissimo se face gradual
printr-o infinitate de trepte intermediare

DINAMICA ATONALĂ ȘI SERIALĂ



pp - pianissimo p - piano mp - mezzo piano mf - mezzo forte f - forte ff - fortissimo

În muzica barocului, din contră, toate vocile trec împreună de la o nuanță la alta, ascendent sau descendent, iar acest lucru se realizează în trepte identificabile auditiv. Vizual, privind imaginea Palatului Baroc din Timișoara, de exemplu, observăm suprapunerea intensităților de jos până sus, fără alternanța întâlnită la orfelinatul din Florența.



Palatul Baroc, Timișoara, 1754

Foto: Andrei Racolț

În clasicism și romantism gradarea intensității nuanțelor dinamice nu se mai face în terase, ci urmează o curbă cu efect de potențiometr. Arhitectura neoclasică tinde să atenueze marcarea exacerbată a verticalității prin instalarea brâurilor orizontale continue. Până și frontoanele triunghiulare ce marcau verticalitatea în trecut devin console orizontale. Dacă desenul curbiliniu al trecerii este evident în clădirea Royal Pavilion din Brighton (1815-1822) proiectată de John Nash, Opera din Paris cunoscută și ca *Palais Garnier* (de la numele arhitectului Charles Garnier care a proiectat-o) este un neo-baroc care combină suprapunerea verticală a intensităților „vocale” specifică barocului cu cursivitatea brâurilor orizontale, evidențiind rotunjimea gradientului de „tărie” în cadrul celor trei *climax-uri*: două secundare, laterale, marcate de frontoanele semicirculare și unul central, marcat de curbura cupolei.



Arh. John Nash *Royal Pavilion*, Brighton, Marea Britanie, 1815-1822
 Sursa: <http://www.regencyhistory.net>



Arh. Charles Garnier *Palais Garnier*, Paris 1862-1875
 Sursa: <http://www.aviewoncities.com>

Creația muzicală contemporană uzează de nuanțe într-un mod foarte variat, trecând brusc de la intensități abia perceptibile la sonorități extrem de puternice. „În plan componistic, apar acum și *modurile de intensități*, repartizându-se strict o anumită nuanță fiecărei durate muzicale după formule prestabilite”.¹¹⁷ Manipularea spectaculoasă și voit contrastantă a accentelor la nivelul compoziției de arhitectură s-a manifestat însă pe baze cu adevărat rupte de cele clasice prin deconstructivism, unde totul pare să contrazică teoriile arhitecturale legate de ritm, armonie și măsură. Fenomenul s-a produs însă la mult timp după apariția sa în domeniul muzical, abia în anii '80. Arhitecții deconstructiviști aveau o atitudine critică față de arhitectura modernistă care, oricât de inovatoare era din punct de vedere teoretic, se trăgea tot din cea clasică, iar ei doreau ruptura completă cu istoria printr-o dezarticulare asumată. Tot critici erau și postmoderniștii, dar aceștia se reîntorceau la modelele formale de dinaintea modernismului, incluzând eclectic ormanentele istoriste într-o nouă arhitectură, ceea ce era inacceptabil pentru deconstructiviști. Astfel, ruptura dintre cei doi opozanți ai modernismului s-a produs încă de la bun început. Distorsionarea formei și aparenta sa neadaptare la statica tradițională se fac în scopul obținerii unei imagini ce sugerează o volumetrie ne-euclidiană. Este vorba de o arhitectură unde forma nu mai reflectă nici sistemul structural bazat pe verticala gravitației, nici funcționalitatea conținută și vine ca reacție la raționalismul și funcționalismul exagerat al modernismului, care secătuiseră forma de expresie. Desprinderea noii forme arhitecturale de noțiunea de *masă* prin care critica tradițională o definea se face în scopul cuceririi termenilor de „volum arhitectural” și „obiect de arhitectură”, asemenea volumului din celelalte genuri tridimensionale: sculptura, obiectul și instalația. Dacă modernismul impusese „spargerea cutiei” prin deplasări liniare ale elementelor care o compuneau, dematerializarea ia forma non-liniară a realei dezarticulări și dezasamblări. În același fel în care muzica cultă contemporană dispune imprezvizibil accentele mari într-o compoziție, arhitectura deconstructivistă este doar aparent haotică, fiindcă mișcarea tumultuoasă a formelor are totuși reguli care se regăsesc și în pictura cubo-futuristă și constructivistă rusă și chiar mai înainte, în celebrul „Nud coborând o scară” al lui Marcel Duchamp. Secvențialitatea în care se descompunea mișcarea în tabloul lui Duchamp este neliniară, cum neliniară este și recompunerea sa volumetrică într-un proiect semnat de Frank Gehry; ritmul ar trebui astfel căutat în această dispunere și nu pe axa sa tradițională orizontală. Arhitectura deconstructiviștilor preia doar la nivel de imagine aspecte ale constructivismului sovietic, deoarece funcționalismul pur, pe care arhitecții îl promovau în prima jumătate a secolului XX pentru a susține cultul muncii, nu este deloc pe placul deconstructiviștilor contemporani. Sugerarea mișcării prin forme libere de orice constrângeri structurale sau funcționale este țelul noii arhitecturi;

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 505.

golirea arhitecturii de conținuturile care o perverteau, condiționându-i imaginea, a generat astfel sculpturi gigantice, posibile totuși structural și funcțional, dar într-o dialectică inversată. Structura și funcțiunea sunt tributare imaginii, și nu invers, ca până acum. Ritmul unei asemenea arhitecturi trebuie înțeles în sensul său macrostructural din muzică, ca „întregul proces de mișcare a tuturor elementelor sonore”, adică succesiunea tuturor parametrilor muzicali (frecvență, timbru, dinamică, tempo, durată), în „curgerea” lor completă, și nu doar ca succesiune a duratelor accentuate și neaccentuate. Articularea tradițională din sintaxa muzicală și arhitecturală nu mai trebuie căutată, ea fiind anulată de variația extremă a intensităților fragmentelor mari, care vor să se desprindă din organism.

Controlul absolut asupra intensității sonore îl are **muzica electronică**, unde aparatura poate genera sunete cu un nivel exact al decibelilor, iar programarea poate utiliza algoritmi care pot asocia fiecărui *pitch* o anumită intensitate, pe lângă durată sau timbru, putând astfel lega artificial frecvența de amplitudine și furnizând o muzică bazată pe o combinatorie complet diferită de logica sa clasică. Succesul crescând al **arhitecturii parametrice** se bazează pe faptul că uzura provocată de utilizarea monotonă și repetitivă a unor algoritmi în proiectarea clasică poate fi eludată prin transferul acesteia calculatorului, adică creierului celui mai abilitat în lucrul cu aceștia. Computerul devine o unealtă capabilă să simuleze într-un timp foarte scurt complexități pe care mintea umană, pentru a și le clarifica, ar trebui să facă eforturi foarte mari atât în rezolvarea unor calcule numerice, cât și în transmiterea impulsurilor spre mâna desenatoare. Iar cum schimbarea unei decizii în procesul proiectării implică modificări la nivelul întregului model, reluarea calculelor și verificarea vizuală, structurală și funcțională a rezultatului induce exasperare sau, din contră, resemnare. *Soft-uri* ca „*Rhino*” sau „*Grasshopper*” ajută în explorarea formelor bazate pe algoritmi în maniere accesibile, dar presupune totuși învățarea unui limbaj specific. Pentru un arhitect, matematica sau, mai actual, computerul nu trebuie să devină idoli; ele sunt unelte, cu nimic mai presus decât un silex din paleolitic. Scopul principal al unui arhitect nu ar trebui să fie excelența dobândită în matematică sau informatică, dar buna cunoaștere a acestora le poate transforma în mijloace preformante de generare a unei arhitecturi de calitate. Foarte des am întâlnit la facultatea de arhitectură studenți ale căror proiecte nu depășeau un anumit prag, datorită insuficienței cunoașterii de către aceștia a *soft-urilor* de proiectare, pe care le utilizau, proiectele rămânând încorsetate de neputința redării anumitor aspecte cu ajutorul calculatorului. În acest caz rămân sfinte tradiționala „mâna liberă” sau teul și echerul, mai rudimentare, dar uneori mai eficiente. La cealaltă extremă, desăvârșirea în utilizarea computerului sau a teoriilor matematice nu va garanta

geniul arhitectural, mai ales dacă se uită scopul esențial al artei, de a comunica idei și sentimente.

Referitor la celebrul „modulor” inventat de Le Corbusier și prezentat în cartea publicată în 1950 *„Le module. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universalement à l'architecture et à la mécanique”*, autorul însuși atrage atenția:

„«Modulorul nu dă talentul și, încă mai puțin, geniul. El nu subțiază ceea ce nu-i subțire; el oferă doar plăcerea și încrederea care poate rezulta din folosirea măsurilor sigure». Arta înseamnă mai mult decât selectivitate, abilitate, organizare sau formule matematice. Dacă ești însă artist, modulorul devine un instrument util, o dală în mâna unui sculptor ce-și realizează opera sa, cum se exprima tot el, «un pian bine acordat»».¹¹⁸

Tempoul reprezintă viteza de interpretare a unei partituri și ține de lungimea duratelor în timp, nu de intensitatea (tăria) sunetului. Dacă în domeniul muzical el este indicat și marcat vizibil pe portativ de către compozitor la începutul acestuia (*andante, allegro, allegro vivace* etc.), în arhitectură el nu poate fi impus, deoarece ca arhitect nu poți impune viteza de contemplare a unei piese de arhitectură, ci fenomenul este invers: ritmul arhitecturii se va adapta la viteza privitorului. La o primă vedere putem detecta într-adevăr viteza exterioară de care s-a ținut cont în proiectare, iar aceasta este viteza reală a receptorului.

Așa cum clădirile situate adiacent unei autostrade au o detaliere sumară, ritmul parcurgerii vizuale al unui sector de drum putând să corespundă succesiunii maselor arhitecturale văzute fiecare ca durate individuale, ritmul unui tempo muzical foarte alert va fi de obicei unul simplu pentru a facilita interpretarea; deci și compozitorii adaptează ritmul, alegându-l în funcție de tempo. La o viteză rezonabilă ritmul se poate „complica”, dar nu excesiv; piesele de arhitectură pot începe să uzeze de ritmul volumelor mari și mijlocii. La o reducere a vitezei, ritmul formelor devine cel al elementelor arhitecturale, iar într-un tempo pietonal, „la pas”, intervine ritmul detaliilor. În întreaga ecuație a tempoului arhitectural contează însă și distanța de la care se realizează percepția. Arhitectura urbană va trebui să se adapteze la viteze și distanțe diferite, ceea ce înseamnă că va fi una poliritmică, oferind fiecărui tip de viteză a receptorului un ritm specific.

Ritmul arhitectural nu are un tempo al său propriu decât în cazul în care putem lua în considerare o singură viteză, constantă, a tuturor receptorilor sau dacă privitorul este static.

¹¹⁸ Le Corbusier, *Le module. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universalement à l'architecture et à la mécanique*, l'Architecture d'Aujourd'hui. Groupe Expansion, Paris, 1983, apud Florica T. Câmpan, *Povești despre numere măiestre*, Editura Albatros, București, 1981, p. 63.

Într-o parcurgere „la pas”, o arhitectură cu travei largi, cu un număr redus de vitraje în cadrul unei travei și cu o decorație reținută are un tempo lent, andante. Dimpotrivă, o traveiație deasă, cu o alternanță mare de plin/gol și bogat detaliată sugerează un tempo *alegro* sau *allegretto*. Dacă o clădire cu un tempo prea lent poate să pară banală, o clădire prea „mărunțită” poate deveni obositoare. Totuși, un tempo andante nu trebuie neapărat să fie lipsit de maiestruitate (baroc, neoclasicism), dar nici de o variație ritmică bogată (romantism, *art nouveau*). Mai târziu, în modernitate, construcțiile voit monumentale fasciste sau proletcultist-comuniste din dorința de a impresiona au reluat temele clasice într-o perioadă declarat „anti-clasică”, evidențiind la maximum structura deseori nudă, lipsită de decorație, pentru a impune o cadență austeră, marcând accentul metric prin repetiția egală a celui ritmic.

În domeniul muzical asistăm deseori la schimbări și reluări de tempo și chiar de măsură în cadrul aceleiași compoziții, și uneori acestea se corelează și cu variații ale intensității, deși ele nu sunt direct conectate. O porțiune mai lentă nu trebuie cântată mai încet, iar una rapidă mai tare, decât în cazul în care compozitorul dorește să sublinieze prin aceasta o anumită stare.

Schimbarea de tempo se face în varianta clasică fie treptat, fie printr-o pauză, caz în care continuitatea este realizată de linia melodică sau de timbrul sonor al instrumentelor utilizate, pentru evita banala juxtapunere a două bucăți muzicale cu caracteristici diferite. În polifonia contemporană, inserarea treptată, inițial *pianissimo*, a unui instrument care interpretează o nouă temă cu alt ritm și alt tempo va fi preluată gradual de întreaga orchestră. Intensitatea sonoră va fi aceea care va regla lucrurile pentru a atenua discontinuitatea. Este o variantă mai complexă decât simpla virgulă, deoarece implică și dinamica prin variația intensității sunetului, dar în ambele cazuri rolul sintactic este jucat de articulație. Articulația prin interpunerea de vid, de gol (de „pauză expresivă”), real sau sugerat în arhitectură prin dematerializare sau prin inserția unui volum puternic vitrat, implică o dimensiune critică a acestuia, care nu trebuie să fie nici prea mare, pentru a evita discontinuitatea și ruperea ansamblului, dar nici prea mică, pentru a nu genera un conflict de proximitate. Cealaltă variantă implică inserarea graduală de elemente caracteristice „noului venit” în primul, care apoi amplificate vor instala și vor deveni noua regulă.

2.5. Accidente și intruși

Absența articulației este regula accidentului.

În muzică asistăm uneori la evenimente șocante, la câte un *intermezzo* de tip *piano solo* în mijlocul unui fragment muzical foarte dens sau, din contra, la intervenția brutală și „zgometoasă” a sectorului de percuție într-o desfășurare

calmă și liniștită, unde un atare *fortissimo* apare în mod neașteptat. Un asemenea intermezzo reprezintă un accident voluntar. Acesta poate consta în poziționarea unui pasaj foarte lent în mijlocul unei compoziții muzicale agitate sau, invers, a unui pasaj alert într-o desfășurare ritmică dominată de calm, cu sau fără afectarea liniei melodice, cu alte cuvinte, în introducerea unei entități care alterează local una sau mai multe din regulile de organizare ale compoziției majore, fără existența unei articulații, deci fără ceva care să facă schimbarea previzibilă.

Accidentul este în toate cazurile clar identificabil, sesizabil în muzică și realmente vizibil în arhitectură și artele vizuale. El poate să difere atât ca structură ritmică, cât și melodică, armonică, cromatică și texturală, dar trebuie să păstreze totuși ceva din subiectul pe care îl violentează. În domeniul vizual el poate să difere la nivel de formă, de fizicalitate, dar fără să contrazică toate regulile desfășurării, concomitent. Arhitectura deconstructivistă este doar într-o oarecare măsură o arhitectură a accidentelor, fiindcă alternanța discontinuităților devine deseori o regulă și dezarticularea sau dezasamblarea își pierde caracterul local. Este vorba de fapt de utilizarea în arhitectură a unui limbaj exterior, specific sculpturii, iar accidentul înseamnă o alterare de limbaj în cadrul aceleiași gen artistic.

Accidentele sunt utilizate fie pentru a marca în mod definitoriu ceva din compoziția generală, fie pentru a se evidenția pe sine însuși ca pe un eveniment important, caz în care restul compoziției regresează în plan secund, devenind fundal. În ambele situații accidentul marchează un centru de interes.

Dacă apariția unui eveniment „altfel” este pregătită prin alterări treptate ale generalului sau dacă după eveniment discursul își reia gradual coerența, acesta nu reprezintă un accident, ci un **accent**.

Atunci când el este într-atât de diferit de ansamblul în care intervine, încât îl contrazice cu desăvârșire, accidentul devine un **intrus**. Într-o compoziție grafică bazată exclusiv pe forme geometrice, o formă organică apare ca un intrus și atrage atenția asupra sa, devenind astfel centru de interes.

Scopul principal al accidentului și al intrusului este de a șoca. Exemplele sunt nenumărate în muzică, dar și în grafică, pictură, sculptură și arhitectură, fără a mai vorbi de noile genuri artistice, care încă de la Marcel Duchamp și-au făcut din necesitatea șocării receptorului de artă un crez.

Putem să avem accidente doar în cadrul aceleiași gen artistic, dar intrusul poate veni și dintr-un alt gen. Într-o compoziție bazată pe un sistem ritmat de linii ortogonale paralele, rotirea locală a grilei - contrazicerea locală a regulii generale - reprezintă un accident. Accidentul voluntar, în funcție de amploarea sa, perturbă mai mult sau mai puțin sistemul în care intervine. El induce o doză de haos, un haos controlat de creator.

O mică deviație de la regulă introduce un strop de aleatoriu într-un sistem prea matematic și rațional, făcând lucrurile să pară mai naturale, fiindcă în natură nimic nu este perfect simetric sau, mai bine zis, nu se suprapune perfect pe o șarpantă compozițională bazată pe rațiune pură, ci în unele cazuri se situează undeva foarte aproape. Sunt nenumărate exemplele de descoperire a secțiunii de aur la forme și contexte generate de natură, dar de fiecare dată cu o minusculă abatere. Și ritmul de creștere al copacului se suprapune pe șirul lui Fibonacci, dar un calcul matematic acerb ar da niște mici erori, poate tocmai din cauza faptului că nu matematicienii au inventat natura, ci invers.

În mod constant domeniul artistic a apelat la aleatoriu în momentul în care lucrurile păreau să ia o întorsătură prea rațională, previzibilă și deterministă, și însăși teoria ne spune că aplicarea perfectă a unei reguli nu garantează succesul unei operă de artă.

Tehnologia contemporană și cu precădere utilizarea computerului în artă poate genera compoziții perfect echilibrate și raționale. Toate liniile de același tip dintr-o planșă pot avea aceeași grosime, toate culorile de același fel pot avea aceeași saturație, cel puțin la nivelul detectabil de ochiul uman. Dacă vom coborî însă la scara microscopică vom observa că lucrurile nu stau tocmai așa, datorită granulației cât de puțin diferite a hârtiei pe două porțiuni ale aceleiași foi. Dar în context artistic ne interesează numai ceea ce putem recepta prin simțuri. O lucrare realizată pe calculator diferă de una tradițională prin faptul că omul nu acționează constant și egal de fiecare dată când execută o mișcare aparent identică. Inegalitatea și inexactitatea sunt generate de însuși factorul uman, deci, natural.

Revenind la muzică, a existat și încă există tendința artiștilor contemporani de a simula secția ritmică (cu precădere bateria) pe calculator, fiindcă acesta nu greșește niciodată. Din nevoia de a nu părea totul atât de sintetic, ei au atașat fiecărei bătăi a unei anumite tobe sau a unui anumit cinel un sunet înregistrat de la corespondentul natural. Totuși, un cunoscător detectează imediat o baterie simulată pe calculator nu datorită faptului că, de exemplu, bateristul electronic pare să aibă mai mult de două mâini sau picioare, ci fiindcă el bate prea constant, fiecare bătaie sunând de fiecare dată la fel, cu același timbru și, mai mult, cu aceeași intensitate, lucru care în realitate nu se întâmplă. Astfel au apărut *soft*-uri care introduc mici *delay*-uri, mici variații de intensitate și chiar zgomot de fond, adică mici accidente, pentru ca totul să sune mai natural. La fel stau lucrurile și în domeniul melodic, unde la masterizarea unei partituri executate pe calculator, inginerul de sunet alterează în mod voit unele note, bineînțeles, fără a genera disonanțe sesizabile și nedorite.

La fel stau lucrurile și cu linia într-un desen. Linia trasă cu mâna liberă nu este constantă și nu este perfect dreaptă. Ea variază ca intensitate, ca grosime și ca

vibrație, ceea ce dă bogăție și valoare lucrării. Distanța dintre linii nu va fi niciodată egală, liniile nu vor fi niciodată perfect paralele, valorația nu va fi niciodată uniformă, oricât ne-am strădui și oricât ne-am apropia de această atât de râvnită perfecțiune.

Atunci când entitatea diferită nu se raportează în nici un fel la regula peste care se suprapune, adică nici nu se integrează, nici nu provoacă o alterare și nici nu realizează vreun contrast cu aceasta, asistăm pur și simplu la un colaj nereușit, fie el muzical, bidimensional sau tridimensional, la o suprapunere aleatorie sau la o juxtapunere străină domeniului artistic și explicația acesteia nu mai trebuie căutată în acest caz la nivel semantic, ci deontologic.

Capitolul 3

Explicitarea sonoră a ritmului arhitectural

3.1 Dezabstractizarea unor noțiuni prin analogii sonore

Deși ritmul arhitectural nu-l reflectă identic pe cel muzical deoarece atât materia primă utilizată cât și scopurile celor două sunt diferite, regulile abstracte ale structurării arhitecturii pe baza variațiilor unor ritmuri artistice pot fi descoperite prin analogie cu mijloacele de dezvoltare folosite în ritmica muzicală. Deosebirea țin mai mult de numărul axelor pe care ritmurile se pot desfășura (1 - în muzică, 1, 2 sau 3 în arhitectură) și nu de esența matematică a dezvoltării acestora. Dacă scopul utilizării ritmului în muzică este unul pur artistic în sensul antrenării sale în provocarea de trăire emoțională și producerea de sentiment, iar suportul imaterial îi oferă o libertate totală în afirmare, ritmul arhitectural este constrâns de funcționalitatea pragmatică și de lupta materiei cu legile fizicii care îl condiționează dimensional; mișcarea variat-controlată în cadrul acestor limite în vederea satisfacerii unei nevoi estetice este caracteristica artistică a ritmului arhitectural.



Hotel „Kras”, Ljubljana, Slovenia

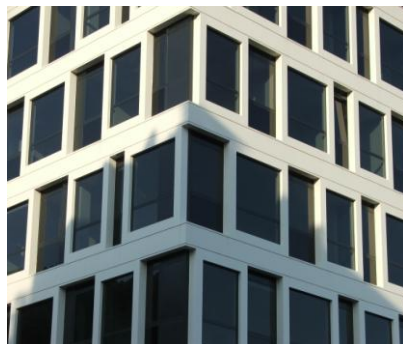


Foto: Andrei Racolța

- exemplu de ritm binar liniar dezvoltat prin cumulumul valorilor.

Este vorba de un ritm punctat care păstrează lungimea formulei ritmice, deși punctarea este asimetrică. Rezultă astfel un ansamblu de două formule ritmice, care formează împreună un motiv. Dezvoltarea ulterioară implică procedeul repetării motivului pe registre orizontale, suprapunând formulele binare în varianta decalată. Considerând fiecare ansamblu ca fiind o măsură, fațada lungă va avea șase măsuri, iar cea scurtă două. Barele de măsuri ar fi în acest caz liniile verticale continue care se repetă egal tot la patru elemente ritmice. Înălțuind pe orizontală măsurile de jur-împrejurul piesei de arhitectură rezultă o compoziție poliritmică formată din două ritmuri suprapuse de două ori. Ea este în acest context o compoziție deschisă, dar ciclică, repetându-se pe sine însăși la infinit. Cele patru etaje superioare se constituie într-o masă arhitecturală de sine stătătoare. Parterul se supune unui ritm binar, nedezvoltat, cu un tempo mai rapid și definește cea de a doua masă. Articularea între cele două se realizează tot prin principiul decalării, de această dată la scară macro, compozițională.



Col·legiul Teresian, Antoni Gaudí, Barcelona

Foto: Andrei Racolța

– poliritmie verticală, suprapunere binar/ternar.

Ritmul liniar al ferestrelor registrelor 1 și 2 este binar, golul alternează egal cu plinul. Registrul etajului superior are un ritm de structură ternară, accentele marchează prin goluri și arce frânte elansate pe verticală aceleași durate din ritmul binar situat dedesubt. Bandoul decorativ intermediar punctează duratele neaccentuate ale ritmului binar al ferestrelor, trimițând la o dinamică secifică polifoniei renascentiste. Elementul – fereastră are la rândul său o partiție ternară, cu accent pe durata din mijloc, același motiv reluându-se la nivelul ochiurilor verticale de aerisire din cărămida aticului. Crenelurile preiau structura ritmică binară accentuând prin turnulețe pline duratele ferestrelor; accentele se păstrează, dar în dialectica plin-gol inversată. Colțurile sunt marcate prin dominante verticale locale, iar cornișa decorativă finală nu este orizontală, ci urmărește dinamica principală, marcând definitiv accentele ritmice principale prin crucile verticale cu patru brațe orizontale, specifice pentru arhitectura spiritualizată a lui Gaudi.

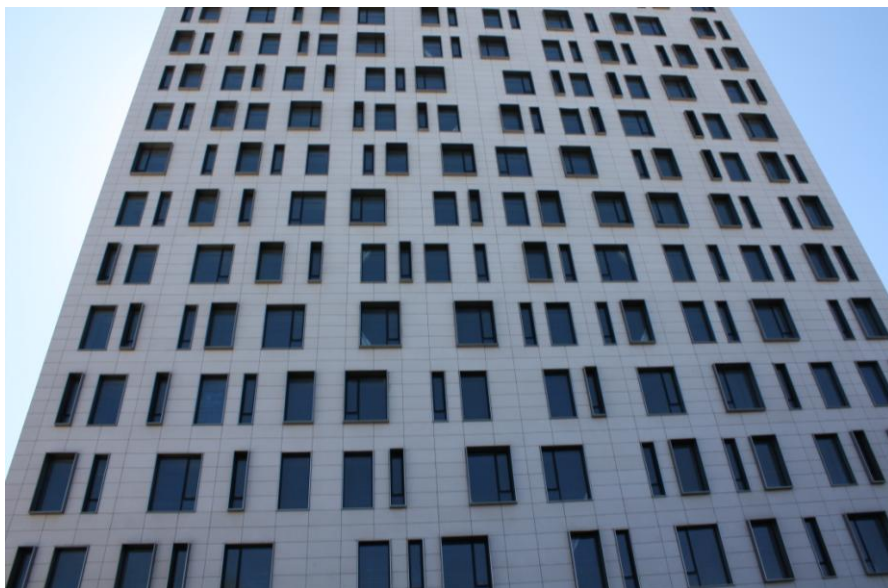


Imobil de locuințe colective, Selva de Mar, Barcelona Foto: Andrei Racolțu
- exemplu de dezvoltare a ritmului în suprafață, variația producându-se atât în desfășurarea orizontală cât și în cea verticală.

Raportat la întregul fațadei și la axa sa mediană verticală, asistăm la un ritm în oglindă. Formula ritmică de bază a logiilor din prim-plan este de factură binară, compusă dintr-o durată scurtă și una lungă, augmentată proporțional de două ori. Pe lateralele simetrice augmentarea este atât de proporție cât și de poziție, din doi în doi. În zona axului vertical median ritmul este mai neregulat,

augmentarea păstrând însă proporția de doi. Dacă pe verticală se pot evidenția clar cinci măsuri muzicale egale de factură binară, cuprinzând între „bare” ansambluri de câte două etaje, pe orizontală măsura este puțin mai dificil de intuit (deși este aceeași cu cea verticală) datorită prelungirii duratei lungi de pe timpul 2 dintr-o măsură antecedentă pe primul timp al măsurii consecutive, fenomen care în muzică se regăsește deseori sub forma sincopei.

Planul secund definit de plin/gol-ul fațadei reia aceeași temă a ritmului în oglindă prezentă în planul logiilor, dar distribuirea duratelor în cadrul formulei este diferită. Duratei scurte a logiei îi corespund două durate inegale, din care una singură (cea scurtă) este „sonorizată” printr-un gol vertical. Aceasta devine modul pentru fenestrația mai amplă corespunzătoare duratei lungi, orizontale, a logiei și se repetă în cadrul acesteia de patru ori, zona mediană a golului prezentând unui modul dublat, flancat simetric de două module laterale egale – tema generală a ritmului în oglindă transpus la scara mică a formulei ritmice. Pe verticală formulele ritmice se repetă câte două, alternativ. Parapetul transparent al logiilor subîmparte casetele prin rosturile verticale dintre panourile de sticlă după un modul egal cu jumătate din durata scurtă a ritmului orizontal al logiilor, reluându-l de patru ori în caseta lungă ca dimensiune generală, dar utilizându-l pentru a genera o formulă ritmică eterogenă de 5 durate, cu distribuție simetrică a accenților pe laterale, tot după principiul oglinzii. Prin suprapunerea ritmurilor diferite în straturile succesive ale fațadei rezultă o poliritmie a imaginii, în suprafață.



Westfourth Architecture, arh. Vladimir Arsene – *Cathedral Plaza*, București
- ritm muzical variat încadrat perfect în măsură.

Foto: arh. Anca Iordan

Un exemplu frapant în acest sens este cel al clădirii Cathedral Plaza din București, proiectat de colectivul *Westfourth Architecture* condus de arhitectul român cu un îndelungat stagiul newyorkez Vladimir Arsene (n. 1951), proiect controversat datorită amplasării sale în vecinătatea catedralei catolice Sfântul Iosif (însuși Papa Benedict al XVI-lea cerând anularea autorizației de construire), unde modulul metric (durata de referință din măsură) care gestionează întreaga desfășurare ritmică este marcat prin liniile fine verticale și este corespunzător dimensiunii celui mai mic gol din fațadă, restul fiind multipli ai acestuia, iar întregul ansamblu al fațadei pare să rezulte din dezvoltarea unui ritm prin procedeele teoretizate de muzicologi. Paragraful de față nu tratează despre moralitatea poziționării și dimensionării acestui proiect, ci invocă similitudinile cu ritmul muzical variat, dezvoltat prin mijloace specifice genului sonor. Întreaga fațadă pare o partitură muzicală scrisă într-o măsură clasică de 4/4, care se repetă de 8 ori pe un portativ orizontal. Modulul măsurii este pătrimea, iar dimensiunea duratei celei mai mici (corespunzătoare ferestrei mici) este jumătate din aceasta, adică optimea. Fereastra „normală” este pătrimea, iar cea augmentată pe orizontală corespunde unei pătrimi augmentate cu jumătate din valoarea sa, adică unei pătrimi cu punct. În întreaga „melodie”, valorile mari trec uneori peste „barele de măsuri” și primul timp din măsură e deseori „nesonorizat” sau, când este, el nu poartă întotdeauna o durată mai lungă ce ar putea constitui un accent. Astfel, deși este un ritm măsurat, el nu marchează accentul metric ca în baroc sau clasicism, ci trăiește prin logica sa proprie, liber de constrângeri. Rapoartele dintre durate sunt $1/2$, $1/3$ și $2/3$, ceea ce admite coexistența simetriei cu asimetria, rămânând însă în domeniul rațional al matematicii, ca în ritmurile muzicii hinduse sau ca în muzica europeană ce a dezvoltat rapoartele de $1/2$ și $1/3$ apărute în *Ars Antiqua*. Pauzele respectă aceleași valori ca și duratele sonorizate, rar apărând pauze mai lungi, cu valori de doime sau doime cu punct. Într-o desfășurare pe verticală ritmul prezintă o tendință de simetrie, raportul între duratele nesonorizate (pauzele reprezentând elementul plin dintre ferestre) fiind predominant de $1/2$, cu excepția unor sectoare ce prezintă pauze mai lungi. Logica ritmului fațadei este ușor detectabilă, ea este expresie a raționalismului arhitectural practicat de *Westfourth Architecture*.

Fotografia 1 exemplifică un ritm volumetric în altorelief bazat pe seria de 8 durate egale. Variația ritmică se realizează prin detașarea modulelor din planul fațadei marcând accente dinamice diferite ca intensitate. Procedeele sunt folosite atât de muzica tribală africană, în care duratele egale dintr-o serie sunt accentuate asimetric și alternativ cât și de muzica experimentală contemporană, electronică sau nu și este diferit de ritmul muzicii seriale care implică o serie fixă de durate inegale.

Fotografia 2 prezintă un ritm aleatoriu, bazat pe augmentarea și diminuarea aleatorie (neproportională dar și posibil proporțională în caz excepțional) a duratelor unei structuri de modul egal. Fațada stratificată cu geometrie variabilă prezintă la bază o singură formulă ritmică eterogenă, o serie de 7 durate egale, repetată pe verticală de 5 ori. Prin glisarea orizontală a parasolarelor se realizează variația ritmică aleatorie prin acționarea la nivelul lungimii duratelor și nu prin accente dinamice, elementul de coerență rămânând modulul duratei unui panou. Prin suprapunerea parțială a panourilor se pot forma sincope de tipul celor descrise de Paul Klee, dar strict ritmice. Orizontalitatea cornișelor susține mișcarea orizontală reală. De asemenea procedeul diferă de serialismul modern din cauza modului egal al duratei asupra căreia se acționează.



Foto 1



Foto 2

foto: Andrei Racolța

În desfășurări mai mari, același ritm aleatoriu se bazează deseori pe o rețea structurală metro-ritmică de modul egal, asemeni celei descrise de Paul Klee, care se citește perfect când toate parasolarele epidermei clădirii sunt închise. Structura ritmică devine ritm propriu-zis în momentul în care parasolarele sunt deplasate, golurile rezultate generând de fapt ritmul viu, duratele inegale (și în caz excepțional egale) ale golurilor rezultate realizând variația ritmică. Deși nu contrazice sistemul divizionar al barelor de măsură, ritmul este unul aleatoriu, necontrolat în vreun fel de

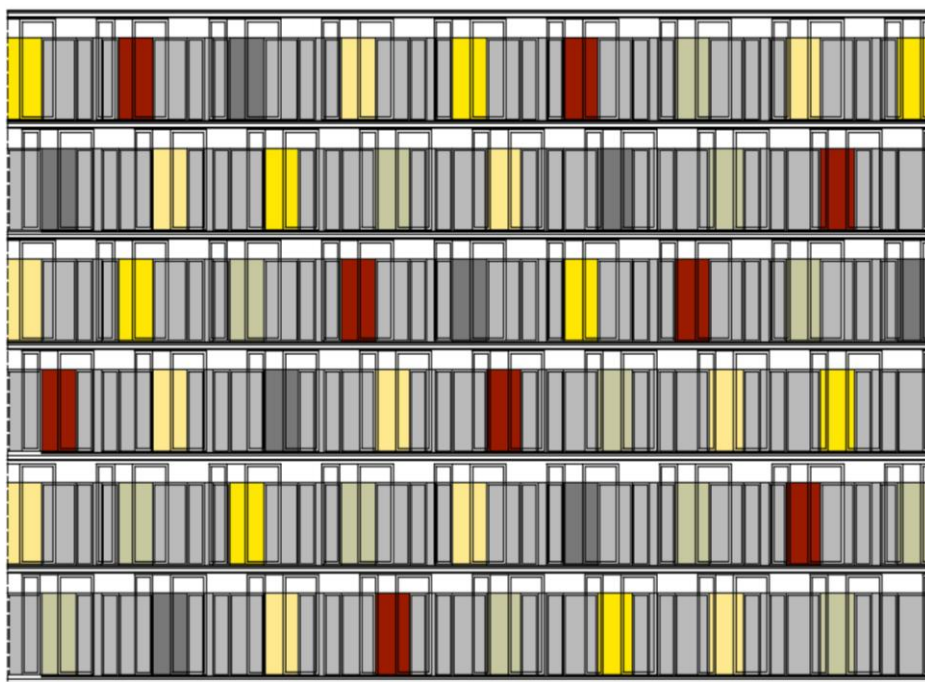
„compozitor”, atât lungimea duratelor cât și tempoul fiind gestionate *a piacere* de către „interpreți” nesincronizați între ei. Coerența ritmului acestui tip de fațadă e dată de dimensiunea egală a duratelor pe verticală și de prezența vizuală a modului metro-ritmic în varianta „nesincopată” sau închisă și ca ritm egal al liniilor, invariabil la nivelul aticului. Având în vedere cazul în care se pot deschide maximum 4 module, măsura ansamblului este de 4/4, exact ca la Cathedral Plaza, dar ritmul propriu-zis nu mai respectă nici subdiviziunile sau multiplii divizionari ai pătrimii, și nici raporturile raționale de 1/2, 1/3 sau 2/3.

Tot în domeniul fațadelor contemporane stratificate, clădirea *Signal House* din Copenhaga, Danemarca, proiectată de *NOBEL arkitekter a/s*, și finalizată în 2006 utilizează în locul modului egal metro ritmic o formulă ritmică binară de accepțiune bimodulară, formată dintr-o durată scurtă și una lungă aflate în raport de 1/2. Aceasta este dezvoltată prin adăugarea de pauze inegale, dar corespunzătoare ca lungime duratei după care este poziționată, rezultând astfel o formulă ritmică extinsă formată din două durate inegale și două pauze inegale dar aflate în același raport de 1/2. Aceasta devine noua formulă ritmică de bază, urmând ca ritmul orizontal al stratului exterior, realizat din panouri de sticlă fixate în rame de oțel galvanizat, să se dezvolte utilizând repetiția formulei ritmice de bază, un procedeu clasic. În suprapunerea pe verticală a registrelor, acestea sunt decalate cu modulul corespunzător duratei mari din formulă, rezultând o poliritmie compusă din două ritmuri suprapuse pe verticală.

Stratul interior care reprezintă de fapt plin-golul fațadei prezintă o formulă ritmică ternară unimodulară în care două durate (corespunzătoare vitrajului) sunt neaccentuate și una (corespunzătoare plinului) este accentuată, fiind totodată colorată. Astfel, în suprapunerea în adâncime rezultă o polimetrie de două ritmuri suprapuse, primul de structură binară iar cel de al doilea ternar care devine ritm complementar, fiind de structură simplă, dar diferită, contrastantă cu primul, iar la nivelul stratului interior, două registre suprapuse pe verticală apar decalate cu o durată.

Prezența culorii trimite și la polifonia muzicii tonal-funcționale, deoarece cele cinci „note” reprezentate de galbenul, cremul, roșul și griul plinurilor + transparența sticlei se suprapun inegal pe verticală, respectând totodată principiul nonrepetitivității (la nivel cromatic, ca în lucrarea *Farbtafel* a lui Paul Klee) specific serialismului.

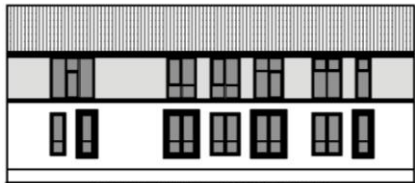
Astfel fațada Casei-Semnal din Copenhaga reliefează cinci procedee de dezvoltare specifice ritmului muzical (dezvoltarea ritmului prin pauze, repetiția formulei ritmice de bază, de două ori poliritmia prin suprapunerea pe verticală, o dată fiind ritmico-melodică prin polifonia cromatică, ritmul complementar și trei tipuri de ritm: binar, ternar și serial (la nivelul culorilor).



Signal House, Copenhagen, Danemarca,
 Arh.: NOBEL arkitekter a/s, 2006 – studiu ritmic al autorului

Cazurile prezentate anterior sunt interpretări personale ale unor exemple vizuale arhitecturale edificate, în încercarea de a găsi similitudini ale principiilor compoziționale utilizate cu procedeele de dezvoltare a ritmului muzical prin analogii teoretice și nu formal-identice. Demersul invers, al utilizării mijloacelor ritmico-muzicale ca parte a procesului compozițional arhitectural strict în ceea ce privește ritmul, este prezentat în continuare printr-un succint studiu ritmic de fațadă ce pornește de la un fragment dintr-un proiect concret realizat de autor.

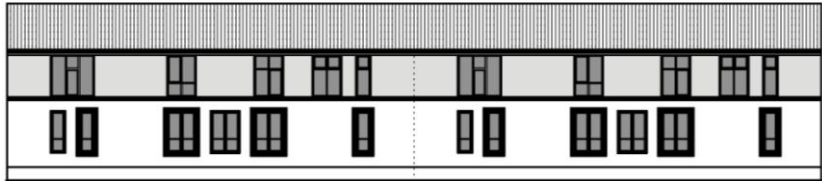
STUDIU RITMIC DE FAȚADĂ UTILIZÂND
PROCEDEEELE DE DEZVOLTARE A RITMULUI MUZICAL



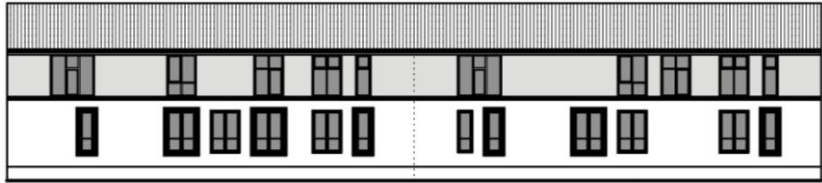
RITMUL ÎNȚĂL CONSIDERAT



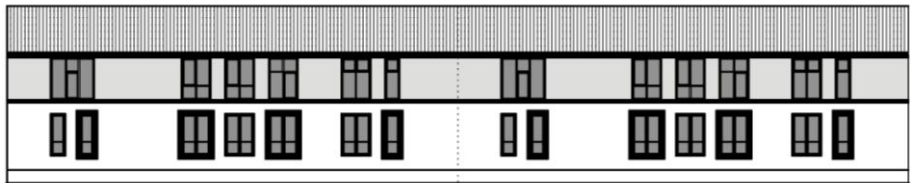
DEZVOLTARE PRIN REPETIȚIA RITMULUI ÎNȚĂL



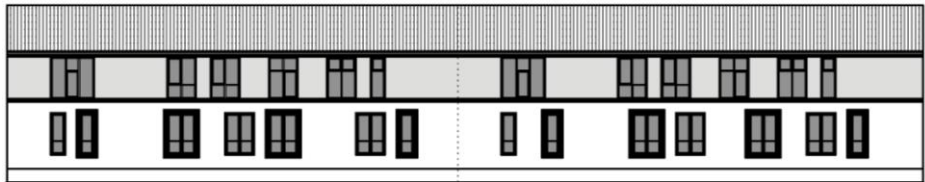
DEZVOLTAREA RITMULUI PRIN PAUZE - PRIN SUPRIMAREA EGALĂ A ACELORAȘI DURATE



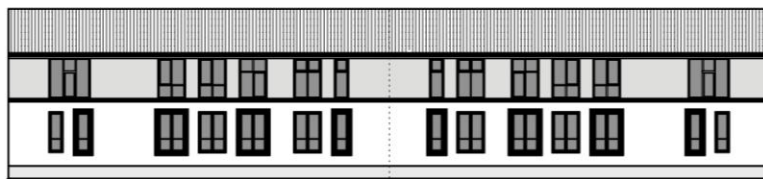
DEZVOLTAREA RITMULUI PRIN PAUZE - PRIN SUPRIMAREA ALTERNATIVĂ A DURATELOR



DEZVOLTAREA RITMULUI PRIN PAUZE - PRIN ADĂUGAREA EGALĂ A UNEI PAUZE

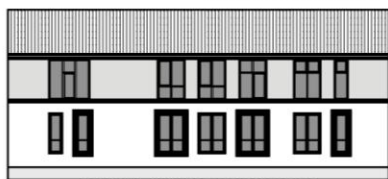


DEZVOLTAREA RITMULUI PRIN PAUZE - PRIN ADĂUGAREA ALTERNATIVĂ DE PAUZE INEGALE



RECURENȚA RITMICĂ - RITMUL ÎN OGLINDĂ

AUGMENTAREA / DIMINUAREA VALORILOR



RITMUL ÎNȚĂL CONSIDERAT



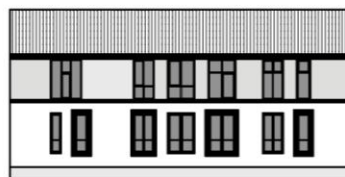
DIMINUAREA PROPORȚIONALĂ ÎNTEGRALĂ



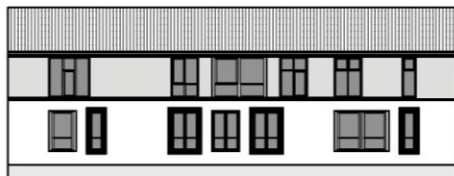
AUGMENTAREA PROPORȚIONALĂ ÎNTEGRALĂ (DE DILATARE)



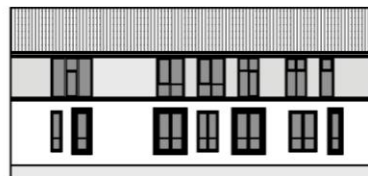
AUGMENTAREA PROPORȚIONALĂ PARȚIALĂ SIMETRICĂ



DIMINUAREA PROPORȚIONALĂ PARȚIALĂ SIMETRICĂ



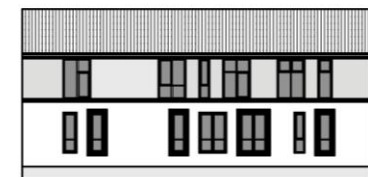
AUGMENTAREA PROPORȚIONALĂ PARȚIALĂ ASIMETRICĂ



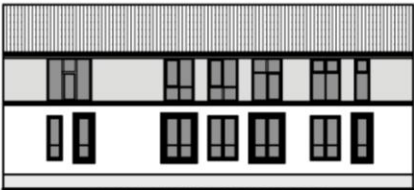
DIMINUAREA PROPORȚIONALĂ PARȚIALĂ ASIMETRICĂ



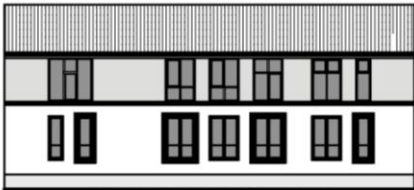
AUGMENTARE NEPROPORȚIONALĂ ASIMETRICĂ



DIMINUARE NEPROPORȚIONALĂ ASIMETRICĂ



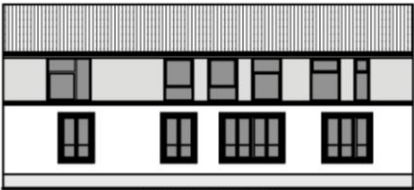
RITMUL ÎNȚĂL CONSIDERAT



RITMUL ÎNȚĂL CONSIDERAT



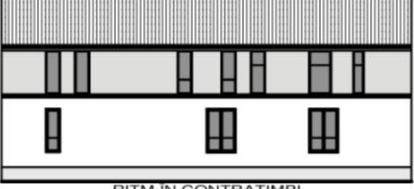
CUMULUL VALORILOR - RITM PUNCTAT SIMETRIC



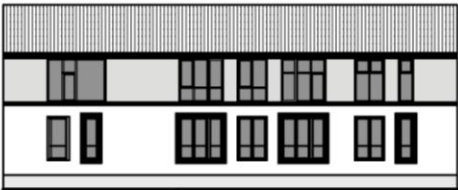
RITM SINCOPAT



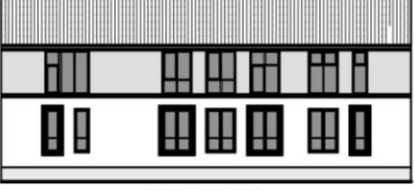
CUMULUL VALORILOR - RITM PUNCTAT ASIMETRIC



RITM ÎN CONTRAST



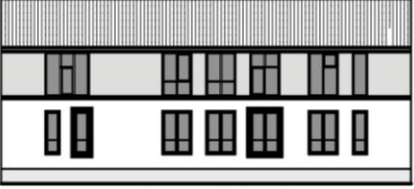
RITM ADĂUGAT SIMETRIC



RITM CRUZIC



RITM ADĂUGAT ASIMETRIC



RITM ANACRUZIC

3.2 Ritmuri non-muzicale

Există însă și ritmuri arhitecturale care nu își găsesc un corespondent în muzică. Ele pot fi atât ritmuri liniare cât și „ritmuri structurale”, dar de proveniență non-muzicală (structurarea lor nu se bazează pe un modul metro-ritmic egal) și care nu pot fi asimilate în vreun fel cu ritmurile muzicale deoarece în domeniul artei sonore astfel de ritmuri nu au sens.

Ele sunt ritmuri abstracte din punct de vedere muzical.

Ritmul de 1, bazat pe repetiția unui element identic sau aproximativ identic la distanțe variabile (ritmul distanțelor), partițiile bimodule progresive (descrise la finalul lucrării), ritmurile structurale bazate pe abstractizarea unor forme naturale sau cele metamorfice bazate pe deformarea treptată a unei figuri geometrice plane, dar și ritmurile parametriche ale artei generative revendică alte surse de proveniență: grafică, geometrică, biologică, cibernetică.



Centrul expozițional „Forum”, arh. Herzog & de Meuron, Barcelona foto: Andrei Racolța
- exemplu de ritm liniar bazat pe repetiția la distanțe inegale a unui singur element.

Este un ritm al distanțelor specific arhitectural, de proveniență nemuzicală. Variația rezidă în inegalitatea distanței dintre elementele oarecum similare și în modulația formei decupajului cu ușoare devieri de la verticalitate pe fondul unitar și marcarea unor accente prin decroșuri hotărâte în carnea masei arhitecturale. Fundalul este vibrat prin textura abrazivă a suprafeței în contrast tactil cu planeitatea sticlei, inducând un ritm al contrastelor la acest nivel senzorial.



Murinsel, landskape art, autor Vito Acconci, Graz, Austria foto: Andrei Racolțu
- ritm structural metamorfic bazat pe triunghiul echilateral în alterarea binară a egalității.

Proveniența ritmului nu este muzicală, ci rezultă din abstractizarea formei naturale a scoicii în urma unui studiu bionic. Obiectul poate fi încadrat la categoria *ecotectură*. Forma originală naturală nu are un exoschelet structurat pe module triunghiulare, ci prezintă o manta continuă calcaroasă, spiralată elicoidal pe un con aplatizat, alcătuită din trei straturi. Ea nu este copiată identic, ci este esențializată.



Regula celor trei straturi se păstrează, cel interior (*hypostracum*, fin și sidefat) devine închiderea de sticlă, cel median (*ostracum*, stratul structural propriu-zis) devine cel al structurii de rezistență reticulate, iar cel exterior (*periostracum*), care dispare în stadiul fosil, este păstrat doar pe alocuri sub forma unei plase fine metalice. Designerul nu a reprodus identic structura calcaroasă a gastropodelor printr-o placă curbă subțire de beton, ci a preferat soluția constructivă a structurii reticulate metalice, modulare, operând o transformare rațională în scopul adaptării la contextul funcțional. Forma tiunghiulară a modulului, aleasă datorită capacității sale de a se mula pe o suprafață tridimensională curbă nu este identic-echilaterală (ca în cazul domurilor geodezice), ci prezintă variații dimensionale treptate necesare rulării pe spirala dată de axul înclinat. Succesiunea binară a triunghiurilor (cu vârful în sus-cu vârful în jos) nu este specifică ritmului binar muzical (din lipsa accentului), ci ritmului natural binar compus din două faze succesive aproximativ egale, dar opuse ca sens. Modulul triunghiular nu este un modul metro-ritmic, deoarece el nu se repetă identic.

RITM CULTURAL

Ritmul este o componentă a întregii manifestări cosmice, pe toate palierele de existență. Din viața biologică, prin transcedere în viața socială, a fost cultivat și spiritualizat de arte. Chiar și religia beneficiază de forme ritmice care au fost sacralizate. Ritmul, cu și fără conotația religioasă pe care o susține adeseori, este o constantă a tuturor civilizațiilor, de la cele precolumbiene la cea supertehnologizată a Americii de azi, de la muzica tribală din Africa neagră la *Kraftwerk*, de la arabesc la minimalismul contemporan vest-european sau japonez.

Areale culturale diferite manifestă elemente ritmice specifice, consonante și constante în cadrul formelor proprii de manifestare artistică. Desigur, au existat și există intruziuni din alte culturi, de obicei la limitele de confluență dintre acestea.

O anumită perioadă istorică prezintă specificități în ceea ce privește ritmul așa cum se reflectă el în diferitele genuri artistice. Trecerea spre o altă perioadă este reflectată și de evoluția ritmică spre noile modele, simultan sau cu decalaje între arte, în funcție de forța idealului estetic și de coerența ideilor care stau la baza schimbării.

În contextul exploziei informaționale ce caracterizează societatea contemporană, schimburile culturale, importurile și implanturile sunt inevitabile. Această tendință este însă contrată local de mișcări artistice tradiționaliste, naționaliste sau regionaliste.

Capitolul 4

Reflectarea ritmului în diferitele genuri artistice și în muzica unui anumit areal cultural

Preambul. Ritm natural – ritm cultural

Făcând referire la fenomene și nu la formele naturale, ritmul natural se caracterizează prin izometrie aproximativă, prin alternanța ciclică de fenomene cu durate oarecum egale, care se produc cu o periodicitate aproape constantă în timp. Prin contrast, ritmul cultural implică organizare riguroasă și variație controlată.

Ritmul natural nu este un monoritm, ci un ritm binar, formula acestuia cuprinzând două durate corespunzătoare fazelor opuse care alcătuiesc împreună un fenomen. O pulsație se compune din ansamblul acestor două faze; ea reprezintă microcelula ritmică. Fluxul și refluxul sunt de sens contrar și alcătuiesc „formula” mareei, sistola și diastola determină ciclul cardiac, inspirația și expirația formează respirația etc. Sistola și diastola nu sunt însă egale ca durate, nici inspirația și expirația, cum nu sunt nici ziua și noaptea decât la echinocțiu. În aceste formule binare, prima durată poartă accentul, ea conține impulsul, iar a doua, neaccentuată, este o consecință a primei; în acest caz accentul ritmic este totodată și accent dinamic, prima fază fiind mai intensă, mai puternică, mai importantă, iar această importanță îi este atribuită de către om. Noțiunea esențială a ritmului natural este timpul, unidimensional, cu o singură axă și cu un singur sens: trecut – prezent – viitor. Timpul contează doar pentru om, el fiind singurul în măsură să-l conștientizeze. Pentru animale timpul nu are importanță, cu atât mai puțin pentru plante sau pentru lumea anorganică, el nu contează nu fiindcă animalele nu ar avea memorie, ci din cauză că adaptarea lor nu este una conștientă, bazată pe experiență și previziune. Omul este singurul conștient de caracterul limitat al propriei sale vieți biologice, iar înțelegerea morții fizice ca final al unui ciclu îl transformă în unicul spectator atent la mișcarea în timp și totodată în unicul actor voluntar din acest spectacol. Doar

pentru om plinul este mai bun decât golul, pozitivul decât negativul, existentul decât inexistentul, dar știe și că plusul, (extensia sau distensia) nu poate continua la nesfârșit și că la un moment dat va veni inevitabil o relaxare, o constanță sau chiar un minus, a căror amploare nu va mai depinde de voința sa numai în măsura în care el s-a ocupat de gestionarea creșterii pe parcurs, lăsând loc (spațiu sau timp) pentru intensități mai mici sau pentru întreruperi. Această experiență a dobândit-o observând lumea naturală, văzând că după un munte sau după un deal va urma o vale, după o pădure va urma un lan și că pădurea însăși poate conține luminișuri, că după o mare va veni uscatul și că marea însăși are discontinuități insulare, că după veghe urmează somn (cu aceleași posibile discontinuități), că după muncă odihna este neapărat necesară. El a observat natura și a tras anumite concluzii legate de succesiunea în spațiu și timp a elementelor și fenomenelor sale, adică a observat ritmul acesteia, la care și-a raportat acțiunile. Omul a copiat ritmul naturii sau s-a revoltat împotriva acestuia, dar în fiecare caz a făcut-o în mod conștient; copia nu a fost fidelă, ci simplificată și organizată, iar micile revolte s-au bazat pe înțelegerea regulilor naturale pe care le-a transformat și dezvoltat în așa fel încât să-i fie convenabile lui dar fără să supere natura prea tare, fiindcă ea este oricum mai puternică și va trebui, vrând-nevând, să i se supună.

În natură nu există pauze. Timpul nu are discontinuități. Întotdeauna după ceva urmează altceva, atât în timp cât și în spațiu. Pauza este o noțiune abstractă. Afirmția că pulsația este „compusă din bătaie și pauză” nu se potrivește ritmului natural. Ea este deseori înțeleasă în acest fel în diverse discursuri teoretice legate de ritmul arhitectural, la fel cum afirmația „succesiunea bătaie-pauză-bătaie alcătuiește o *secvență/unitate ritmică elementară*, a cărei repetare generează ritmul”¹¹⁹ se datorează tot interpretării ritmului arhitectural prin prisma teoretizării sale de către P.A. Michelis în „Estetica arhitecturii” printr-o analogie cu fenomenul muzical pe care am mai combătut-o anterior.

Din punct de vedere al vizualizării formei naturale, ansamblul a două dimensiuni dintre trei elemente asemenea (dar niciodată perfect identice) consecutive poate forma o celulă ritmică. Afirmția se referă la ritmul distanțelor care intră în structurarea proporției formei naturale și artistice deopotrivă. În natură ritmul distanțelor nu este unul egal și asocierea acestuia cu situațiile în care raportul a două dimensiuni succesive este apropiat de numărul de aur Φ (relevante de studiile făcute asupra modului de creștere a unor plante, a formei cochiliilor unor melci, a modelelor din penajul unor păsări etc.) a dus la

¹¹⁹ Ionuț Butu, *Structuri ritmice*, în „Arhitectură”, Anul XVI nr. 06 (196) iunie 2009, Exclus Prod, București, 2009, p. 84.

definirea *ritmului pulsatil* de către Matila C. Ghyka ca fiind acela „cu o periodicitate care conține pulsații ce variază cu intensificări asimetrice”.¹²⁰

În cazul formei naturale bazate pe creșterea de tip fractalic (caracteristică unor specii de ferigi, broccoli, corali, fulgi de zăpadă, nori, ramificații sanguine sau nervoase), intuită de timpuriu, dar demonstrată matematic de curând, grație evoluției calculatorului electronic, caracterizată de descreșterea și multiplicarea proporțională a formei de bază prin autosimilaritate recursivă odată cu diminuarea sa dimensională, pulsația corespunde unei astfel de iterații specifice, marcând trecerea de la o etapă la alta. Forma nu se repetă însă identic, ci asemănător, cu aproximația specifică tuturor formelor naturale.

Natura prezintă astfel trei variante de ritm:

- unul binar, aproximativ egal prin caracterul oarecum izometric, aplicabil fenomenelor, tinzând spre simetrie
- unul pulsatoriu, bazat pe asimetrie, tinzând spre secțiunea de aur, aplicabil formelor și implicând proporția
- unul fractalic, bazat pe autosimilaritate recursivă în multiplicare, aplicabil atât formelor, cât și fenomenelor, implicând atât simetria cât și asimetria la nivel de formă și proporție a acesteia.

Ritmul cultural este ritmul natural adaptat de om pentru satisfacerea necesităților sale. Iar cum cea estetică este una dintre ele, aceea care nu mai ține de nevoi strict fiziologice, ci de plăcere și cum rolul artei este, conform lui Herbert Read¹²¹, tocmai acela de a crea lucruri plăcute, ritmul artistic este ritmul cultural situat la maximul afirmării sale. De aceea ritmul cultural al unei populații va fi cel mai bine definit de ritmul său artistic, de felul în care acesta se manifestă în muzică, dans, literatură, arte plastice (incluzând bineînțeles arhitectura), arte decorative și în toate combinațiile posibile dintre acestea care se adresează atât receptării vizuale cât și sonore.

Simpla repetare a elementului sau formulei, echidistanța, compunerea formelor și formulelor între ele, periodicitatea și deplasarea accentelor, simetria sau asimetria, nonrepetabilitatea, suprapunerea de elemente, accente, tempouri sau chiar ritmuri, structuralitatea modulară sau mensurală, uniformitatea, rigoarea strictă sau variația exacerbată reprezintă concomitent reguli de ordonare a mișcării ritmice care diferențiază ritmul natural de ritmul cultural, ritmul unei culturi de ritmul alteia, ritmul unui individ de ritmul altuia, al unei perioade istorice de al

¹²⁰ Cornel Ailincăi, *op. cit.*, p. 117.

¹²¹ „Dar toți artiștii sunt însuflețiți de aceeași dorință, dorința de a procura plăcere; iar arta este în modul cel mai simplu și mai obișnuit definită ca încercarea de a crea lucruri plăcute”, în Herbert Read, *Semnificația artei*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 27.

alteia, o zonă etnografică de alta, un gen artistic de altul, cu fenomenele de consonanță, rezonanță și disonanță aferente.

4.1. Fenomene de consonanță. Ritmul lăuntric

Pledoarie împotriva utilizării cuvântului „primitiv”

Culturile tribale au rezistat în confruntarea cu modernitatea și globalizarea datorită caracterului închis și restrictiv al grupului. Aceleași caracteristici au constituit totodată și cauza dispariției celor mai multe dintre ele, consangvinitatea restrânsă constituind alături de bolile noi aduse de omul „civilizator” una din principalele surse ale denaturării fiziologice și morții premature. Multe dintre ele sunt recunoscute în special pentru ciudățenia unor ritualuri simbolice pe care le practică și mai puțin pentru anumite modalități de exprimare artistică. Primitivismul este eticheta generală pe care o poartă în urma atribuirii sale de către omul european modern datorită inadecvării comportamentului lor la normele general acceptate ca fiind civilizate. Analizând lucrurile din punct de vedere al relaționării cu lumea naturală și chiar spirituală și al înțelegerii esenței acestei relații ne putem da deseori seama că noi, cei civilizați suntem denaturații, distrugătorii asumați ai armoniei și anihilatorii oficiali ai elementului viu, semnatarii conștienți ai propriei condamnări la moarte și nu ei, cei care refuză toate aceste beneficii. Ferocitatea lor este aceea care ne oripilează cel mai tare, tradiția pentru păstrarea membrilor inamicilor ca trofee de război de către indienii din Caraibe mai mult decât aceea a păstrării oaselor străbunilor în casă, decapitarea și micșorarea craniilor dușmanilor de trib sau violatorilor vreunui cod moral și conservarea mândră a acestora de către indienii *jivaro* din bazinul superior al Amazonului sau ritualurile extrem de periculoase și deseori sângeroase legate de căsătorie la filipinezii *ilongot* sunt odioase, deși cele mai multe sunt legate de rivalitățile dintre triburi. Oare genocidul, holocaustul, bomba atomică, armele chimice sau biologice și, de ce nu, scaunul electric, sunt metode mai elegante de a ucide? Cu siguranță sunt mai eficiente, fiindcă eficiența este caracteristica principală a omului civilizat contemporan. Traficul de carne vie, traficul de organe, de droguri de mare risc sau de arme având ca unic scop îmbogățirea unor indivizi sunt mai morale decât poligamia sau refuzul de a purta haine?

Construirea unor case lungi de aproape trei sute de metri în care pot încăpea treizeci de familii în Asia de sud-est de către populația *dayak* este cu siguranță mai puțin modernă decât *Unité d'Habitation din Marsilia*, proiectată de Le Corbusier în colaborare cu pictorul-arhitect Nadir Alfonso, finalizată în 1952, cuprinzând un număr de 337 de apartamente, dar șansa locuitorilor de a forma o

comunitate reală legată de casă este mai mare în Borneo decât în Franța, deși Le Corbusier pornise de la ideea falansterului lui Charles Fourier (1772-1837).

Propun în continuare abandonarea termenului de „primitiv” legat de un anumit tip de cultură în favoarea celui de „aflat pe o altă treaptă a civilizației”, nu din considerente de „corectitudine politică”, ci dintr-o moralitate pur umană.

Ritmul lăuntric

În ceea ce privește modul de manifestare lăuntrică a ritmului, independent de timpul istoric și de situarea geografică, fenomenele de consonanță trebuie căutate la societățile aflate pe o altă treaptă a civilizației decât cea europeană contemporană. Ele reflectă felul în care omul se manifestă ritmico-artistic în absența unor noțiuni teoretice care să îi servească drept model didactic și fără a ține cont de tendințe, stiluri și mode, fără a lua contact cu civilizații aflate pe trepte diferite ale progresului cultural și fără a interfera cu produse culturale ale unor semeni aflați la celălalt capăt al mapamondului, adică presupunând absența unui sistem estetic general acceptat și absența globalizării.

Deoarece un număr foarte mic de populații se situează actualmente pe o asemenea treaptă de civilizație, rudimentele ancestrale ale unei culturi se regăsesc în general în folclor, în creația populară de orice fel, dar unde acestea trebuie foarte bine cernute de influențele provenite din sfera „cultă” a fenomenului artistic în cadrul fiecărui gen.

Sub forma sa naturală, ritmul – ca supraregulă universală – caracterizează și mișcarea omului în acțiunile sale. Organizarea, ca act conștient și deci pur uman, va fi caracteristică ritmului lăuntric și va consta în încercarea de a anula aproximativul specific natural, doza de aleatoriu și inexact, prin simplificare. Esențializarea presupune detectarea caracteristicilor importante prin cernerea de colateral (implicând astfel discernământ) și utilizarea modelului natural într-un scop bine definit. Primele manifestări artistice ale omului sunt eminamente abstracte prin recompunerea elementului natural esențializat și simplificat.

Ritmul egal și tentația simetriei

Izoritmia aproximativă a fenomenelor naturale va deveni izometrie perfectă, generând primul ritm egal. Acesta va deveni material de lucru atunci când omul o va înțelege ca rețea structurală bazată pe un modul-durată egal și va acționa asupra sa prin distribuirea accentelor modificând fie dimensiunea duratelor fie intensitatea acestora, fie introducând pauze. Înlocuirea uneia din cele două durate ale celulei ritmice binare naturale cu o pauză a fost probabil prima și

cea mai mare abstractizare ritmică făcută de om, transformând aparent ritmul natural binar într-un ritm de unu, egal, asociind noțiunea de pauză cu intervalul dintre două elemente „punctate” atât în domeniul vizual cât și sonor. Simetria perfectă, inexistentă în natură, implică egalitate. Simetria și egalitatea sunt astfel abstractizări datorate omului. În acest context, ritmul egal bazat pe repetiția identică a elementelor în succesiune este un ritm cultural.

Imaginea primei locuințe a omului preistoric proaspăt ieșit din peșteră este doar intuibilă, fiindcă timpul nu ne-a lăsat vestigii clare în acest sens. Forma sa provenind de la spațiul interior al grotei transpus în convex este doar prezumtivă, la fel și evoluția de la primul cort circular la prima celulă rectangulară, dar cu siguranță ea a rezultat adaptată la principala sa funcție: aceea de a oferi protecție. Pentru ca aceasta să aibă stabilitate, omul a creat o structură, intuind forța verticală a gravitației și observând efectul forței laterale a vântului, iar rezultatul a fost prima construcție. Dar cum și când anume această „construcție” a devenit „clădire”, adică în ce manieră a avut loc trecerea spre arhitectura propriu-zisă, nu putem ști cu siguranță. Ruinele păstrate provin de la civilizații aflate deja pe o treaptă avansată a evoluției, dar felul în care s-a făcut trecerea de la necivilizat la civilizat rămâne încă un mister.

Înainte de a ieși din peșteră omul nu pare să fi creat nimic, fiind prea ocupat cu lupta pentru supraviețuire. Satutul său era, așa cum ne spun istoricii, acela de culegător. Abia în urmă cu vreo 10.000 de ani, în neolitic, omul s-a eliberat de această condiție, devenind prin creșterea animalelor și cultivarea plantelor un producător și, prin dobândirea capacității de a stoca proviziile a făcut marea revoluție, care l-a făcut să abandoneze viața de nomad perpetuu, să se stabilească într-un loc și apoi, prin contactul cu ceilalți să formeze comunități bazate pe diviziunea muncii. Primele sate permanente datează abia de atunci, odată cu primele coșuri pentru alimente, primele canoe etc. Colibele încropite din crengi sub câte un copac devenite apoi corturi autonome cu sau fără stâlp central au fost, se pare, primele case.

În același fel în care și-au împletit coșurile de nuiele, oamenii și-au construit și casele, repetând la o scară mai mare același procedeu. Alternanța de convex și concav a nuielelor a generat probabil prima celulă ritmică, binară, dar distribuția pe suprafața conică nu a putut să realizeze un ritm egal, ci unul involuntar variat, cu reluări și suprapuneri, cu diminuări progresive spre vârf și augmentări la bază. Această variație ritmică este profund diferită de variația ritmului artistic în sens contemporan, deoarece ea nu este una intenționată și nu are un scop estetic. Dacă însă ideea de coș și apoi de cort de nuiele a provenit de la cuibul de pasăre, aceasta s-a făcut printr-o simplificare a modelului inițial în urma înțelegerii sistemului constructiv al acestuia, trecând de la neregularitatea

formei făcute instinctiv la regularitatea filtrată de rațiune. Tendința spre simplificare l-a împins pe omul ancestral să caute elemente cât mai asemănătoare ca formă și dimensiune și să le poziționeze cât mai egal în țesătură, pentru ca rezultatul să fie cât mai regulat. Astfel, tentația organizării în sensul egalității și repetiției a existat încă de la început, dar scopul său nu a fost unul artistic, ci structural și funcțional. Cel mai primitiv ritm vizual a fost deci unul binar, bazat pe alternanța convex-concav și nu pe plin-gol; el nu a fost un ritm de unu. Iar golurile rezultate în rețea au fost cu sânguință obturate (cu piei, pământ lipit etc.) pentru a obține un înveliș cât mai continuu în etanșeitatea sa; golul central din vârful cortului avea strict rolul de a direcționa fumul, fiindcă centralitatea cuibului de pasăre, preluată și de primele corturi, a fost ocupată de marea și mai veche descoperire a umanității - focul cu vatra sa circulară.

Secțiunea triunghiulară a spațiului interior simbolizează cel mai bine noțiunea de protecție. Copiii desenează întotdeauna casele cu un acoperiș triunghiular deasupra, indiferent de forma de dedesubt; forma protectoare a triunghiului este întotdeauna asociată de aceștia cu ideea căminului protector, cu sau fără fumul ce iese pe coș, chiar dacă ei locuiesc în unități abitaționale etajate și standardizate sau în vile somptuoase a căror eleganță rezidă doar în ample desfășurări orizontale. Locuința tradițională rurală, acea căsuță cu acoperiș înclinat conține încă nealterată complet ideea de bază a primei locuințe. Ar fi exagerat experimentul în care un copil ar fi oprit prin toate mijloacele posibile să ia contact cu imaginea casei cu acoperiș triunghiular până la vârsta la care ar fi capabil să deseneze prima casă, dar ar fi foarte interesant de aflat rezultatul: forma triunghiulară protectoare există în subconștientul general uman sau este un reflex al asocierii vizuale?

Dar între aceste forme rudimentare de construcție compuse din fragmente de diferite dimensiuni sprijinite și împletite între ele și monumentele megalitice datând din aceeași perioadă lipsește o conexiune logică. De asemenea, sistemul structural trilitic al dolmenelor aparține unei logici diferite față de cea a cortului în lupta cu gravitația. Poziționarea liniară a menhirelor contrazice caracterul central al locuinței, deși cromlehurile au într-adevăr o planimetrie circulară. Găsirea verigii-lipsă nu face obiectul acestei lucrări, speculațiile legate de civilizații străvechi, care să fi construit monumentele preistorice înainte de reapariția civilizației așa cum o știm noi sau ipotezele emise de adepții paleoastronauticii rămân ca atare până la confirmarea sau infirmarea clară a acestora. Faptul că funcționalitatea acestora nu era aceea de locuință, nu justifică diferența fundamentală între acestea și sistemul structural al caselor contemporane cu ele și nici dezvoltarea exclusiv centrală a casei în detrimentul liniarității dinamice. Funcționalitatea general acceptată a monumentelor megalitice

este aceea magic-mistică, făcând parte din procesul venerării unor forțe de care omul primitiv se temea. Alte păreri spun că ele puteau fi monumente funerare sau comemorative ale unor bătlăii sau chiar temple, dar în nici un caz palate.

Menhirele de la Carnac au o dispunere liniară, în șiruri paralele de elemente verticale. Asemeni celorlalte răspândite prin întreaga lume, sunt primele exemple tridimensionale de ritm liniar. Distanțele dintre ele nu sunt egale, dar nu le putem suspecta de variație artistică a ritmului, ci doar de dinamism unidirecțional.

Dolmenele reflectă cel mai bine sistemul trilitic: o piatră sprijinită pe alte două. Dar ele nu sunt toate conformate astfel; multe sunt exact așa, putând fi considerate structuri ritmice binare prin cele două elemente verticale legate la partea superioară de o a treia, dar altele implică trei elemente verticale și unul orizontal, respectiv 4+1 etc. Să fie vorba în aceste cazuri de structuri ritmice ternare sau eterogene? Nu știm însă cu siguranță dacă imaginea inițială a dolmenelor era aceeași cu cea care ne-a parvenit în timp, cum nu putem fi siguri că aceste structuri nu mixau verticala cu orizontala tocmai pentru a putea fi acoperite cât mai bine cu pământ pentru a funcționa ca tumuli în cadrul unor necropole.

Faptul că primele monumente nu aveau un scop vădit artistic este confirmat și de absența ornamentației. Deși unele pietre erau riguros finisate, iar altele păstrau intactă forma provenienței naturale, foarte puține dintre ele au încrustații. Dar aceste încrustații nu dovedesc vreo preocupare estetică, ele constând în semne foarte rudimentare, cu valoare simbolică. Tot simbolice sunt și formele amuletelor magice. Dar a afirma că omul primitiv nu avea deloc preocupări artistice este greșit, fapt dovedit cu prisosință de picturile rupestre, care, chiar dacă nu aveau ca scop „procurarea de plăcere”, dovedesc abilități superioare de reprezentare a formei prin linie și pată de culoare. Picturile și desenele din peștera de la Altamira au o vechime atribuită de cca. 15.000 de ani, deci sunt mai vechi decât restul manifestărilor vizuale prezente în exterior, ceea ce trimite originile artei mult mai departe în trecut și totodată mult mai aproape de originile societății omenești în sine.

Stonehenge relevă însă o organizare net superioară față de menhirele și dolmenele larg răspândite prin Europa și Asia. Considerând celebrul cromleh ca fiind un ansamblu circular format din celule ritmice binare de câte două blocuri verticale sprijinind câte un lintou orizontal, asistăm la un autentic ritm de structură binară vechi de zece mii de ani. Dovedind o preocupare evidentă pentru un tip de organizare care nu mai ține strict de domeniul structural și funcțional, ansamblul de la Stonehenge depășește stadiul de construcție, trecând pragul spre arhitectură.

Locuințele lacustre descoperite în Elveția infirmă teoria că întreaga umanitate a adoptat simultan același sistem al cortului circular central. Astfel de sate lacustre, poziționate pe lacuri din motive de apărare, sunt menționate de

istoricii antichității în multe zone de pe glob și apar chiar sculptate în basoreliefurile asiriene. Verticalitatea pilonilor ce sprijineau platforme orizontale trimit la un „modernism” foarte avansat comparativ cu modelul cortului circular, ceea ce justifică ipoteza că civilizații rudimentare au coexistat cu civilizații mult mai avansate în aceeași perioadă ancestrală, iar progresul unora s-a datorat tocmai contactului cu alteritatea de la care au importat cultură.

Revenind la pictura rupestră, aceasta este realistă și dinamică. Animalele, fie că sunt reprezentate izolat, fie în dezvoltări mai mari, cu caracter narativ, ca la Lascaux, sunt redată în mișcare, iar imaginea lor încearcă să surprindă cât mai expresiv realitatea. Micile figurine de tip *venus* (din Willendorf, din Lespugue), reprezentând femei sunt însă puternic abstractizate, forma reflectând esența pentru cultul maternității și fertilității, înțelegând în urma studierii atente a realității.

Arta tribală definește manifestările mult mai apropiate de zilele noastre ale unor populații din Africa (cu precădere cea sub-sahariană), Americi, Australia, Noua Zeelandă și Polinezia, care păstrează într-o variantă nu foarte alterată caracteristicile inițiale ale artei străvechi, asigurând persistența în timp a acestora. Ea conservă totodată și funcția ceremonială și religioasă a primelor manifestări. Dacă tema principală a sculpturii vest-europene este figura umană, sculptura tribală nu va face excepție, dar o va lega pe aceasta de simbolistică și sacralitate, reinterpretând-o și abstractizând-o în acest spirit, opus realismului, din același motiv cu cel al omului primitiv, dar poate cu un plus de imaginație dobândit în timp prin evoluție și cu o libertate mai mare.

Folclorul european este mult mai puternic influențat de civilizațiile care s-au succedat în timp decât arta tribală; rudimentele cu adevărat vechi se pot detecta doar fragmentar sub forma unor simboluri, motive sau teme în cadrul diferitelor genuri artistice și nu sub forma unor produse culturale complete. Muzica populară pare să păstreze însă cel mai bine fondul ancestral. Prin cernerea acestuia de influențele muzicii „culte” se pot detecta piese complete care se supun altei logici ritmice decât aceleia instaurate de sistemul mensural (ritmuri neîncadrabile într-o măsură), în dependență directă cu tonica textului sau din contră, foarte variate sau rudimentar de egale și simetrice; acestea sunt clasate de către muzicologi ca fiind cele care au perpetuat în timp formele inițiale ale muzicii, născute în același timp cu poezia și cu dansul printr-un proces sincretic. Spre deosebire de arta celorlalte continente, arta africană nu și-a modificat substanțial caracteristicile inițiale, modalitățile de expresie, tehnicile de execuție și sinceritatea figurării și tocmai de aceea ea este atât de diferită.

„Primitivismul”, ca și curent cultural contemporan, reabilitează arta străveche și tribală de pe poziția revoltei împotriva convenționalului, împotriva metodelor și teoriilor devenite literă de lege în procesualitatea artistică normată dogmatic. Dacă în istoria artelor reîntoarcerea la origini a reprezentat până acum reevaluarea perioadei

antice greco-romane, observarea vivacității produselor artistice ale culturilor tribale le-a sugerat artiștilor implicați în curent posibilitatea împingerii artei afară din zona sterilă în care ajunsese, prin apelarea la acest limbaj sincer și nealterat. Concomitent, cercetările s-au aplecat și asupra artei din zonele îndepărtate ale Asiei, cu precădere a celei japoneze și chineze, dar și asupra desenelor făcute de copii în absența îndoctrînării provenite din educația plastică a vremii. Pictori ca Paul Gauguin, Pablo Picasso sau Henri Matisse și-au schimbat concepția despre lume și viață la contactul cu civilizațiile nealterate de progresul occidental, considerând impulsurile primare umane ca fiind mai valoroase decât cele mai sofisticate modalități de expresie ale lumii civilizate. Desigur, aprecierea sferei așa-zis primitive nu a avut tenta socială a anarho-primitivismului, dar a avut ca punct de plecare tot considerarea progresului civilizației drept cauză a inhibiției și alienării.

Reluarea unor tematici ce tratează ritualuri pre-creștine a fost de asemenea o direcție a curentului, în ciuda moralității dubitabile a unora din ceremoniile păgâne. „Ritualul primăverii” (sau „Sacrificiul primăverii”), muzica scrisă de compozitorul Igor Stravinsky (1882-1971) pentru punerea în scenă a unui balet de către impresarul Sergei Diaghilev a stârnit un scandal imens la premiera pariziană din 1913, datorită probabil coregrafiei și costumelor considerate pe atunci indecente, dar acest lucru nu a împiedicat repetatele succese la public avute ulterior. Libretul înfățișează „tablouri din Rusia păgână”, cum o indică subtitlul și anume sacrificarea prin dans până la epuizare a unei tinere în cadrul unei practici barbare din ritualurile dedicate cultului fertilității. Din punct de vedere sonor compozitorul utilizează ritmuri frenetice în asociere cu feralul descris, variații mari de intensități pentru a susține dinamismul dezlănțuit, dar și variații ritmice și armonico-melodice.

„Dar e evident că centrul de greutate al lucrării nu mai stă în interacțiunile diferiților centri tonali, ca în muzica «pre-modernă», ci în «culorile» acordurilor, care nu mai sunt însă pastelate ca la impresioniști, ci crude, telurice, stridente sau înghețate, reduse aproape la rolul de suport pentru fenomenala inventivitate ritmică, deși foarte interesante de multe ori ele însele. Fiindcă mai ales ritmul e aici purtătorul principal al discursului, evadat din simetriile tradiționale și scolastice, dar cu repetări ostinate duse până la violență”¹²²,

afirmă muzicianul Adrian Găgiu. Stravinsky se afla în perioada inspirației folclorice când a compus „Ritualul primăverii”, deci sorgintea ancestrală a temelor poate proveni de acolo. Având în vedere însă faptul că Stravinsky a fost unul din

¹²² Adrian Găgiu, *Stravinski și rostul muzicii moderne*, în „Părerea mea, fosta rubrică din «Jurnal Bihorean»” la adresa de internet <http://adriangagiu.wordpress.com/2010/09/25/stravinsky-si-rostul-muzicii-moderne/>, (accesat la data de 23.03.2013).

cele mai marcante personaje ale revoluției ritmice în ceea ce privește creația muzicală ulterioară, forța ritmului impusă de el se datorează interpretării într-o manieră personală a pulsațiilor primare ale unui trecut barbar. Totodată, contextul religios în care se afla compozitorul în acel moment a fost unul prielnic pentru abordarea unei asemenea tematici păgâne, fiindcă, deși întreaga sa viață e dominată de practicarea creștinismului ortodox, în perioada adolescenței și a primei tinereți, adică până în 1924, Stravinsky și-a abandonat temporar credința.

Nu poate fi vorba de manifestări identice în arta ingenuă a tuturor populațiilor, fie că ne referim la produse vechi de mii de ani, fie la cele mai noi, ale artei tribale, dar anumite caracteristici comune, provenite din raportarea directă, nemediată, la lumea naturală, se regăsesc la toate acestea. Deoarece particularul tinde să iasă în evidență de fiecare dată, el fiind acela care face diferența și conferă unicitatea, căutarea generalului devine o operațiune dificilă, trimițând nu la identificarea tipologiilor, fiindcă acestea se referă la repetarea elementului particular, ci la detectarea sensurilor mult mai adânci din cadrul procesului de generare a formei, din mișcarea conținută de însuși actul creației în corelare directă cu scopul urmărit.

Principalele caracteristici comune ale artelor ancestrale și tribale sunt acelea care i-au făcut pe artiștii moderni să se întoarcă asupra studiului lor: vivacitatea, sinceritatea și simbolismul. Felul în care aceste trăsături s-au manifestat faptic rezidă în însuși caracterul incipient al mijloacelor de expresie folosite, aflate în stadiul viu al experimentării, în absența oricărei teoretizări și normări. Ritmul, armonia și măsura au provenit în artă din mediul natural și au devenit artistice în momentul în care omul a început să le gestioneze diferit pentru a sublinia înțelesuri simbolice.

Alternarea a două elemente contrare în repetiție ciclică a stat la baza primului ritm, formula binară zi-noapte, viață-moarte, flux-reflux, deal-vale a sugerat primele dihotomii: plin-gol, închis-deschis, convex-concav, pozitiv-negativ, iar acest prim ritm provenit din natură, înțeles și folosit de om ca atare, a fost ritmul contrastelor. Cel mai primitiv ritm s-a raportat întotdeauna la două elemente și nu la unul singur în repetiție și a constatat în alternanța repetată a contrastelor.

La confecționarea coșului din nuiele și la construirea cortului din crengi, coexistă plin-golul dintre bețele structurale și convex-concavul elementelor orizontale ale țesăturii care le leagă. Două direcții, orizontal-vertical sunt de la bun început intuite, structura desfășurându-se concomitent pe această rețea plană în scopul definirii celei de a treia dimensiuni, a adâncimii; sensul coșului și al cortului este delimitarea spațiului interior, iar rezultatul este definirea formei exterioare. Interiorul este concav, iar exteriorul este convex, volumul contează în această ambivalență. Materialul este pozitiv și imaterialul negativ, dar ele au sens doar dacă sunt conectate. Forma exterioară adăugată va fi ulterior completată de negativul

excavării pe aceeași direcție verticală, dar în sens contrar, de adâncirea suprafeței-suport orizontale, rezultând locuința semi-îngropată prin care omul și-a definit existența, luând din lume câte puțin, atât din cer cât și din pământ, devenind astfel mai statornic. Astuparea cu pământ sau acoperirea cu piei a interspațiilor rețelei-înveliș, obturarea golului din exterior a însemnat o mai bună definire a golului interior, care conta de fapt pentru om, o delimitare mai bună în spațiu, o afirmare mai plină a verticalității existenței în contrast cu orizontalitatea neființei. Perisabilitatea materialelor învelișului de care depindea și persistența formei reflectă însă conștientizarea caracterului efemer al propriei existențe în raport cu eternitatea timpului, și poate tocmai acest lucru explică neutilizarea pietrei la programul de locuință, dar folosirea acesteia la monumentele megalitice, făcute parcă pentru a învinge timpul.

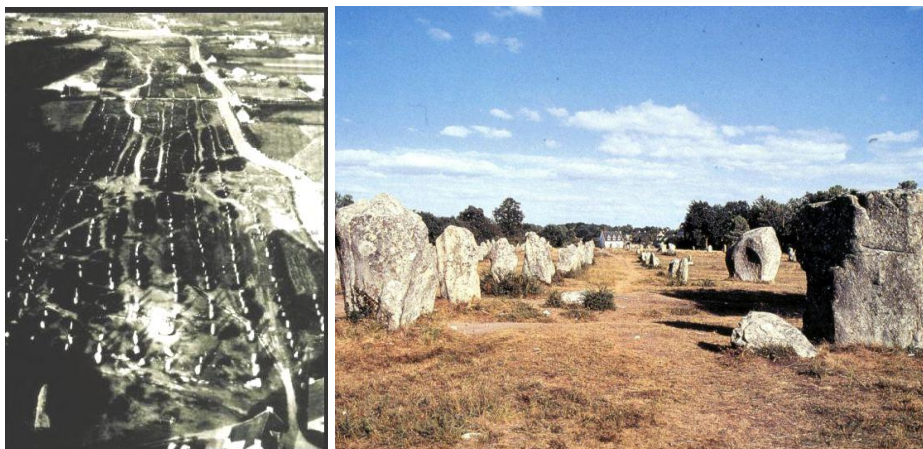
Centralitatea planului locuinței reprezintă un popas, o oprire în timp. Celula unică e definită prin închiderea circulară a componentei orizontale a rețelei și prin convergența elementelor-stâlp într-un punct, ceea ce anulează continuitatea unui paralelism vertical.

Dacă menhirele sunt verticale și alinerea lor reflectă dinamica orizontalei într-o mișcare continuă, este clar că scopul acestora nu a fost legat de locuire în sensul ocupării temporare a unui loc. La fel și dolmenele, chiar dacă orizontalitatea pietrei-lintou tinde să se opună extensiei infinite a verticalei. Dacă primele sunt pietre funerare, iar celelalte sunt morminte-tumul de pe care a dispărut pământul, cum susțin unele teorii, ele marchează de fapt eternitatea morții, a anorganicului în raport cu viața și organicul, iar omul, ca să-și asigure continuitatea amintirii în timp, a recurs la utilizarea celui mai neperisabil material pe care îl cunoștea. Dacă scopul acestora este comemorarea unui fapt, materialul a fost ales tot în contextul rezistenței în lupta cu timpul. Dacă erau dedicate unor forțe magice, considerate net superioare ființei umane, materialul, poziția, sistemul constructiv și efortul necesar punerii în operă justifică pe de-a-ntregul forma profund diferită de cea a locuinței. Din toate aceste cazuri reiese posibilitatea ca monumentele megalitice să fi fost realizate de aceiași oameni, care trăiau în corturi circulare perisabile, fiindcă scopul lor era altul, iar funcțiunea era una reprezentativă și nu utilitară.

*Stonehenge*

Foto: Lucian Simcea

Disponerea circulară a pietrelor în cadrul cromlehurilor din epoca bronzului nu ține de centralitatea locuinței, contrazicând-o pe aceasta prin prezența verticalei ca sugerare a axei ascensionale infinite și prin concentricitatea mai multor șiruri circulare, ca în cazul de la Stonehenge. Egalitatea distanței dintre elementele verticale nu este o rezultată a procesului constructiv (ca în cazul cortului sau al coșului), ci o condiție simbolică impusă în prealabil, în mod conștient și voluntar, care va genera structurarea formei.



Menhirele de la Carnac

Sursa: <http://www.arthistory.upenn.edu>



Arh. Renzo Piano, Centrul Cultural *Jean-Marie Tjibaou*, Nouméa, Noua Caledonie, (1991-1998)

Vedere aeriană a ansamblului.

Sursa: http://www.photos-nouvelle-caledonie.com/main.php?g2_itemId=6289

Renzo Piano (n. 1937), arhitect caracterizat mai degrabă de sintagma *hi-tech* decât de *primitivism* a re-coborât la origini și a proiectat ansamblul Centrului Cultural *Jean-Marie Tjibaou* în Nouméa, Noua Caledonie, între 1991 și 1998, aducând un omagiu culturii vernaculare dezvoltate de populația indigenă *kanak*. El re-coboară la origini deoarece revine la două teme pe care le mai abordase la începutul carierei sale, înainte de a proiecta împreună cu Richard Rogers clădirea Centrului *Georges Pompidou* din Paris (1971-1977) care i-a adus celebritatea internațională, și cu mult înainte de Stadionul *San Nicola* din Bari (1988-1989), *Potsdamer Platz* din Berlin (1992-2000) sau *Zentrum Paul Klee*, din Berna (1999-2005): structurile ușoare experimentale și adăposturile minimale.

Lucrarea din Nouméa ar putea intra sub incidența „retrofuturismului”¹²³ descris de Augustin Ioan în cartea sa „Arhitectura memoriei: noua frontieră a spațiului sacru”. Ea este una contrapunctică, deoarece suprapune mai multe teme cu înțeles propriu în scopul generării unui rezultat unic, simbolic pentru independența și identitatea culturală a poporului *kanak*:

¹²³ “Retrofuturismul este, încă o dată, o experimentare contemporană cu ingredientele trecutului, în vederea unei re poziționări non-dihotomice a raportului dintre tradiție și prezent. Arhitectura (sau arta) retrofuturistă este, deci, nouă întrucât este îndeajuns de veche ca să insoliteze”, în Augustin Ioan, *Arhitectura memoriei: noua frontieră a spațiului sacru*, Igloo, București, 2013.

- tema colibei tradiționale de plan circular
- tema temporarului perisabil
- tema organizării liniare de tip menhiric
- tema înaltei tehnologii combinate cu materialul tradițional
- tema modulului ritmic.

Imaginea exterioară a centrului cultural constă în zece pavilioane de plan circular elansate pe verticală, aliniate pe o axă cu o curbă insesizabilă, relaționate cu un peisaj natural controlat. Piano nu reproduce identic forma colibei circulare cu acoperiș conic realizat din stuf (material perisabil care trebuia completat și înlocuit din timp în timp datorită intemperiilor specifice climei), ci preia de la aceasta planul circular și elansarea verticală, marcând simbolic caracterul nepermanent al construcției tradiționale prin dematerializarea elevației.

Faptul că această populație a fost strămutată din mediul său natural odată cu ocupația franceză este sugerat de dispunerea axială a „colibelor”, în mișcare, contrazicând un tip de organizare concentrat (ca al satului fractalic de tip Ba-Ila) sau grupat stânga-dreapta de-a lungul unei alei ce direcționează spre casa șefului. În loc să genereze un mono-volum a cărui formă să fie generată de ritmul structural evolutiv, specific arhitecturii lui Piano, ca în cazul aeroportului de la Osaka sau al Centrului Paul Klee, el fragmentează forma utilizând un motiv ritmic individual și complex structurat – modulul pavilionului - pe care îl reia în succesiune liniară, variind dimensiunea motivului (prin scalare) și distanța dintre module.

Fiecare pavilion găzduiește o altă funcțiune. Stâlpul central specific locuinței kanak este înlocuit cu un exoschelet realizat din lemn laminat și natural de *iroko* (importat din Sierra Leone și Tanzania, din Africa tropicală) datorită durabilității superioare, cu conexiuni metalice și tije fine de lemn, ce realizează o țesătură continuă. Ansamblul de două coaste curbate verticale și întreaga detaliere structurală cu elemente fine de lemn și metal formează un modul, iar acest modul este reluat cu o variație progresivă a înălțimii în definirea formei unui motiv ritmic care va participa la succesiunea axială a ansamblului.

Structurile ușoare alternative modulare pentru care Renzo Piano avea o deosebită aplecare în a le detalia sunt reluate astfel în proiect, combinând tehnologia hi-tech cu materialul natural în generarea unei forme tradițional-simbolice. Pavilionul itinerant IBM elaborat și experimentat între 1982 și 1984 prezintă aceeași temă, dar „personajul” elogiat atunci era mediul cibernetic cu beneficiile sale potențiale.

Memoria formei este după toate probabilitățile cauza principală care a generat ideea de organizare globală a ritmului, deoarece o formă dezordonată este

mult mai greu de reținut decât una organizată. Deoarece funcția simbolică era cea mai importantă în detectarea unui artefact care depășea un statut pur utilitar, aceasta trebuia definită cât mai clar pentru a putea fi percepută ca atare și memorată, fiindcă memoria asigură persistența oricărui lucru în timp. Diferențierea doar prin mărime a lucrurilor importante de celelalte nu era suficientă, mai ales când se dorea transmiterea unui mesaj cât mai bine conectat la o anumită situație și nu la multiple situații asemenea posibile. Un singur strigăt puternic putea însemna o multitudine de lucruri, însă o asociere exactă de sunete putea transmite un mesaj clar. Putem trage concluzia că ritmul sonor s-a decantat prin organizare odată cu limbajul verbal propriu-zis, prin articularea și lungimea diferită a silabelor. În același fel, o organizare riguroasă a unor elemente vizuale raportate unul la celălalt putea transmite un mesaj recognoscibil.

Legând limbajul (vizual și sonor) de scopul său esențial de a transmite idei și sentimente, asistăm la nașterea sincretică a genurilor artistice în cadrul diferitelor ritualuri ale omului primitiv legate de activitățile casnice, de agricultură, de vânătoare, de împerechere, de naștere sau moarte, de venerare a unor forțe vizibile sau imaginare. Iar muzica, dansul, poezia, pictura, sculptura și arhitectura s-au diferențiat în funcție de scopul ceremonial deservit.

Din necesitatea memorării în scopul perpetuării și transmiterii învățăturilor despre lume și viață în timp au apărut formulele, motivele și frazele limbajului de orice factură. Și, fiindcă doar ritmul acestei „vorbi” nu era destul de expresiv, au apărut concomitent și tonalitățile care au sugerat armonia prin raportarea (sunetelor, dimensiunilor, culorilor) între ele prin contraste locale, dar și măsura, prin care elementele se raportau la întreg și respectivul întreg la alte entități asemănătoare. Utilizarea acestor elemente de limbaj s-a făcut însă într-un mod natural și firesc, pornind din impulsuri lăuntrice primare, nealterate de conștientizarea unor valori estetice care să poată oferi rețete. În momentul în care evoluția solistică a protagonistului s-a adresat unui grup sau a trebuit să se sincronizeze cu acesta, formulele au început să capete un grad sporit de coerență prin simplitate, previzibilitate și repetitivitate pentru a putea fi înțelese, însușite și practicate de participanții la ceremonie. Cel mai evident se poate observa acest demers evolutiv în analizele făcute de folcloriști și etnomuzicologi asupra unor caracteristici ancestrale care s-au transmis prin tradiția populară până acum și care diferențiază două mari categorii ritmice: ritmul liber (*rubato*), caracteristic interpretării solistice (de obicei vocale), fără o regularitate prea mare și ritmul *giusto*, cu o puternică regularitate.

Esențializarea izoritmului natural a generat ritmul *ostinato* fie prin repetarea aceluiași ritm doar ca și fundamental, fără variații, pe care se detașează elementele principale ca accente sau dominante, fie prin utilizarea sa ca unic mijloc ritmic de expresie (când el constituie singura formă de ritm, cea repetitivă), fără creșteri de

intensitate. Ceramica reflectă foarte bine repetitivitatea elementelor simbolice incizate sau excizate, pictate înainte sau după ardere, orizontale continue, punctate, combinate în benzi umplute cu incizii punctuale, cu meandre sau împletite sub formă de șnur. Motivele solare, geometrice circulare sau triunghiulare, spiralele se succed pe orizontala și verticala vaselor, diferit în cadrul variatelor culturi, dar tinzând de fiecare dată spre egalitate și simetrie. Utilizarea de semne a căror funcție simbolică prevalează în fața celei estetice atrage după sine simplitatea ritmică a comunicării, necesară memorării prin repetiție.

Ideea că ritmul înseamnă repetiție egală este adânc înrădăcinată în cei mai mulți dintre noi datorită esențializării ritmului natural de structură binară caracteristic fenomenelor, din nevoia de ordine prin simetrie. Prin modalitatea vizuală a receptării sale din natură ea a pătruns în manifestările vizibile ale omului și mai puțin în muzică, unde ritmul s-a corelat în mod sincretic cu vorbirea și dansul. Forma artistică a ritmului este însă în general variat-controlată, ritmul egal fiind doar una dintre variantele sale.

Ideea că ritmul ar însemna repetiția la distanțe egale a unui singur element identic provine din abstractizarea prin care omul a înlocuit una dintre cele două faze a unui fenomen natural cu o pauză și este specifică exclusiv domeniului vizual. Muzica a reflectat de la bun început dualitatea ansamblului format din două elemente diferite și opuse specifică fiecărui fenomen natural prin diferențierea dintre duratele ritmului ca fiind lungi și scurte sau accentuate și neaccentuate, iar în funcție de această distincție ritmul muzical s-a organizat în serii și formule ritmice. Simetria se referă în muzică nu la uniformitatea duratelor, ci la modul de distribuire a accentelor în cadrul seriei sau formulei ritmice, iar egalitatea și repetiția la eventuala reluare identică a seriei sau formulei ritmice în sine.

Singurul sistem ritmic cu adevărat simetric și egal repetitiv este „sistemul ritmic al copiilor”. Indiferent de limbă „sistemul este comun tuturor copiilor lumii” și „trăiește în subconștientul nostru ca singurul (!) vestigiu al unei moșteniri milenare”.¹²⁴ Sistemele ritmice muzicale primordiale sunt acelea care se regăsesc sub forma nealterată de influențele muzicii „culte” în cântecele din folclorul popoarelor. Spre deosebire de ritmurile din categoria *rubato* cu cele două forme ale sale *parlando-rubato* și melismatică ornamentală unde organizarea silabelor și lungimea acestora este foarte variabilă și ține de interpretarea solistică, ritmurile categoriei *giusto*, („sistemul ritmic al copiilor, sistemul ritmic de dans, sistemul ritmic giusto-silabic, sistemul ritmic aksak, sistemul ritmic distributiv”¹²⁵) deși puternic dependente de textul aferent melodiei datorită sincretismului nașterii poeziei și muzicii, prezintă legi clare de organizare.

¹²⁴ Constantin Ripă, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 19.

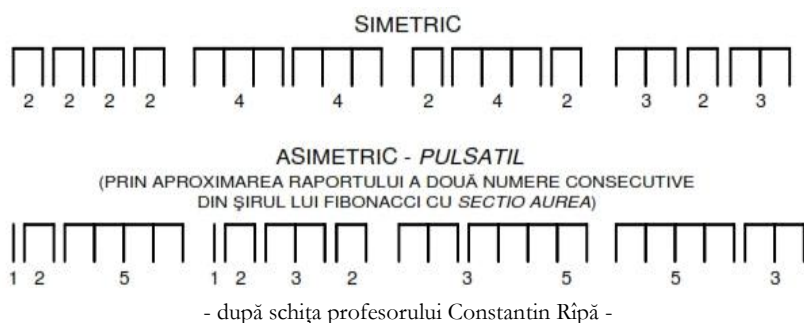
Sistemul ritmic al copiilor cuprinde două durate inegale aflate în raport de $1/2$ grupate întotdeauna câte două și cu accent pe prima durată, indiferent de modul de distribuție a accentelor firești în cadrul cuvintelor în respectiva limbă. Duratale se organizează în serii, cea mai frecventă fiind seria de 8 durate.

Ritmul asimetric

Simetria perfectă este o abstractizare, dar nu toate manifestările artistice abstracte sunt simetrice. Figurativul uman în sculptura tribală este abstract, indiferent de zona de proveniență și de perioada când au fost realizate. El poate fi simetric (insula Paștelui, Polinezia) dar și asimetric (figurile de la Cyclades din Grecia, datorită poziției brațelor).

În general, asimetria se referă tot la cifra doi ca număr al elementelor ce se raportează între ele, atunci când se compară din punct de vedere dimensional; din punct de vedere formal însă devine esențială axa de simetrie, care e contrazisă calitativ și cantitativ. Asimetria ritmică se referă la distribuirea inegală a accentelor și dimensiunilor atât în cazul unei desfășurări liniare, specific muzicale, cât și în suprafață sau în spațiu în general.

Bazându-se tot pe două durate inegale aflate în raport de $1/2$, sistemul ritmic de dans din folclorul românesc prezintă o distribuție foarte variată a accentelor în cadrul seriei ritmice, care este tot de 8, asemeni celei a sistemului ritmic al copiilor, ceea ce generează asimetrie. Dacă sistemul ritmic al copiilor este egal și simetric, cel de dans oscilează între două tendințe. „Seria de 8 are însă și o semnificație aparte conferită de o anumită perfecțiune care rezidă în faptul că în interiorul ei conviețuiesc cele două principii fundamentale care stau la baza creației umane: simetria și *sectio aurea*”.¹²⁶



Astfel, ca simetrii putem avea totalitatea variantelor de grupări ce respectă o simetrie bilaterală față de o axă mediană imaginară, iar ca *sectio aurea*, seria de 8 se

¹²⁶ *Ibidem*, p. 23.

poate organiza în grupări echivalente primilor cinci termeni din sirul lui Fibonacci (1:2:3:5:8) care (cu excepția lui 1 și 2) dau prin raportare un rezultat apropiat de numărul de aur, Φ .

„Dar dansurile tuturor popoarelor conțin indubitabil principiul simetriei, fie că provin din Europa, Asia sau Africa. Dacă la un ritm al pigmeilor observăm structurarea pe 24 de optimi = (8×3) , un dans Vogul din Asia păstrează schema pulsatorie de 8. Exemple de acest fel se pot oferi din toate continentele și de la toate popoarele. Seria de 8 – în care perechile de optimi pot fi echivalate cu o bătaie (dublă = iambică sau pirică) a inimii – corespunde fiziologic și unei respirații complete.”¹²⁷

Sistemul ritmic giusto-silabic, deși pune invariabil accentul pe prima durată din formula ritmică indiferent de text nu este perfect simetric deoarece în cadrul său pot alterna formule ritmice binare și ternare, chiar dacă principiul de organizare este tot seria, „alcătuită în baza numărului de silabe ale versului”.¹²⁸ Raportul dintre duratele inegale nu mai este de $1/2$.

Sistemul *aksak* (ritmul „șchiop” sau „ritmul bulgăresc”, cum l-a denumit Bela Bartok) cu al său tempo extrem de alert, prezintă raportul irațional* invariabil de $2/3$ între durate, fiind astfel un ritm pulsativ. „...gruparea duratelor în formule elementare binare și ternare (de 2 și 3 valori) nu se realizează pe principiul seriei, ci pe criteriul unor unități (fie de 2, fie de 3 sau 4). Unitatea respectivă se repetă pe întreaga piesă sau alternează cu alta”¹²⁹, ceea ce poate oferi doar în cazuri izolate simetrie și în general asimetrie. „Desigur, răspândirea lui în culturile folclorice este foarte largă (popoarele balcanice: sârbi, bulgari, greci, albanezi – apoi români, maghiari, turci, armeni, indieni, negri africani, sau chiar francezi, belgieni etc.)”¹³⁰

Atât asupra sistemului *aksak* cât și asupra sistemului ritmic distributiv (divizionar sau mensural), bazat tot pe asocierea de formule binare și ternare, unde accentul poate să apară periodic generând simetrie, dar poate să și difere, influențat de accentele din text sau de melodie, planează suspiciunea provenienței non-ancestrale, deoarece ele nu se mai supun strict principiului seriei, iar cel din urmă prezintă elemente de repetiție periodică a accentului principal, lucru ce l-ar plasa mult mai târziu în timp, metrica muzicală apărând abia în renașterea

¹²⁷ *Ibidem*, p. 22-23.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 24.

* Muzicologii atribuie deseori titulatura de „irațional” rapoartelor care dau ca rezultat cifre cu un număr infinit de zecimale ($2/3 = 0,6666666$, $1/3 = 0,3333333$ etc.). Ele sunt din punct de vedere al matematicii numere raționale deoarece se pot scrie ca raport a două numere întregi. Frațiile sunt numere raționale.

¹²⁹ Constantin Ripă, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁰ *Ibidem*.

secolelor XIV-XVI. Dar „în folclor întâlnim o sumedenie de melodii (...) în care se observă indecizia între liber și măsurat, iar atunci când e măsurat, nu se instaurează periodicitatea metrică, ci o mare libertate în alternanța măsurilor”¹³¹.

Dacă formula ritmică binară este de la început comună atât domeniului muzical cât și celui vizual (unde provine din ansamblul celor două faze opuse ce alcătuiesc un fenomen natural), formula ritmică ternară nu își găsește corespondentul vizual natural. Ea este prezentă în cântecul unor păsări de unde se poate să fi fost preluată în ritmul sonor, în muzică și vorbire. Acest lucru pare să explice absența sa completă din arhitectură unde a pătruns mult mai târziu și chiar și de atunci încoace a fost utilizată mult mai rar decât cea binară, bazându-se pe funcția simbolică religioasă a cifrei 3 sau pe considerente ce țin de șarpanta compoziției, după Leon Battista Alberti.

Balansul între simetric și asimetric în absența unor reguli de compoziție prestabilite, a unor rețete menite a garanta succesul armoniei artistice sau a unor canoane impuse a fost constant și contextual. Căutarea unui echilibru, a unei ordini sau din contra, accentuarea exacerbată a unor caracteristici în detrimentul altora a mers pe ambele căi posibile și a implicat de fiecare dată ritmul. Contextul simbolic dominat de funcția magică a inițiat modele ușor recognoscibile și uneori chiar facil realizabile în scopul perpetuării memoriei formei, modele care au generat în timp canoane din ce în ce mai sofisticate și greu de aplicat altfel decât cu un mare efort al artistului, culminând cu sacrificiul cauzat de munca până la epuizare sau de numeroasele accidente datorate tehnologiei neadaptate la scop în antichitatea sclavagistă. La polul opus, adaptarea formei la materialul de realizare a dictat una sau alta dintre opțiuni. În mod similar ritmul muzical și-a adaptat accentele la text sau l-a forțat pe acesta să-l urmeze, în funcție de ce a fost considerat mai important în comunicare: caracterul explicit-narativ sau cel abstract-simbolic. În toate cazurile însă, chiar dacă nu a primat, esteticul intuitiv nu a fost neglijat.

Ritmul fractalilor

Deoarece fractalii au fost teoretizați pe de-a-ntregul foarte recent, folosirea intuitivă a ritmului de creștere a formei acestora în absența unei baze metodologice prealabile bine puse la punct situează fenomenul tot în zona lăuntricului, atât în cazul antichității egiptene cât și al evului mediu european, al modernității lui Hokusai sau Malevich și al contemporaneității lui Jakson Pollok sau a culturilor tribale africane.

¹³¹ *Ibidem*, p. 28.

Fractalul este „o figură geometrică fragmentată sau frântă care poate fi divizată în părți, astfel încât fiecare dintre acestea să fie (cel puțin aproximativ) o copie miniaturală a întregului”¹³², conform definiției dată de Benoît B. Mandelbrot (1924-2010) în cartea sa *The Fractal Geometry of Nature*, din 1982. Termenul a fost inventat de Mandelbrot în 1967¹³³ derivând din latinescul *fractus*, însemnând „spart” sau „fracturat”. Matematicianul franco-american, evreu polonez de origine, este cunoscut ca părinte al geometriei fractalice, el sintetizând căutările numeroșilor antedecesorii matematicieni cum ar fi Karl Weierstrass, Helge von Koch, Waclaw Sierpinski, Paul Pierre Lévy, George Cantor, Henri Poincaré, Felix Klein, Pierre Fatou sau Gaston Julia care observaseră fenomenul încă de la sfârșitul secolului XIX și în primii ani ai secolului XX în studii care nu s-au concretizat însă în concluzii general acceptate în mediul academic al vremii. Ideea autosimilarității formei este însă mult mai veche, Leibniz dezvoltând în secolul XVII o teorie în acest sens, însă cu referire strictă la linia dreaptă. Ceilalți matematicieni au rămas în istoria fractalilor prin asocierea numelui cu noțiunile analizate: „fulgul” și „curba lui Koch”, „triunghiul” și „covorul lui Sierpinski”, „curba C a lui Lévy”, „mulțimile Cantor”, „grupurile Kleiniane”, „mulțimea Julia”. Deoarece creșterea fractală implică autosimilaritatea recursivă infinită, personalitățile enumerate nu au putut să se bucure pe deplin de frumusețea formelor descoperite de ei în absența posibilității de vizualizare grafică cauzate de inexistența tehnicii computerizate contemporane. Beneficiind de această tehnică în anii 80, Mandelbrot a reușit să popularizeze principiul, scoțând fractalii din domeniul aparent aberant-geometric în care se situaseră până atunci. În studiile lor matematicienii au reparcurs un drum pe care natura îl arătase de fapt de nenumărate ori prin formele sale, demonstrându-l prin formule de calcul laborioase. Creșterea prin autosimilaritate recursivă apare deseori în natură, cele mai citate exemple de fractali naturali fiind fulgii de zăpadă, norii, cristalele, ferigile, broccoli, conopida, arborii, lanțurile muntoase, coastele maritime, fulgerele, vasele sanguine. Dar în natură fractalii sunt aproximativi în autosimilaritatea dezvoltării și caracterul creșterii este, bineînțeles, finit. Astfel, creanga unui copac sau frunza unei ferigi sunt copii inexacte ale organismului întreg, ele sunt similare, dar nu identice cu ansamblul; totodată, un arbore nu crește la nesfârșit, cum nici fulgii de zăpadă nu au o existență prea îndelungată, deci caracterul autoreplicării la scară mică sau mare este limitat de durata de viață a respectivei entități. În acest fel, pe lângă secțiunea de aur și șirul lui Fibonacci, fractalii reprezintă încă o modalitate prin care natura își manifestă armonia

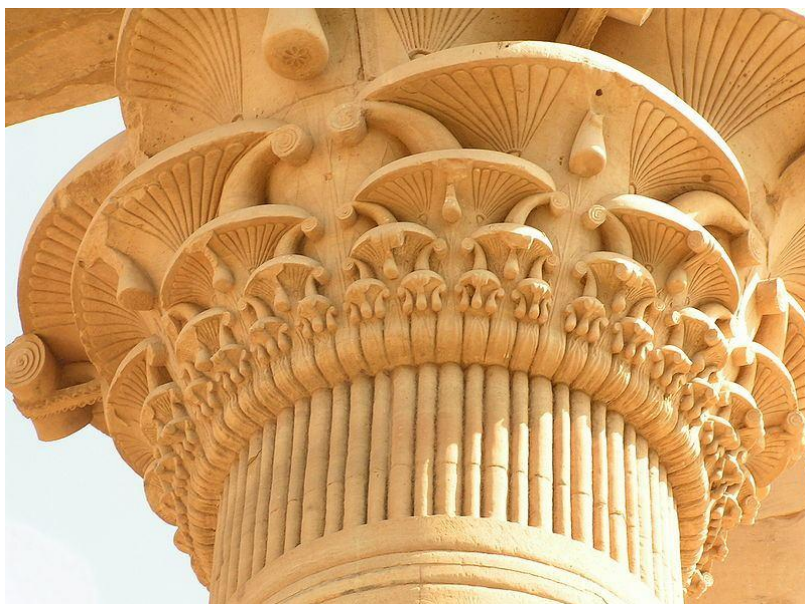
¹³² Benoît B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*. W. H. Freeman and Company, New York, 1982.

¹³³ fractal - definiție | DEX online, la adresa de internet <http://dexonline.ro/definitie/fractal> (accesat la data de 13.04.2013)

„aproape matematic”. Conopida italiană *Romanesco* este un exemplu unic în lumea vegetală deoarece reflectă simultan creșterea după principiul spiralei lui Fibonacci și după cel fractalic.

Faptul că această matematică a naturii a fost percepută intuitiv de om cu mult înaintea teoretizării sale de către Mandelbrot e demonstrat de exemplele din istoria artelor, foarte vechi și foarte distanțate pe suprafața terestră. Ele sunt legate în general de filosofie și religie și în special de cosmogonii.

Capitelurile lotiforme ale coloanelor templelor Egiptului Antic reflectă această generare treptată dintr-un număr mare de petale mici într-unul descrescător de petale similare proporțional mai mari pornind de la baza capitelului în sus. „Cosmogonia antică egipteană utilizează deseori floarea de lotus ca imagine a dezvoltării universului. Petalele compuse din petale din petale ale lotusului reprezintă cosmosul la scară din ce în ce mai mică”.¹³⁴



Sursa: <http://fr.academic.ru/pictures/frwiki/68/DetailColonne.jpg>

Templele hinduse din India și Asia de sud-est prezintă ritm fractalic la nivelul întregii lor arhitecturi. Un turn înconjurat de turnuri mai mici la rândul lor înconjurat de turnuri din ce în ce mai mici reproduc descreșterea și multiplicarea proporțională a formei de bază printr-un număr mai mare de

¹³⁴ *Fractals in African Art* - Yale University, la adresa de internet <http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Art/AfricanArt/EgyptianColumn.html>, (accesat la data de 16.04.2013).

iterații decât lotusul din capitelul egiptean. Alcătuirea universului din universuri din ce în ce mai mici, atomul, fiind la rândul său un univers, reflectă o cosmogonie a unei lumi infinit de mari regăsite la un nivel infinit de mic. Deși numărul iterațiilor se limitează deseori la opt sau zece, procesul generării formei în cadrul templului hindus trimite la contemplația infinitului.



Templul hindus Angkor Wat, Cambogia. Arhitectură khmeră. Foto: Răzvan Anghelescu



Angkor Wat, Cambogia – sec. XII Foto: Răzvan Anghelescu

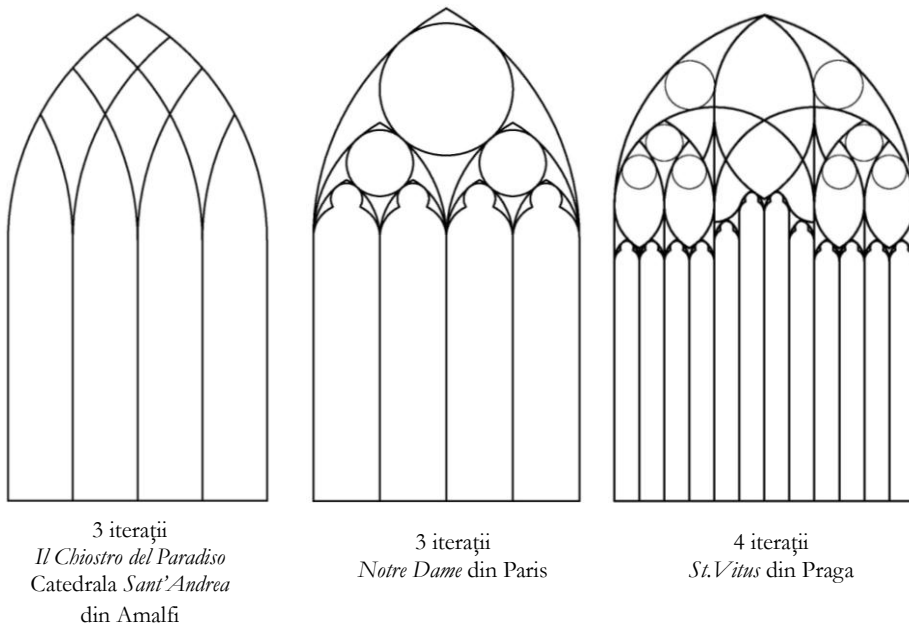


Turnurile *Petronas*, Kuala Lumpur, Malaysia, 1998. Foto: Răzvan Anghelescu

Mandala, simbol al universului în hinduism și budism, nu reprezintă însă o organizare grafică de tip fractalic.

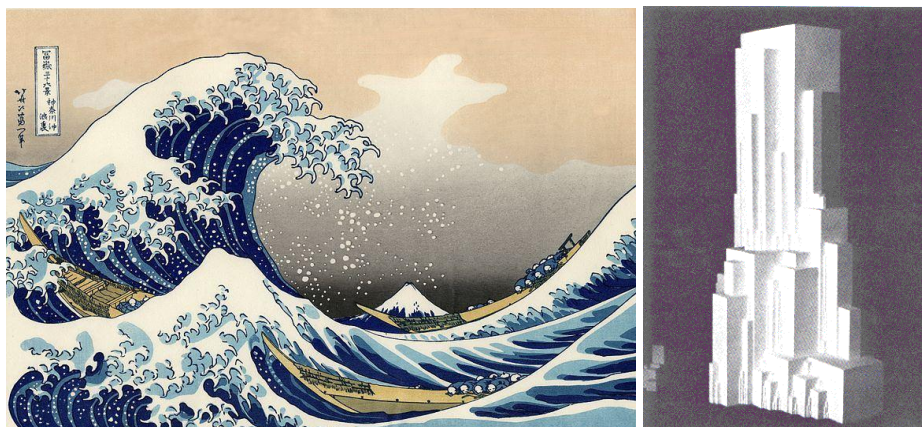
Provenind dintr-o geometrie foarte sofisticată, decorația interioară a cupolelor islamului prezintă deseori asemănări cu recursivitatea fractalilor. Arcele maure ale Curții Leilor de la Alhambra de Granada redau parțial o organizare fractalică, reluată la scară din ce în ce mai mărunță de finețea decorațiilor murale.

Catedralele goticului european par să utilizeze fractalii în detalierea structurală a amplexelor vitraje; la nivel de organizare a turnulețelor în jurul turnurilor există de asemenea similitudini, chiar dacă nu atât de evidente ca în cazul templului hindus. Un arc frânt se compune din două arce frânte mai mici, compuse la rândul lor din două arce frânte și mai mici, reproducând similar forma la o scară din ce în ce mai mică în cazul *Notre Dame* din Paris sau la *St. Vitus* din Praga, inserând cercuri în geometria panourilor. La *Sant'Andrea* din Amalfi fractalul e mai evident deoarece desenul utilizează doar arce echilaterale intersectate decalat.



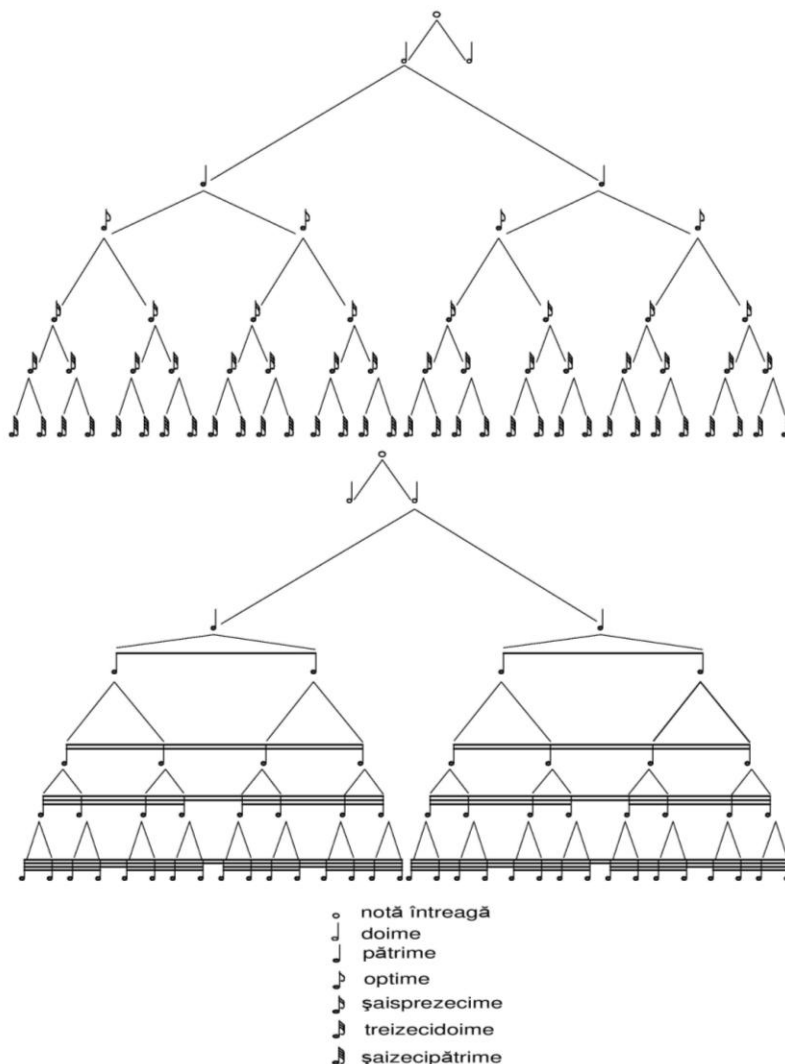
Silueta de ansamblu a bisericii, dar și intradosul sistemului de boltire al *Sagradei Família* din Barcelona pare să utilizeze principii fractalice, dar la o privire mai atentă ele relevă de fapt apartenența la un alt sistem structural, un gotic specific lui Gaudi.

Celebra lucrare „Marele val de la Kanagawa” a lui Katsushika Hokusai (1760-1849) surprinde fractalii la nivelul terminațiilor acestuia, iar exemplara lor materializare vizuală provine din studiul foarte atent al naturii,



Sursa: <http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Art/Hokusai/Hokusai.html>
<http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Architecture/Arkhitonics/Arkhitonics.html>

în timp ce *Arkhibitektonics*-urile¹³⁵ lui Kazimir Malevich din anii 20 (machete sculpturale ale unor proiecte gigantice, complet neadaptate la scara umană, prezentând componentele mari ale clădirii înconjurată de cascade de copii mai mici, numărul componentelor crescând proporțional cu diminuarea scării) nu reflectă vreun interes pentru imaginea naturală, ci pentru afirmarea ființei umane în cosmos, prin relaționare cu acesta.



Sistemul divizionar al duratelor muzicale

¹³⁵ *Arkhibitektonics*, *Bringing huge buildings down to the size of people*, în *Fractal Geometry Panorama* - Yale University, la adresa de internet <http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Architecture/Arkhibitektonics/Arkhibitektonics.html> (accesat la data de 16.04.2013).

Putem afirma că schematizarea grafică a sistemului divizionar al duratelor muzicale este similară unui copac fractal întors invers și respectă matematic regula autosimilarității recursive, iterația bazându-se pe simetria bilaterală indusă de cifra 2. Tot la nivel strict grafic, putem aprecia că se aseamănă și cu o fereastră a unei catedrale gotice, doar numărul iterațiilor din schema duratelor fiind mai mare. Cu cât devin mai mici duratele se multiplică, fiecare înjumătățire fiind însoțită de dublarea numărului. Astfel, nota întreagă se descompune în două doimi, doimea în două pătrimi, pătrimea în două optimi, optimea în două șaisprezecimi, șaisprezecimea în două treizecimoimi, iar treizecimoimea în două șaiszecipătrimi. Denumirile subdiviziunilor reflectă valoarea pe care durata o reprezintă raportată la nota întreagă și totodată numărul de subdiviziuni egale care compun o notă întreagă. Multiplicarea se oprește la șase astfel de iterații.

Ritmul muzical propriu-zis nu prezintă însă în general o organizare fractalică, deoarece relațiile stabilite între duratele unui ritm au de obicei la bază reguli complet diferite de fractalul grafic schițat anterior. O linie melodică utilizând integral un asemenea ritm ar reflecta cu siguranță o dublare progresivă a vitezei de emisie a sunetului în șase trepte; efectul artistic al sonorizării ar fi unul interesant, dar cu siguranță ciudat.

În poliritmie însă efectul este remarcabil, prin suprapunerea de tempouri diferite, dublate, pe mai multe voci. Numărul vocilor nu va putea fi însă prea mare, iar fractalul ar rezulta la nivel exclusiv ritmic, deoarece înălțimile diferite ale notelor nu respectă regula autosimilarității. În polifonia clasică fenomenul apare destul de timpuriu, atunci când peste linia melodică a temei principale bazate pe durate egale și lungi se suprapune o a doua voce, de acompaniament, care se mișcă în același timp pe durate mai scurte și mai multe, în unele cazuri ele constituind subdiviziuni ale duratelor temei principale, duble astfel ca număr. Muzica barocului abundă în astfel de exemple, unele vizând exclusiv partea ritmică, altele și pe cea melodică, rareori însă perfect similar. Coralurile lui Johann Sebastian Bach utilizează deseori această metodă compozițională, atât în cazul vocilor cât și al instrumentelor și al orgii: coralurile *cantus firmus*, coralurile *trio* și coralurile ornamentale prezintă note lungi în registrul grav (pedală), care nu sunt reluate identic la nivel de notă de celelalte mișcări, dar ritmul acestora se bazează pe subdivizarea duratelor temei lente de două ori (BWV 655 - *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*), de patru ori (BWV 663 - *Allein Gott in der Höb' sei Her*) și chiar de șaisprezece ori (BWV 651 - *Komm, Keiliger Geist*), însă nu prin iterații succesive (ca la fractali), ci o singură dată și nu în mod constant, deoarece de multe ori variațiunile ritmice sunt mult mai bogate; coralurile *partita* reiau prin două sau trei variațiuni melodia însă pe

ritmuri complet diferite (BWV 656 - *O Lamm Gottes unschuldig*) sau asemănătoare (BWV 667 - *Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist*).

În cazul muzicii contemporane (în anumite pasaje sau chiar piese integrale ale unor formații rock) poliritmia reflectă principiul fractalic divizionar. De exemplu: chitara electrică execută acorduri lungi, bateria dublează ritmul chitarei, basul dublează pe cel al bateriei, iar o a doua chitară electrică execută *riff*-uri sau solistici extrem de alerte, dublând ritmul basului; rezultă astfel trei iterații ritmice la nivel de durate. Autosimilaritatea se regăsește deseori și la nivel al înălțimii sunetului (aceleași note subdivizate valoric și dublate ca număr, în registru grav, mediu și acut), excluzând desigur bateria.

Fractalii africani

Cel mai relevant exemplu pentru felul în care oamenii au înțeles esența naturii fractalilor și au transpus-o în formă mi se pare însă cazul comunităților africane studiate de profesorul american Ron Eglash¹³⁶ (n. 1958), cibernetician și autor al unor studii etnomatematice bazate pe relaționarea dintre matematică și caracteristicile diferitelor culturi. Studiile sale postdoctorale concretizate în cartea *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design* reflectă descoperirile sale făcute în Africa în urma analizei culturilor unor comunități tribale contemporane, modelul fractalilor aparând frecvent în produsele acestora pornind de la nivelul artei împletirii părului, trecând prin arta textilă și sculptură și culminând cu imaginea arhitecturală a satelor. Crucea etiopiană este de asemenea un exemplu de formă fractalică, iterată de trei ori. „Studiile realizate pe întregul continent concluzionează că frecvența ridicată a utilizării fractalilor în Africa provine atât dintr-o proiectare conștientă cât și din una inconștientă”.¹³⁷

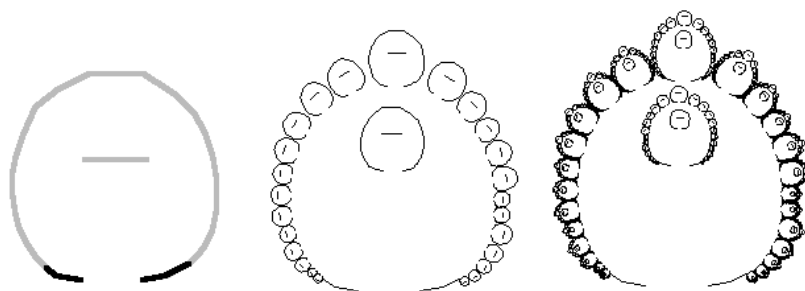
Exemplele arhitecturale care exprimă caracteristici fractale o fac pentru a evidenția organizarea social-religioasă a structurii comunității. Eglash dezbate în cartea sa și problema „primitivismului” formelor de organizare a așezărilor, termen atribuit în mod justificativ acestora de coloniști datorită faptului că structurarea complicată de proveniență fractalică nu seamănă deloc cu organizarea carteziană euclidiană a tramei stradale europene, drept pentru care ele nu au fost considerate orașe, ci sate mai mari.

Unul din cele mai relevante exemple de arhitectură fractală sunt așezările de tip *Ba-ila* din sudul Zambiei. Fiecare gospodărie are o formă

¹³⁶ Ron Eglash: *The fractals at the heart of African designs* - TED.com, *passim*, la adresa de internet http://www.ted.com/talks/ron_eglash_on_african_fractals.html (accesat la data de 14.04.2013).

¹³⁷ *Ibidem*.

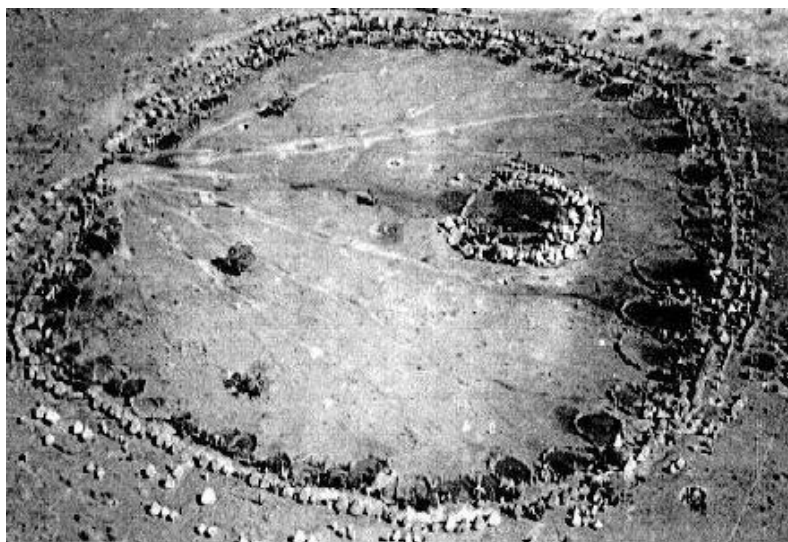
circulară, cu o poartă la intrare. În vecinătatea intrării, stânga-dreapta se află mici clădiri destinate depozitării, de aceeași formă. Pornind dinspre poartă spre capătul diametral opus clădirile păstrează forma planimetrică devenind din ce în ce mai mari și culminând cu locuința tatălui, dispusă în axul intrării. Situaarea în raport cu poarta de acces și mărimea casei corespund statutului social al membrului familiei. La scară mai mare, întreaga așezare reia structurarea unei gospodării. În vecinătatea porții de intrare în localitate sunt dispuse gospodării familiale mai mici, crescând progresiv pe circumferință. În interiorul cercului, lângă punctul diametral opus intrării se află gospodăria șefului, iar în interiorul acestuia, după același pattern se află locuința șefului. În interiorul fiecărei case, în aceeași poziție cu gospodăria șefului în cadrul întregii așezări este dispus altarul casei. Șeful corespunde tatălui, iar tribul întreg reprezintă copiii acestuia. „Prima imagine este planul casei individuale. Aceasta este forma seminală. A doua iterație arată aceeași configurație în cadrul unei gospodării familiale. A treia iterație arată planul întregii așezări alcătuite din totalitatea gospodăriilor”¹³⁸, descrie Eglash’k.



Primele trei iterații ale modelului fractalic Ba-ila

Sursa: <http://homepages.rpi.edu/~eglash/eglash.dir/afactal/afarch.htm>

¹³⁸ *Ibidem*.



Fotografie aeriană a așezării Ba-ila înainte de 1944

Sursa: <http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Architecture/AfricanArch/BaIla.html>



Orașul Logone-Birni

Sursa: <http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Architecture/AfricanArch/Kotoko.html>

Orașul Logone-Birni a fost construit de populația *kototo* din Camerun. Clădirile construite din argilă sunt un exemplu de arhitectură prin concreștere. Noile incinte, de această dată rectangulare, au fost construite în jurul celor mai vechi, deseori având pereți comuni cu încăperile acestora. Creșterea dreptunghi din dreptunghi din dreptunghi reflectă aspectele patriarhale ale culturii: tatăl dorea ca fiii săi să locuiască lângă el, astfel că locuințele lor au fost construite având

pereți comuni cu locuința tatălui. Chiar dacă organizarea sa nu este tocmai de tip fractalic, palatul șefului reflectă o ierarhie socială interesantă.¹³⁹

Spre deosebire de fractalii nedeterminiști, numiți și fractali „stochastici” prin asociere cu muzica compozitorului contemporan Karlheinz Stockhausen (1928-2007), fractalilor determiniști li se poate determina o ordine a dezvoltării proprii, deci pot fi caracterizați de ritm. Ritmul fractalilor reflectă o creștere prin multiplicare și descreștere proporțională, pornind de la o formă fragmentată în esența sa. Ritmul fractalilor nu este unul cadențat, el nu are proveniență muzicală, nu corespunde unei succesiuni liniare de elemente accentuate și neaccentuate. El implică repetiția identică a elementului, dar numai la nivelul unei secvențe ale sale, deoarece la nivel general înseamnă repetiția prin scalare proporțională, fiind astfel un ritm inegal de ritmuri egale. De la un nivel de iterație la altul elementul în sine se transformă, el fiind similar, dar nu identic cu cel dintr-o fază precedentă. Prin diviziune el asumă simetrie bilaterală în cadrul secvenței ritmice, dar axa simetriei este o curbă variabilă și se ramifică infinit în ritmul ansamblului, rezultând astfel o infinitate de astfel de curbe.

Ritmul scalarilor este un ritm de tip pulsatil, dar diferit de cel bazat pe numărul de aur, datorită prezenței diviziunii egale în cadrul pulsației. Totuși, creșterea-descreșterea fractalică implică progresia, fiecare iterație corespunzând unei pulsații și unei diviziuni proporționale. Deoarece ei nu realizează o distribuție uniformă în suprafață, rețeaua lor ritmică nu implică paralelismul direcțional și nu seamănă cu o rețea progresivă armonică infinită, de tipul celei bazate pe triunghiurile înscrise în pentagon cu laturile aflate în secțiunea de aur. Progresia concentrică, bazată pe regenerarea infinită a pentagonului și cea radiocentrică sunt asemănătoare ritmului fractalilor, dar nu presupun multiplicarea formei în cadrul pulsației.

Proveniența ritmului fractalic este de sorginte naturală, exemplele istorice de utilizare a acestuia în domeniul artistic sunt fie legate de înțelegerea ierarhiei universale (cazurile templelor hinduse sau a satelor africane), fie nesecondată de vreo conotație teologică sau magică, atunci când reproduce cu minuțiozitate o formă naturală. Utilizarea inconștientă a principiului fractalic în manifestările artistice se alătură însă exemplelor de apariție a secțiunii de aur în proporțiile unor artefacte nestructurate intenționat după asemenea regulă, deoarece ambele fiind principii de structurare a materiei vii, ele ar trebui să se regăsească în mod natural în subconștientul general al omului ca ființă.

Asemeni secțiunii de aur, dezvoltarea fractalică a unor produse artistice nu va corespunde exact formulei matematice aferente, ci va fi undeva foarte aproape, aproximarea aceasta provenind tot din fondul natural. Demonstrarea

¹³⁹ *Ibidem*.

caracterului fractal al unor manifestări artistice premergătoare descoperirii fractalilor aparține erei ciberneticii contemporane, care a permis deducerea unor reguli de tip fractalic din unele lucrări de dripping-art ale lui Jakson Pollok din anii 40-50, aparent haotice.

Arta fractală propriu-zisă este de fapt un segment al noilor media artistice, ea neputând fi realizată la mâna liberă, ci exclusiv utilizând computerul și *soft-uri* fractal-generative. Ea este o specie de *computer art* sau *digital art* care nu putea să fi apărut înainte de mijlocul anilor 80, când tehnologia nu permitea vizualizarea unor grafice de funcții non-lineare, cu atât mai puțin rezolvarea unor ecuații polinomiale care să genereze imagini atât de complexe. Ea este o subspecie a artei algoritmice. *Soft-urile* contemporane cele mai populare utilizate pentru *rendering* de imagine de proveniență fractală sunt *Apophysis*, *Ultra Fractal*, *Bryce*, *Sterling* sau *Fractint*, utilizate atât în aplicații bidimensionale cât și în tridimensionalul static sau în animații.

Legitimitatea artei fractalice și măsura în care artistul uman poate interveni conștient în parametria produsului generat cibernetic nu sunt subiecte dezbătute în această lucrare. Dacă până nu demult aleatoriul era lăsat să pătrundă în cadrul unei lucrări ca rezultat al voinței autorului de a „eluda legile acestei lumi” artistice prea riguros construite și proporționate tocmai pentru a nu deveni prea explicite și determinabile matematic, pe baza principiului că excepția de la regula rațiunii pure poate induce unicitatea, lăsarea generării formei pe „mâini” exclusiv numeric-computaționale nu va atrage după sine genialitatea artistică.

Voința artistică este aceea care va structura o compoziție, chiar dacă mijloacele producerii artei nu sunt creionul sau pensula. Chiar și creația muzicală algoritmică care înlocuiește structurarea clasică bazată pe complicata matematică a ritmului și armoniei nu va glorifica „mașina” în asemenea măsură încât să-i recunoască superioritatea. „Rezultatul final nu este în nici un caz sacralizat și nu ezit să intervin de fiecare dată când consider necesar”¹⁴⁰, spune José Oscar Marques, inginer, filosof și compozitor de muzică electronică, profesor asociat la *Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade de Estadual de Campinas*, Brazilia. „Dar dacă un lucru mă încântă eu îl voi scoate în evidență și chiar îl voi repeta în alte locuri, de dragul structurii. Dacă unele pasaje nu merg bine, le tai pur și simplu. De aceea, probabil că piesele mele nu pot fi deloc numite muzică generativă...”¹⁴¹

¹⁴⁰ José Oscar Marques, *About the “legitimacy” of generative music*, în „The Music of José Oscar Marques”, la adresa de internet <http://www.unicamp.br/~jmarques/mus/fractal/> (accesat la data de 20.04.2013).

¹⁴¹ *Ibidem*.

4.2. Constanța anumitor tipologii specifice. Intruziuni din alte culturi

La nivel microstructural nu există diferențe între ritmurile diferitelor culturi în contemporaneitate, exceptând ritmul fractalic, care pare să se manifeste încă nealterat, în varianta sa ancestrală și legată de un mod aparte de a înțelege natura și cosmosul, numai în cadrul unor culturi tribale africane și *reload*-at în contextele culturale cibernetizate ale noilor media artistice, fără vreo conotație magico-mistică. În general însă, ritmul cu ale sale durate, accente și tempouri este deopotrivă utilizat de toate culturile, atât cu variantele sale simetrice în ceea ce privește distribuția accentelor cât și în cea asimetrică, indiferent de aria geografică în care respectiva populație locuiește.

În muzică marea diferență dintre culturi e dată de măsură, noțiune apărută în Renașterea europeană, care impune repetiția periodică a accentului metric pentru simplificare și simetrie. Dacă muzica europeană stă de atunci sub influența metricii, simplificând ritmul până la cazul extrem în care accentul ritmic și cel metric coincid și se repetă împreună, muzica popoarelor de pe alte continente (Africa, Asia) și-a păstrat ritmul viu al culturii ancestrale, deseori nemetric. Bob Broznan (1954-2013), chitarist și etnomuzicolog american, spunea într-un interviu:

„În esență, Europa a rămas în urmă distrându-se cu valsul. Cred că erau prea ocupați cu marșul. Europa n-a trecut niciodată peste 123123 sau poate 1 și 2 și 1 și 2 și 1. Africa și-a dat seama că poți împărți și la șase și să ai 123456123456, și odată ce ai făcut asta, poți pune două accente astfel 123456123456 și să consideri două triplete 1..2..1..2.. sau 1.2.3.1.2.3.1.2.3.1.2.3.. Oamenii din Madagascar și din Réunion deplasează accentul astfel încât din cele șase sunete, cel de-al doilea și cel de-al cincilea devin cele puternice 123456123456 -123456 123456”¹⁴².

Dar, așa cum am văzut anterior, ritmuri foarte variate, cu multiple deplasări de accente, asimetrice, polimetrice sau chiar nemetrice se regăsesc în folclorul neafectat de influența muzicii culte (unde metrica face legea) în întreaga

¹⁴² “Well, basically Europe kind of missed the boat in having fun with the waltz. I think they were too busy marching. Europe never really got past 123123 or maybe 1&2&1&2&1& Africa realized that you could count it in six and go 123456123456 and once you’ve done that you can put a two pulse in 123456123456 so you can count this triplet feel in two 1..2..1..2.. or in 1.2.3.1.2.3.1.2.3.1.2.3. The Madagascar and the Reunaisepeople will actually flip the accent over so that out of 6, 2 and 5 become the loud things 123456123456 123456 123456.” Bob Brozman, *National Public Radio Interview*, June 4, 2002, apud Peter VanderPoel, *Polyrhythms and Architecture, Thesis submitted to the Faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Architecture*, Alexandria, Virginia, 2003, p. 21, la adresa de internet http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-05042006-090818/unrestricted/VAN1389_MArch.pdf (accesat la data de 07.02.2013).

Europă, deci constanța tipologiilor ritmurilor ancestrale, cu toate specificitățile ce țin de o arie etno-geografică sau alta, se regăsește peste tot în muzica populară.

Intruziunea rigorii ritmice din muzica oficială în folclor a avut loc treptat, prin contactele dintre lumea „civilizată” și „vulg”, ritmurile populare fiind influențate într-o pondere variabilă de acestea: unele creații noi au fost făcute după regulile muzicii culte, unele au preluat tema veche și au modificat-o, adaptând-o noilor standarde, iar altele au rămas neschimbate. La fel s-a întâmplat și cu artele domeniului vizual. Importul de modele, tehnici și chiar de simboluri s-a făcut simțit deopotrivă în pictură, sculptură, arhitectură, ceramică, textile sau mobilier, în ornamentală în general, rezistența modelelor tradiționale fiind mai mică sau mai mare, după caz.

În ceea ce privește muzica „cultă”, intruziunile din folclor au fost făcute în mod conștient de către compozitori, mizând pe vivacitatea ritmică și sinceritatea specifice, pe care muzica oficială părea să le fi pierdut datorită „standardizării” sale teoretice, în scopul revitalizării acesteia. Bela Bartok (n. 25 martie 1881, Nagyszentmiklós, azi: Sânnicolau Mare, d. 26 septembrie 1945, New York) este unul din străluciții reprezentanți ai acestui fenomen, exponent totodată al curentului școlilor naționale de la începutul secolului XX. Atracția sa pentru ritmurile asimetrice pulsatile de tipul aksak (conținând raportul de 2/3) și pentru celelalte ritmuri din folclorul românesc, maghiar, bulgăresc, slovac, sârb, ucrainean, turc sau nord-african l-a făcut să le folosească pe acestea în creația sa. Punând bazele etnomuzicologiei, el nu s-a rezumat la culegerea de folclor (publicând 12 volume) ci, concentrându-se pe ritm, a folosit în compozițiile sale toate sistemele ritmice de proveniență ancestrală (parlando-rubato, giusto-silabic, de dans și aksak), generând asimetrii ritmice în cadrul măsurilor din metrica tradițională a muzicii culte. Pentru ca acestea să poată fi cântate în mod concertat de orchestră, el a strecurat formulele ritmice variate printre bare de măsuri foarte comune, de 2/4 sau 3/4.

Ritmurile eterogene se regăsesc atât în muzica populară cât și în muzica modernă și contemporană a secolului XX. Dacă în primul caz lucrul se datorează naturaleții accentuărilor asimetrice, în al doilea, în așa-numita muzică cultă, utilizarea acestora a rezultat din impulsul intelectual necesitat de situarea în contemporaneitate cu spiritul vremii. Similar procedează primitivismul în pictură, revoltându-se împotriva convenționalului. Astfel, unii compozitori au fost atrași de asimetria specifică în general artelor, în cadrul avangardelor artistice sau în perioadele post-avangarde, când ruperea și disocierea fermă de tot ce era clasic era un crez artistic (fenomen manifestat simultan sau cu mici decalaje și în pictură, sculptură, poezie sau arhitectură), iar simetria ținea de tradiția clasică și de convențional, alții tocmai prin redescoperirea tradiției folclorice (cu ale sale ritmuri asimetrice) sub impulsul curentelor școlilor naționale, dacă nu cumva sub influența

ambelor tendințe. Pe lângă Bartok, compozitori ca Enescu, Prokofiev, Stravinski, Debussy, Ravel, Hindemith au opus simetriei ritmurilor binare și ternare asimetria formulelor ritmice eterogene, iar vechea avangardă (sortită a deveni tradiție) continuă să se manifeste și acum, în era muzicală electronică și post-electronică.

În cadrul aceluiași areal geografic interferența dintre subculturi se reflectă în general în dialectica urban-rural, dar istoria ne arată că în anumite perioade conflictul se soluționează uneori doar în cadrul orașului sau doar în teritoriul rural, între categoriile sociale diferite sau, mai nou, intelectual-diferite.

Colonizatori și colonizați

Autoritatea, oricare ar fi ea (seniorul urban sau rural, regele, împăratul, dictatorul, guvernatorul, guvernul, primarul) este interesată de ordine, iar aceasta se exprimă prin rigoare și legi. Cu cât lucrurile sunt mai uniform regulate, cu atât gestionarea acestora este mai facilă. Ierarhizarea prin încadrarea în cvadraturi specifice este țelul oricărui diriguitor. Orașele de planșetă ale urbanismului hippodamic, rețelele rectangulare bazate exclusiv pe *cardo* și *decumanus* sunt complet diferite de orașele medievale, asimetrice, crescute organic, iar în cadrul orașului sau al satului vernacular locuința seniorului va adopta (cu mici excepții) măsura clasică. În decursul istoriei, de fiecare dată când a vrut să impună, autoritatea a recurs la principiile clasice bazate pe simetrie, repetiție și ritm egal ca principale condiții ale monumentalității arhitecturale sau urbanistice. Muzica sa preferată este marșul militar, cu toate elementele sincronizate pe aceeași cadență invariabilă, convențională.

„...lumea este divizată în două culturi, convențională (*downbeat*) și neconvențională (*offbeat*) și la bază distincția nu ține de negru și alb fiindcă Japonia și Okinawa o confirmă la fel de bine. Coloniștii tind să fie interesați de *beat* (bătăie, acțiune, pas, măsură, n.a.), iar cei colonizați tind să fie interesați de acel «și» dintre bătăi și astfel, când te concentrezi pe «și» încetezi să mai vezi *beat*-ul ca pe ceva ce trebuie urmat, ci mai mult ca pe ceva la care trebuie să reacționezi”¹⁴³,

pentru a-l cita pe Bob Broznan din același interviu.

În dialectica urban-rural, urbanul este colonistul și ruralul este colonizatul, cel care se urbanizează. Fenomenul invers, de migrație în masă a populației rurale în orașe în perioada industrializării nu este într-un totu similar,

¹⁴³ “...the world is divided into two cultures, downbeat and offbeat and basically it’s not an issue of black and white because Japan and Okinawa will bear this out as well *colonizers tend to be interested in the beat, and the colonized tend to be interested in the «and» between the beats* and so when you are focusing on the «and» you stop seeing the beat as something to follow and more something to react to.” *Ibidem*, p. 18.

deoarece, chiar dacă orașul pare că se ruralizează puțin prin acest tip de import, rezistența sa culturală este mult mai mare datorită organizării, iar scopul colonistului rural nu este să schimbe regula orașului, ci să se adapteze la aceasta.

Conflictul modern-tradițional este tipic în cadrul culturii rurale sau tribale, dar deseori contradictoriu în cultura urbană. Dacă modernul ține de avangardă sau, în general, dorește schimbarea vechiului cu ceva nou, în atacul asupra culturii urbane el are rolul de colonist, deci, interesat de *beat*, deși se dorește neconvențional, iar orașul tradițional, cel atacat, este convențional, deși este totodată *offbeat*. Lucrurile se clarifică însă în sensul afirmației lui Broznan atunci când modernismul își instaurează autoritatea și devine convențional (*downbeat*), iar orașul nu îl urmează, ci reacționează cultural în maniere devenite neconvenționale (*offbeat*), mai recent numite „alternative”.

Într-o colonizare reală, precedată sau nu de un conflict armat, confruntarea este fără doar și poate între două culturi diferite, cultura colonizatoare devenind autoritatea care impune regulile convenționale ale ritmului cultural, iar cea colonizată rezistând în mod neconvențional, strecurându-se printre ele. În context global modern și contemporan cultura europeană este colonizatorul, iar culturile celorlalte continente sunt colonizatii, așa cum în antichitate macedonenii lui Alexandru cel Mare erau stăpânii celui mai mare imperiu cucerit până atunci, incluzând Orientul Apropiat și mai vechiul imperiu persan, impunând cultura elenă, cum mai apoi romanii s-au impus din Britania până în Egipt, cum imperiul Otoman ajuns la apogeu în secolul al XVI-lea stăpânea Anatolia, Orientul Mijlociu, Balcanii, Caucazul și părți din Africa de Nord restrângându-se treptat până în 1922, cum imperiul Habsburgic și apoi Austro-Ungaria au dominat cultura central-europeană până la 1918, pentru a descrie doar colonizările ce au cuprins parțial Europa. Imperiul colonial European s-a întins practic în exterior pe toate continentele lumii și chiar dacă teoretic el nu mai există, influențele culturii europene persistă pe întreg mapamondul.

Termenul de colonie are diverse accepțiuni. Cea inițială, antică, era aceea de oraș-stat dependent de o metropolă, de un oraș-mamă. Scopul întemeierii acesteia era strategic sau comercial-economic la fenicieni sau greci și militar-administrativ în teritoriile cucerite de romani. Deseori aceste orașe-colonii erau suverane de la întemeiere. Sensul s-a lărgit însă, cuprinzând și definiția de „teritoriu ocupat și administrat de o națiune străină și care este dependent de aceasta pe plan politic, economic, cultural etc.” (*DEX'98*), sau de „țară, de obicei slab dezvoltată, aflată sub dominația politică și economică a altui stat” (*NODEX*), odată cu colonialismul european, noțiunea de auto-guvernare ieșind din ecuație. Accepțiunea de „grup compact de persoane (de aceeași origine) așezat într-o țară sau într-o regiune a unei țări și care provine din imigrare sau din strămutare” (*DEX'98*) este încă de actualitate.

În toate cazurile gradul de coerență și rigoare în organizare al colonizatorului este mare, fie că este vorba de auto-organizare, fie de organizare a colonizatului; mai puțin în cazurile legate de imigrare unde, chiar dacă auto-organizarea grupului există, acesta nu își asumă rolul civilizator care să-i justifice acțiunile.

Revenind la antichitatea romană,

„odată cu expansiunea teritorială și organizarea noilor zone, are loc procesul de adaptare a orașelor existente la exigențele romane și de generare a unei noi rețele urbane, care să fie capabilă să preia și să dezvolte funcțiile proprii perioadei respective. Această rețea are rol economic, administrativ, militar, funcționează ca model și participă la «civilizarea» noilor spații, astfel încât întemeierea orașelor urmează această logică”.¹⁴⁴

Este știut faptul că romanii nu au inovat ei înșiși mare lucru, ci au importat de la greci și etrusci cele mai semnificative modele artistice și culturale în general, adaptându-le apoi propriilor necesități; nici măcar proveniența tipicului *castru* se pare că nu e romană.

„Elementele «modelului urbanistic roman» pot fi sintetizate astfel: contur dreptunghiular fortificat și orientare dependentă de punctele cardinale, rețea stradală rectangulară (carteziană) dominată de cele două axe principale având aceeași orientare cu a planului general, centrul orașului ocupat de For (modelul inițial fiind probabil «Forul Roman» din Roma, dar putând fi considerat și succesorul Agorei grecești, dar cu funcțiuni care devin treptat, aproape exclusiv comerciale) și diverse arhitecturi majore, amplasate, în general, perimetral (teatre, amfiteatre, băi-*therme*)”.¹⁴⁵

În cazul edificării de la zero a unui oraș nou, toate aceste principii ale modelului se aplicau ad literam; exemplu în acest sens stă orașul Thamugadi din Algeria, întemeiat în timpul împăratului Traian, în anul 100 d.Hr., tipic pentru urbanismul „de planșetă”.

Organizarea carteziană a rețelei stradale cu două străzi principale la intersecția cărora se află piața, lotizarea egală și definirea de cvartaluri identice de tipul *insulae*-lor romane, chiar dacă nu de formă patrată, ca la Thamugadi este specifică și colonizării din perioada habsburgică și austro-ungară a Banatului. Satul Liebling, întemeiat la ordinul lui Iosif al II-lea în 1786 are exact această structură. Satul Șandra, poziționat în plină câmpie, se naște în *no man's land*-ul teritorial în 1833, este numit inițial Alexandria (!) și este colonizat cu germani. „Planul Șandrei este unul din cele mai perfecte (din punct de vedere geometric) din Banatul de

¹⁴⁴ Teodor Octavian Gheorghiu, *Așezări umane, vol. 3: Istoria urbanisticii europene și a spațiilor învecinate până la Renaștere. Roma antică*, ARTPRESS, Timișoara, 2010, p. 65.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 66.

Câmpie: grupat, regulat, concentrat, rectangular, multiplu simetric, cu centrul definit.”¹⁴⁶ În 1839 Sándorháza „este menționată ca fiind «comună germană, poate cea mai frumoasă din banat» (cf. Fényes Ilek)”.¹⁴⁷

Deseori structura nouă, carteziană a coloniștilor se așază lângă cea anterioară, neregulată a vechii așezări, fără a încerca să o restructureze pe aceasta după noua regulă. Alteori ea integrează în organizarea carteziană părți din țesutul existent sau îl înglobează pe de-a-ntregul, fără distrucții, legăturile dintre cele două entități tipologic diferite realizându-se treptat, preluând una din cele două reguli sau mixându-le între ele. Perioadele de adaptare, de interferență, oscilează între corelare și conflict și sunt perioade *offbeat*, rezultatul ritmic tinzând întordeauna spre coerență; timpul necesar atingerii acesteia poate să difere însă foarte mult de la un caz la altul, variațiile ținând de forța unuia sau altuia dintre modele și de acceptarea culturală reciprocă. Orașele și localitățile istorice în general alternează între *downbeat* și *offbeat*. În cadrul unui ansamblu predominant rectangular, o zonă cu un alt caracter devine un centru de interes și invers, într-un țesut organic, un implant dominat de o puternică rigurozitate va ieși puternic în evidență. Definirea elementului altfel ca accent, accident sau intrus ține de dialogul local, de dimensiunea și intensitatea impactului și de prezența sau absența interspațiului, a articulației prin vid, acolo unde este necesar.

Diferența dintre o cultură *downbeat* și una *offbeat* nu este aceea între regulat și neregulat, ci între tendința spre repetitiv (la nivel de element, de formulă ritmică, de motiv sau de temă) și simetrie metrică a primeia și poliritmia celei de a doua, cu tendințe de asimetrie ritmică.

Timișoara reprezintă un exemplu tipic de palimpsest urbanistic. Autoritatea habsburgică din secolul XVIII a șters complet structurile urbane mai vechi provenite din timpul dominației otomane și a rescris trama centrului istoric în sistemul cartezian, în interiorul unei fortificații bastionare de tip *Vaubahn*. Cartierele de blocuri instalate brutal prin demolarea țesutului istoric (de orice tipologie ritmico-structurală ar fi ținut acesta) reprezintă episoade de ștergere a istoriei. Palimpsestul arhitectural a fost deseori regula intervenției pe clădirile vechi în perioade lipsite de conștiință istorică. Moralitatea acestor tipuri de acțiuni trebuie privită în acest context, instanța estetică fiind secundară. Colonizatorul convențional își va impune întotdeauna propria estetică, negând valoarea colonizatului. Dacă în zilele noastre un arhitect va face o intervenție la o clădire istorică, nu principiul estetic îl va face să păstreze și să restaureze imaginea arhitecturală (s-ar putea ca respectivul arhitect să nu fie deloc atras de stilul în care a fost proiectată clădirea originală), ci recunoașterea (impusă sau nu) valorii istorice pe care respectiva

¹⁴⁶ Idem, *Locuirea tradițională rurală din zona Banat-Crișana: elemente de istorie și morfologie, protecție și integrare*, Eurobit, Timișoara, 2008, p. 54.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

imagine o are; tendința acestuia va fi în mod firesc una spre organizare și, deoarece completa restructurarea ritmică (implicând astfel transformarea masivă a imaginii) nu este permisă, singura organizare posibilă în cazul în care va dori să acționeze inovativ și totodată coerent va fi organizarea poliritmică.

În intervenția asupra unei entități funcționale existente creatorul contemporan trebuie să țină cont deopotrivă de instanța istorică și de cea estetică a acestuia și, adăugând la acestea și uzul antropic și componenta ecologică, va trebui să considere instanța culturală a subiectului. În același fel va trebui să relaționeze și obiectul nou la contextul cultural. În centrul istoric sau într-un sat tradițional instanța culturală nu-l va lăsa pe arhitect să fie *downbeat*, el va trebui să se adapteze fără să-și piardă ideea, deci să fie *offbeat*.

Ritmul spațiului mioritic

Linia curbă, prin caracterul sau ambivalent convex-concav induce un anume tip de dinamism. O linie curbă provoacă așteptarea unei contracurbe, putând astfel aprecia că „mișcarea unei linii curbe este mai domoală decât a unei linii drepte, adică dă impresia unui parcurs mai lent sub raport al înregistrării vizuale a traseului”.¹⁴⁸ Intuitiv se poate asocia această lentoare cu faptul că în curbe un vehicul este obligat să reducă viteza pe care ar avea-o rulând pe o șosea dreaptă. Totodată, liniile curbe dețin o infinitate de curburi posibile, ceea ce le face să devină mult mai complexe decât liniile drepte și astfel, oferă multiple posibilități de expresie, de la calmul produs de o unduire ușoară, trecând prin siguranța unui semicerc, la tensiunile dramatice sugerate de încovoierea puternică ce tinde să „rupă”¹⁴⁹ o curbă în două linii drepte.

Spațiul mioritic teoretizat de Lucian Blaga este un spațiu ondulatoriu, o alternanță lentă de deal și vale care invită la contemplare și nu la zbucium. Ritmul cultural al populației din arealul geografic aferent este mai degrabă contemplativ decât activ, fapt demonstrat de întreaga istorie de până acum, situația continuând vizibil și în prezent. Conform clasificării făcute de Bob Broznan, cultura noastră s-ar încadra în categoria de *offbeat*. Caracterul nerăzboinic, cazurile rarisime de agresiune organizată asupra altor populații dovedite de o istorie foarte lipsită de războaie de cucerire se suprapune cu anduranța la ocuparea străină, iar urmarea modelului culturii dominatoare, atunci când a avut loc, nu s-a făcut prin copierea exactă și cu determinarea specifică, ci prin adaptare și decalaj cronologic. Organizarea riguroasă, coordonarea sincronă pe cadențe simple și clare nu este o constantă a românilor.

¹⁴⁸ Cornel Ailincăi, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

Dinamismul cultural mioritic este unul dominat de nuanțe și nu de accente puternice. Trecerea de la curbura aproape imperceptibilă la arcul frânt se face extrem de lent, fără violență, cu acceptarea fatalistă a contracurbei în speranța că la un moment dat vârful va fi atins. Presentimentul că va urma din nou o vale este probabil cauza temerii de a roti prea energic potențiometrul.

Cartezianul și echipartiția nu sunt modalitățile firești de dezvoltare ale satului românesc, dar aceste caracteristici nu sunt comune nici unui tip de organizare treptată din Europa; apariția lor se realizează în istorie brusc și deseori violent, atunci când o autoritate potentă impune o prestabilire. Conturarea unor particularități ritmice uniforme se realizează local și în alternanță cu altele diferite, ceea ce definește varietatea ritmică a peisajului mioritic edificat, puternic relaționată cu ritmurile naturale ale reliefului. Satele românești nu sunt toate risipite, adunate sau grupate, nu sunt liniare decât în măsura în care urmează traseul unui curs de apă sau al unui drum comercial, dar linia aceasta nu este, bineînțeles, una dreaptă. Casele și corpurile de clădiri pot fi separate de interspații, pot forma lungi fronturi stradale continue sau se pot grupa în celule închise perimetral, dar nu constant și omogen nici în teritoriu și nici în perimetrul așezării. Rețeaua neregulată este specifică neconvenționalului prin opoziție cu cea dominată de strictete geometrică, dar în cadrul acesteia există tot timpul tendințe de grupare și concentrare, ceea ce implică existența unor convenții legate de conviețuire, iar regulile acesteia sunt tocmai acelea care îi conferă statutul de rețea. Prin forma și dimensiunile sale, rețeaua tradițională a satului românesc este însă una slabă. Caracterul compact dat de un contur care din varii motive nu poate fi depășit poate constitui cauza de coagulare a unei comunități mai mult decât ordinea carteziană, fapt dovedit de Evul Mediu european; la polul opus stă lejera ocupare a spațiului mioritic, care-l privează pe acesta de un tempo alert și astfel de forța unui ritm simplu, specific vitezei, capabil să-i capteze pe toți participanții în regula sa. Ritmul spațiului mioritic este unul atemporal în care timpul (și timpii) nu contează.

„În ciuda asemănărilor cu alte genuri muzicale tradiționale, doina prezintă câteva caracteristici specifice, cum ar fi: suflul larg al frazelor muzicale (cu o bogată melismatică), ritmul liber (în parlando-rubato, doinit) forma arhitectonică liberă ce alternează (improvizatoric) recitativele cu formule melodice ample, frazele inegale ca dimensiuni (dar care se mulează pe un tipar metric octosilabic), lărgirea melosului cu interjecții, refrene, executarea netemperată a unor sunete, accelerarea sau răirirea unor fragmente melodice, interiorizare, profunzime, lirism.”¹⁵⁰

¹⁵⁰ Lector univ. Constantina Boghici, *Ipostaze ale folclorului muzical dâmbovițean în contemporaneitate*, Teză de doctorat, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, 2005, p. 22, la adresa de internet http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_ConstantinaBOGHICI_RO.pdf (accesat la data de 31.03.2013).

Profesorul Constantin Rîpă introduce noțiunea de *rubato doinit* pentru a defini caracterul fluent, de proveniență folclorică și totodată original al unui tip de ritm special detectat în creația lui George Enescu. *Rubato*-ul doinit al folclorului românesc „conține o nuanță caracteristică de atemporalitate (...) cuprinsă în acea excepțională stare exprimată în noțiunea (intraductibilă) de dor”.¹⁵¹ În creația enesciană,

„rubato-ul doinit devine rubato structural-generativ, întrucât el este generat și generează în același timp structura și starea de fapt a muzicii. (...) Este vorba de un rubato ce se încadrează în acea estetică specific românească, elaborată de filozofia interbelică, reprezentată îndeosebi de Lucian Blaga – *Estetica mioritică*. (...). Curgerea ritmului (...) pare a fi lăsată la voia întâmplării, la libera improvizație, deși în realitate procesul este permanent controlat în baza existenței unei pulsații a cărei variabilitate se rezumă la acel simț matematic al omului (adesea manifestat inconștient), care acționează cu fundamentale unități de 1,2,3 (...) prin care instituie trei raporturi: 1/2, 1/3, 2/3, suficiente pentru orice construcție ritmică”.¹⁵²

Forma filosofică ondulatorie a spațiului mioritic nu se reflectă însă *mot à mot* în forma vizuală. Casele românilor nu sunt curbe, motivele simbolice implică linia dreaptă și linia curbă în egală măsură, ornamentele nu sunt tot timpul conlegate, ci prezintă și interspații. Artiștii români populari nu pictează doar curbe, iar muzica nu este doar o doină sau o melismă continuă, deoarece se știe că muzica populară tradițională a locului conține ritmuri foarte vii, mai ales cea destinată dansului; forma siropos-melodică a colindelor de azi nu are nici o legătură cu ritmurile puternice ce reflectau în trecut bucuria nașterii Mântuitorului.

Dacă în muzică intensitățile nu lipsesc și sunt foarte variate atât la nivel structural ritmic cât și în dinamica generală a cântecului, în domeniul vizual, altul decât cel ornamental sau decorativ, nici pregnanța ritmică și nici *climax*-uri de intensitate nu se manifestă prea des. Casele românilor de la sat nu se aseamănă cu *trulli* din Puglia, cum nici locuințele urbane nu au turnuri ca la San Gimignano, nici măcar coșuri de fum prea înalte nu-și fac. Profilul orașului medieval românesc nu prezintă dominante verticale de tipul celor de la Bologna sau Assisi.

¹⁵¹ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵² *Ibidem*, p. 139.



Torre Garisenda, Torre Asinelli,
Bologna, sec. XII



Assisi
Foto: Andrei Racolța

Turnurile-locuință de la Svinița-Tricule sau cele de la Sighișoara nu își au originea în civilizația locală, ci provin din Evul Mediu timpuriu occidental, dar nu au nicidecum elansarea modelului vestic. Culele olteneste nu sunt nici ele prea înalte. Ele nu marchează afirmarea verticală a individualului cu forța cu care o fac occidentalii. Localnicii tradiționali nu așază ceva foarte mare lângă ceva foarte mic și nici nu conlucrează la înălțarea unei imense catedrale gotice (cele câteva exemple de gen din Transilvania aparțin coloniștilor). Momentele în care ei au construit lucruri cu adevărat mari au fost caracterizate de constrângerea aplicată din exterior, de o autoritate străină sau chiar locală, dar provenită oricum dintr-un mediu antagonic. Afirmarea unei identități naționale prin construirea unor arhitecturi impozante (Catedrala din Timișoara) sau copleșitoare (Casa Poporului din București) și mai actualele „catedrale ale mântuirii neamului” țin de perioada modernă și contemporană, la fel și Coloana Infinită de la Târgu Jiu. Tot zilelor noastre aparțin și exemplele de manifestare a individualității exacerbate a noilor îmbogățiți care își arată potența financiară prin case mult prea mari, dar mai mult la nivel de suprafață decât pe verticală. Dezrădăcinarea acestora este evidentă; prin contrazicerea modestiei, încadrarea în ritmul spațiului mioritic este imposibilă. Zgârie-norii bancari sau ai clădirilor de birouri nu au legătură cu mioritul și, în cele mai multe cazuri, nici cu românescul, și nu se ridică oricum la cota celor din New York, Frankfurt sau Shanghai.

4.3. Ritmul artistic individual

Fiecare individ are ritmul său propriu. Această propoziție este atât de încetățenită încât nu necesită nici demonstrație, nici explicații.

Ritmul biologic al fiecăruia dintre noi este extrem de personal, deși în general s-a constatat că ritmurile organismului uman se supun unui ciclu repetitiv al proceselor fiziologice, biochimice și chiar comportamentale cu periodicitatea aproximativă de 24 de ore, numit ritm *circadian* (de la cuvintele latine *circa* și *diem*, cu semnificația de „aproximativ o zi”), asemeni tuturor organismelor vii, aflat astfel în legătură cu ritmul binar al alternanței zi/noapte. Ceasul biologic al fiecărui individ corespunde ciclului unei zile și legat de aceasta există o perioadă firească de somn nocturn; există însă și o perioadă scurtă de somn diurn, la amiază, de care cercetările au arătat că avem cu toții nevoie pentru o bună funcționare a organismului. Măsura în care activitățile zilnice se sincronizează cu ceasul biologic este foarte diferită de la o persoană la alta și chiar în cursul vieții aceleași persoane ea poate varia puternic. Nesincronizarea provoacă în general probleme legate de somn și de sănătate a organismului, dar nu în mod identic la toți indivizii și nu de fiecare dată la fel. Cronobiologia studiază pe lângă ritmul biologic al zilei și pe cele legate de perioade mai mari: săptămână, anotimp, an.

Ritmul individual ține de temperament deoarece pe lângă constanța reacțiilor la un stimul exterior, acesta din urmă definește atât durata cât și intensitatea acestora. Spre deosebire de ritmul circadian interior, ritmul temperamental ține de mediul exterior prin faptul că temperamentul reprezintă modul în care un organism reacționează sau se comportă în cazul unor schimbări survenite în exteriorul său, dar care îl implică. Temperamentul concurează la conturarea personalității, dar nu are o conotație valorică pentru aceasta deoarece temperamentul, ținând de partea fizico-biologică a funcționării sistemului nervos și nu de conștient, nu este bun sau rău. Temperamentul este înăscut și evoluează pe parcursul vieții, el este un dat ce nu poate fi controlat, dar care se modelează în funcție de mediul de existență al individului, ceea ce implică și condiția socială sau culturală a acestuia; controlul se exercită asupra comportamentului conștient.

Calitățile umane - trăsăturile morale sau intelectuale ce definesc personalitatea unui om - nu țin de temperament, dar felul în care ele se manifestă sunt puternic influențate de acesta. În cadrul comportamentului temperamentul atenuează sau accentuează anumite caracteristici, reglând ritmul individual la nivelul dinamicii sale generale.

Din punct de vedere temperamental, ritmul individual este un ritm impur, deoarece nu există temperamente pure. Predominanța unui anumit tip de temperament tinde să definească o anumită persoană, dar celelalte rămân în permanență latente, putându-se manifesta simultan cu cel principal în proporții

variabile, de unde rezultă că fiecare individ are ritmul său caracteristic, propriu și unic. Deși personalitatea face parte din conștient, temperamentul este partea fizico-chimică ce determină comportamentul natural, lăuntric și firesc al individului, iar latura intelectuală îl canalizează, estompându-l sau accentuându-l în urma unei cântăriri valorice în vederea atingerii unui scop. Ritmul lăuntric individual ține de temperament.

Tipologiile temperamentale (colericul, flegmaticul, melancolicul și sangvinicul) în urma clasificării date de Hippocrates din Cos (n. cca. 460 î.Hr., d. cca. 370 î.Hr.), părintele medicinei, celor patru grupe umorale, se vor reflecta în comportamentul persoanei prin mișcările sale fizice și mentale, caracterizând ritmul individului prin evidență, constanță sau variabilitate. Personalitatea psihică a individului se reflectă în personalitatea sa artistică, manifestată prin actul creației. Un artist se va exprima cel mai firesc și natural urmând și exteriorizând ritmul său lăuntric temperamental. Pornind de la cele patru tipologii temperamentale putem presupune că:

- un artist coleric va avea o exprimare ritmică puternică și alertă, cu variații mari de intensitate și formă (asemeni trăirilor proprii), poate chiar cu stridențe ce trimit la zgomot și agresivitate. El nu se va feri de caracterul șocant al artei sale, făcând-o cu pasiune.

- un artist flegmatic va avea un ritm riguros la nivel de detaliu, echilibrat și perseverent, dar care poate ușor cădea în stereotipie sau monotonie datorită adaptabilității anevoioase la stimuli.

- un artist melancolic va avea o înclinație mai mult spre melodie și culoare, iar ritmul le va susține pe acestea cu perseverență în încercarea de a trezi emoții, dar fără o mobilitate prea mare, datorită neîncrederii specifice și pesimismului.

- un artist sangvin va controla compoziția în așa fel încât toate elementele să fie plăcut integrate și corelate între ele, căutând echilibrul. Ritmul său va fi viu, dar nu foarte riguros (superficialitatea completând fluctuanța) și fără variații exagerate de intensitate, pentru a nu supăra pe nimeni. Dorința de popularitate poate însă să-l facă să-și adapteze repede stilul la gustul receptorului.

Personalitatea artistului ține însă și de mediul exterior în sensul că manifestarea ritmului temperamentul ține de prezența, numărul sau absența stimulilor excitanți. Totodată, temperamentul nu se formează, dar se modelează și în funcție de mediul intim de viață al artistului care include condiția socială, culturală și spirituală, acestea condiții fiind însă colaterale, adiacente caracteristicii principale.

Pornind de la ideea că ritmul individual artistic ar ține de locul geografic al nașterii sau al formării artistului, de formele de relief (câmpia – plană,

orizontală, muntele – stâncos, puternic denivelat, cu accente sau dominante verticale, dealul – ondulație calmă, curbilinie) de vecinătatea mării (zbugiumate sau liniștite), a lacului (oglină orizontală), a pădurii (cu dese linii verticale) sau a șesului (texturat sau colorat uniform) și că forma naturală, pe care o vede zi de zi, ar influența în subconștient forma vizuală sau sonoră a acestuia prin similitudine sau printr-un contrast compensatoriu ar rezulta că toți artiștii proveniți dintr-o zonă oarecare a lumii dominată de o anume formă de relief s-ar exprima ritmic similar. Aivazovsky, născut în Feodosia (peninsula Crimeea) la Marea Neagră a pictat într-adevăr marea în toate formele sale, dar ritmul variat al picturilor sale nu seamănă cu cel al arhitecturii lui Renzo Piano (născut la Genova, pe malul Mediteranei) bazat pe succesiune egală și repetiție evolutivă, fără dominante, deoarece arhitectura acestuia se axează pe alte reguli decât cele ale compoziției clasice, pe un model structural dividual asemănător celui descris de Paul Klee (născut la Münchenbuchsee, lângă Berna, cu imaginea Alpilor pe fundal) dar detaliat constructiv cu o minuțiozitate de ceasornicar. Formele ondulatorii vehiculate de Frank Gehry reflectă oare valurile lacului Ontario sau imaginea tablelor corodate din atelierul bunicului său devenite solzi texturali în iconografia peștelui (pe care îl reia în multiple variante) în egală sau decalată repetiție? Ritmurile hotărâte și alerte ale lucrărilor lui Gaudi, variate de la ansamblu și până la cel mai mic detaliu, preferința totodată pentru forma curbă, organică, fluidă, dar vibrată prin contra-curbe țin de peisajul catalan cu relief înalt și variat al coastei ce urmărește Marea Mediterană, de curburile țevilor ondulate pe care le manevra tatăl său în atelierul său de arămar sau de caracterul său puternic și dificil (tipic taragonezilor iuți la mânia), coleric dar și cu o doză de melancolie datorată suferinței fizice în temperamentul său impulsiv?

Pornind pe supoziția că clima ar putea de asemenea avea un efect asupra ritmului individual artistic, o climă caldă poate tăia din elanul mișcării; dar pare arhitectura tectonică a lui Gaudi nehotărâtă sau lipsită de forță? Meridionali păstrează cu strictețe siesta de amiază pentru a se sincroniza cu ritmul circadian, dar totodată temperamentul meridional este unul aprins, cu oscilații puternice între exaltare și pesimism.

Proveniența culturală a artistului și educația primită se pot răsfărânge și ele în personalitatea acestuia, dar atașamentul sau dezicerea de acestea sunt opțiuni personale ale fiecăruia și nu par să se exteriorizeze printr-o anume formă de ritm. Învățarea gramaticii limbajului vizual sau sonor constituie o bază solidă pentru creația oricărui artist. Felul în care el se va folosi în mod conștient de aceasta poate ține de un stil la care aderă, poate varia în trecerea de la un stil la altul sau poate fi complet independent de influențele vreunui curent artistic, ceea ce este foarte rar.

Religia artistului de asemenea nu tinde să evidențieze formule ritmice specifice, ea poate concura însă la un mod general de organizare a procesului creator sau poate influența moral controlul comportamentului personal prin estomparea sau (mai rar) exacerbarea impulsurilor temperamentale lăuntrice. Gaudi și Klee erau ambii catolici, dar exprimarea lor ritmic-formală e foarte diferită. Să stea oare diferența dintre limbajul polifonic extrem de argumentat rațional, filosofic și axiologic al lui Klee și cel abundent în detalii metaforice, bazat structural pe intuiție genială și empirism al lui Gaudi în diferența dintre cultul catolic anglican și cel romano-catolic? Ritmul modular simplu manifestat uneori de Marcel Breuer nu seamănă cu cel pulsativ al lui Marcel Iancu, deși ambii au fost evrei și, bineînțeles nici cu cel al lui Gehry. Dar puțini sunt arhitecții care vor folosi același sistem ritmic în întreaga lor carieră și la fel se întâmplă în toate domeniile artistice. Influențele filosofice sunt foarte importante în generarea conștientă a unui produs artistic. Spre deosebire de literatură, unde trimiterea la textul original este ușor sesizabilă, dacă nu bibliografică, artele vizuale și sonore o fac într-un mod criptic datorită limbajului folosit, diferit de cel literar. Puțini sunt artiștii care își explicitează textual lucrările; este rolul hermeneuticii să o facă.

Ritmul artistic individual ține de temperament și poate fi influențat de condițiile de mediu (geografic, climatic, spiritual, socio-cultural) de viață al artistului, dar nu se va manifesta nici identic la două personalități artistice cu același tip de temperament dominant (fiindcă temperamentul rezultat din amestecul tipologic va fi întotdeauna diferit) chiar dezvoltate în medii oarecum similare (condiții de mediu identice nu există), și nici nu va fi constant pe întreaga perioadă a creației unui artist, deoarece stimulii externi (de orice proveniență) vor fi variabili ca prezență și intensitate. Similitudini formale legate de câte o lucrare în cazul a doi artiști aparținând unor culturi complet diferite și distanțate temporal se pot însă întâlni local fie întâmplător, fie datorită faptului că unul a avut contact cu respectiva lucrare a înaintașului său și a copiat-o înconștient sau a reinterpretat-o în cunoștință de cauză, recunoscându-i valoarea.

Totodată, în funcție de tematica lucrării, ritmul artistului se va adapta de la caz la caz. Fiecare temă reprezintă o provocare, un ansamblu de stimuli care vor provoca de fiecare dată o reacție articulată, conștientă. Doza de înconștient a răspunsului stă în reflecția ritmului temperamental interior care va nuanța rezultatul.

Personalitatea artistului, ca și personalitatea umană, în general, trece prin mai multe etape ale existenței sale (percepere, secționizare, creare, dezvoltare, modernizare și declin) în mod diferit de la un individ la altul. Devine astfel firesc ca un anumit artist să se exprime diferit și chiar contradictoriu în momente distincte ale creației sale, mai ales în perioadele de dezvoltare și modernizare. Contrariul presupune încremenirea în proiect odată cu găsirea metodei.

Cazul lui Toyo Ito

Unul din numeroasele cazuri de manifestare diferită a ritmului vizual îl constituie creația arhitecturală a lui Toyo Ito (n. 1941), arhitect japonez de proveniență sud-coreeană. Renumit pentru proiectele sale conceptuale în care caută să exprime concomitent realitatea existentă, de proveniență naturală și pe cea potențială, utilizând în mod constant lumina solară și artificială în dialectica opac/translucid a arhitecturii sale tratată ca înveliș fluid al unui spațiu funcțional interior, ritmul utilizat diferă evident de la o lucrare la alta, atât la nivelul formelor angrenate cât și la cel structural. El nu s-a dedicat unui stil anume, ci a experimentat continuu, modificându-și și dezvoltându-și limbajul artistic, perfecționând o sinteză proprie între claritatea formală, structură și tehnologie, niciodată pe deplin mulțumit de rezultat.

La vârsta de 71 de ani, Toyo Ito a câștigat în 2013 premiul Pritzker. Premiul Pritzker pentru Arhitectură, fondat în 1979 de către antreprenorul american Jay A. Pritzker (1922-1999) este atribuit anual pentru a onora „...un arhitect în viață a cărui operă edificată demonstrează acea combinație calitativă de talent, viziune și angajament care a adus contribuții consistente și semnificative umanității și ambientului construit prin arta arhitecturii”.¹⁵³

Cu ocazia decernării premiului un membru al juriului, Yung Ho Chang, a spus: „Chiar dacă dl. Ito a construit un număr mare de clădiri în cariera sa, după părerea mea, el a lucrat de fapt la un singur proiect: să extindă limitele arhitecturii. Și pentru a atinge acest scop, nu i-a fost teamă să se debaseze de tot ce a realizat”.¹⁵⁴

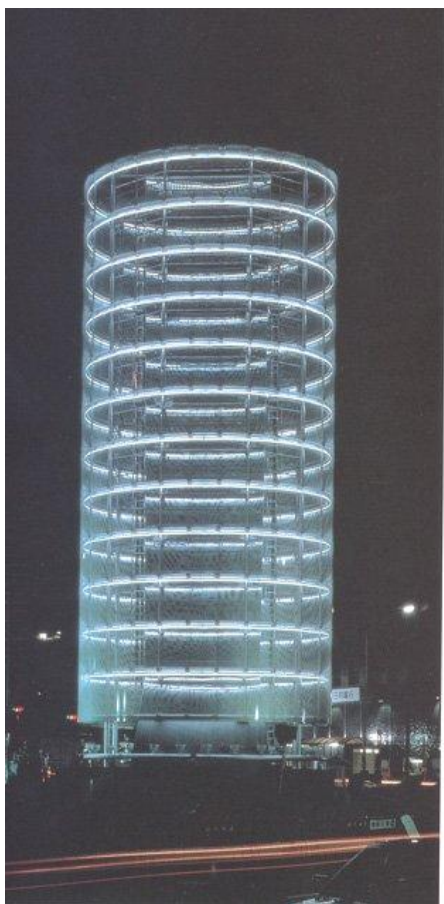
Ideea de piele translucidă a clădirii care reacționează la mediu apare la Turnul Vântului (*Tower of Winds*), construit în Yokohama Kanagawa, Japonia, în 1986. Învelișul de tablă perforată de aluminiu opac în timpul zilei filtrează în timpul nopții lumina interioară, aceasta variind în funcție de zgomotul din zona învecinată clădirii pe baza unor senzori.

Ritmul extrem de dinamic al liniilor oblice ale pavilionului din Londra (*Serpentine Gallery*) din 2002 determină un ritm volumetric prin îngroșarea „pielii” și inserarea de decupaje vitrate, astfel încât întreaga masă rectangulară a clădirii devine o succesiune de prisme triunghiulare și poligonale neregulate desfășurată pe toate cele cinci fațade, incluzând acoperișul. Ritmul liniilor nu este unul

¹⁵³ Scopul premiului Pritzker pentru Arhitectură, în *Pritzker Architecture Prize official site*. The Hyatt Foundation. Retrieved June 24, 2009, la adresa de internet <http://www.pritzkerprize.com/about/purpose> (accesat la data de 10.05.2013).

¹⁵⁴ “Although Mr. Ito has built a great number of buildings in his career, in my view, he has been working on one project all along, — to push the boundaries of architecture. And to achieve that goal, he is not afraid of letting go what he has accomplished before.” — *Yung Ho Chang*, apud Vanessa Quirk, *2013 Pritzker Prize: Toyo Ito*, în „ArchDaily”, 19.03.2013, la adresa de internet <http://www.archdaily.com/344740/2013-pritzker-prize-toyo-ito/> (accesat la data de 10.05.2013).

aleatoriu, ci pornește de la rotirea unui pătrat care se repetă identic la o dimensiune din ce în ce mai mică, iar desenul final rezultă din acest algoritm. În cultura spirituală a lui Toyo Ito, sociologul japonez Munetsuke Mita (n. 1937) și filosoful francez Gilles Deleuze (1925-1995) ocupă locuri importante. În cazul celui de al doilea, lucrarea „Diferență și repetiție”¹⁵⁵, scrisă în 1968 dezvoltă ideea conform căreia repetiția este mai degrabă legată de diferență decât opusă acesteia. Cert este că felul în care Toyo Ito înțelege ritmul nu are legătură cu simpla repetiție în înțelesul său tradițional nici în cazul pavilionului din Londra și nici în cazul stadionului din Taiwan, unde modulul structural al ritmului se repetă evolutiv, într-o continuă schimbare, pe forma tridimensională a ansamblului.



Arh. Toyo Ito, *Tower of Winds*, Yokohama Kanagawa, Japonia, 1986

Sursa: http://www.aq.upm.es/biblioteca/biblioteca_digital/ToyoIto.html

¹⁵⁵ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

În unele situații învelișul clădirii, „haina” acesteia devine structura de rezistență însăși, caz în care ritmul structural al acesteia devine totodată ritm al structurii de rezistență, ca în cazurile clădirii *TOD'S Omotesando* din Tokyo (2004) sau a stadionului pentru jocurile mondiale (*World Games Stadium*) din Kaohsiung, Taiwan (2008). Forma fluidă, evolutivă apăruse deja în 1994 la *Nagaoka Lyric Hall* (Nagaoka, Japonia), dar, deși structura de rezistență apare ca exoschelet parțial, ea nu definește integral forma.



Arh. Toyo Ito, *Nagaoka Lyric Hall*, Nagaoka, Japonia, 1994

Sursa: <http://www.obayashi.co.jp>



Arh. Toyo Ito, *Serpentine Gallery*, Londra, 2002

Sursa: <http://www.itaproject.eu/TTU/1/serpentine.html>



Arh. Toyo Ito, *World Games Stadium*, Kaohsiung, Taiwan, 2008

Sursa: <http://www.npr.org>



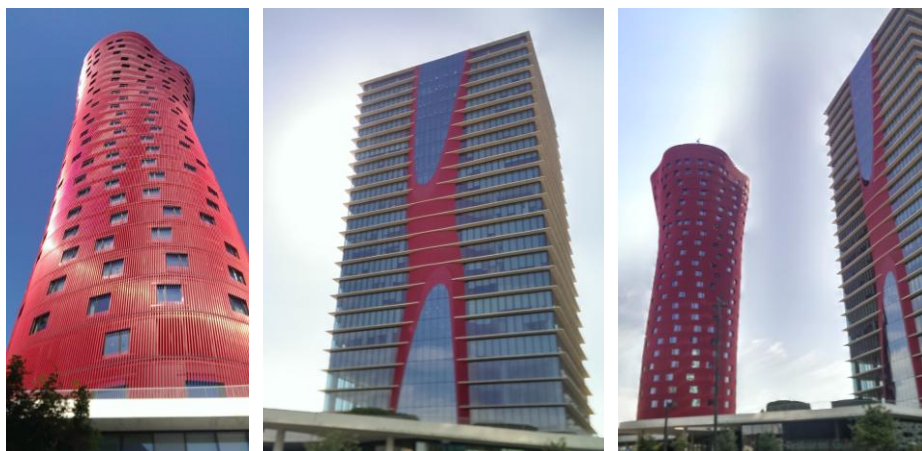
Arh. Toyo Ito, *Mikimoto Ginza Building*, Tokyo, 2005

Sursa: <http://www.chopsticksny.com>

<http://www.mikimoto.co.uk>

Epiderma reapare cu rol strict de înveliș la clădirea *Mikimoto Ginza* (Tokyo, 2005), porii săi inegali stând la granița dintre ritm și textură în repetiția lor asemănătoare, dar niciodată identică, filtrând lumina.

Ansamblul binar al celor două turnuri din *Plaça d'Europa* din Barcelona pune în dialog doi indivizi ritmici structurați diferit, unul fluid și „îmbrăcat”, respirând prin porii patrați, uniform dar inegal distribuiți pe haina roșie, iar cel de-al doilea, complet dezbrăcat, rectangular și ritmat egal pe verticală prin consolele planșeelor reflectându-l real și virtual pe primul.



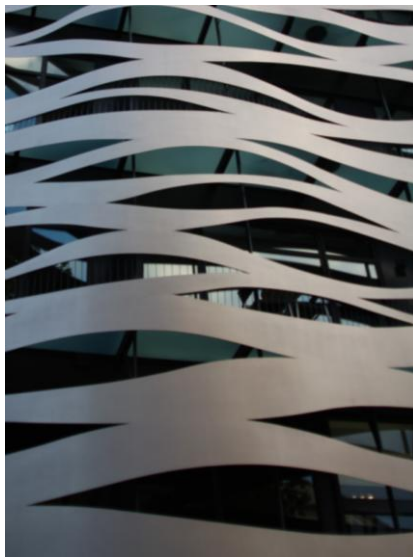
Arh. Toyo Ito, *Torre Realia BCN* și *Hotel Porta Fira*, Barcelona, Spania, 2009

Foto: Dana Veneț

Utilizând forma fluidă și reluând-o la nivel epidermal în refașadizarea unei clădiri de birouri de pe *Passeig de Gracia*, tot în Barcelona, Toyo Ito aduce un omagiu lui Antoni Gaudí, a cărui *La Pedrera (Casa Milà)* se află vizavi. Transformarea vechii clădiri administrative într-un apart-hotel de lux (*Hotel Suites Avenue*) a fost făcută împreună cu studiourile arhitecților Carles Basso și Toni Olaya, care au proiectat totul în afara fațadei de tablă de aluminiu vălurită și a miezului interior al holului clădirii. Deși privite de la distanță cele două clădiri par să nu semene prea mult, ritmul bazat exclusiv pe linii curbe al fațadei lui Toyo Ito transpune într-o coajă de aluminiu subțire de 8 mm jocul de curbe și contracurbe, pe care Gaudí îl sculptase în masiv cu o sută de ani în urmă.

Poate fi o coincidență pur întâmplătoare faptul că la nivel de epidermă (de această dată cu rol structural), imaginea exterioară a clădirii *TOD's Omotesando* din Tokyo, realizată anterior hotelului de pe *Passeig de Gracia*, are ceva din forma feroneriei porții ce dă spre curtea interioară a Casei Milà. Fie că Toyo Ito a repetat inconștient într-o interpretare personală o formă fixată în memoria vizuală, fie că cele două imagini nu au nici o legătură, cert este că el recunoaște influența pe care creația lui Gaudí o are asupra sa.

„Întotdeauna am adorat lucrările lui Gaudi și Barcelona, un tărâm care hrănește inovația în arhitectură și artă. Am un mare interes pentru spațiul fluid exprimat în *La Pedrera* și o mare simpatie pentru fraza lui Gaudi: «copacul este învățătorul meu». Astfel, am luat inspirația din fluiditatea spațiului și ideea copacului ca pe o lume complexă și diversă”.¹⁵⁶



Arh. Toyo Ito, *Hotel Suites Avenue*, 2009

Foto: arh. Dan Cincu

¹⁵⁶ „I’ve always adored the works of Gaudi and Barcelona, a land that fosters innovation in architecture and art. I have great interest in fluid space expressed in *La Pedrera* and a great sympathy with Gaudi’s phrase: «the tree is my teacher.» So I got the inspiration from the fluidity of space, and the idea of the tree, as a world complex and diverse”, Toyo Ito apud Firablog, *Toyo Ito, Gaudi, Barcelona*, 29 aprilie 2013, la adresa de internet http://blog.firabcn.es/?p=786&utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=catoyo-ito-gaud-barcelonaestoyo-ito-gaud-barcelonaentoyo-ito-gaudi-barcelona&lang=en (accesat la data de 10.05.2013).



Arh. Antoni Gaudí, *La Pedrera (Casa Milà)*, 1906-1912
Foto: Andrei Racolț



Arh. Antoni Gaudí, *La Pedrera (Casa Milà)*
Foto: Andrei Racolț



Arh. Toyo Ito, *TOD'S Omotesando*, Tokyo (2004)
Sursa: <http://structurehub.com>

Capitolul 5

Ritmul în diverse perioade istorice în corelare cu dominanta spirituală a epocii

Particularitățile de organizare ale ritmurilor specifice diferitelor culturi (muzicale) în ceea ce privește duratele și intensitățile sunt determinate de psihologia umană fundamentală și de evoluția istorică a respectivei societăți, de la comuna primitivă la perioada contemporană.

Tratatele contemporane de muzicologie propun o etapizare cronologică a culturilor muzicale după cum urmează:

- cultura muzicală primitivă
- culturile muzicale ale civilizațiilor antice
- cultura muzicală creștină, cu cele două ramuri: gregoriană și bizantină
- cultura muzicală a Renașterii
- cultura muzicală a Barocului
- cultura muzicală a Clasicismului
- cultura muzicală a Romantismului
- cultura muzicală a secolului XX, cu prima jumătate de secol caracterizată de muzica modernă (neo-modală și atonală) și a doua jumătate de secol dominată de muzica curentului aleatoriu și de muzica electronică.

La acestea se adaugă bineînțeles și muzica populară specifică folclorului locuitorilor diferitelor areale geografice și, din moment ce apare inclusă în tratate de muzicologie, ea tinde să nu mai fie atât de îndepărtată de „muzica cultă”, chiar dacă este cu preponderență analizată separat. Să nu uităm de reabilitarea potențialului ritmic și melodic al tradiției muzicale populare datorată romanticilor și compozitorilor moderni de la începutul secolului XX, care au inclus în creația lor teme de inspirație folclorică și mai ales faptul că, în lipsa rețetelor impuse de teoreticienii care făceau legea în estetica muzicală a unei

perioade sau a alteia, canalul de comunicare între amatorul ingenuu și profesionist a rămas constant deschis.

Arta este reflecția culturii. Pornind de la ideea de ritm ca element de legătură între toate genurile artistice, în încercarea de a detecta existența unui „ritm cultural specific epocii”, este interesant de urmărit evoluția acestuia în muzică făcând o paralelă cu preocupările reprezentanților celorlalte arte într-o anumită cultură istorică, pornind de la periodizarea propusă de muzicologi, fără a pretinde însă că toate manifestările artistice ale epocii au urmat modelul ritmic dominant al muzicii și fără a forța analogii directe între ritmul muzical specific unei epoci și cel arhitectural. Totodată, cronologia și terminologia utilizată se aplică culturii muzicale europene, culturile muzicale ale celorlalte continente urmărind alte clasificări atât ca timpuri istorice cât și ca nomenclatură. Dacă până la Renașterea europeană periodizarea se suprapune în ceea ce privește poziționarea temporală într-o foarte mare măsură peste aceea din istoria artelor plastice, Renașterea, Barocul, Clasicismul și Romantismul muzical apar oarecum decalate în timp față de restul artelor, deși reflectă aceleași crezuri estetice. Totodată, anumite curente ale secolului XX nu coexistă sub aceeași denumire (nu există o muzică „cubistă” sau o pictură „dodecafonică”), dar acest lucru se datorează în principal diferențelor de terminologie dintre elementele de limbaj vizual și muzical și nu unei lipse a consonanței stilistice sau ideologice.

Studiul culturii muzicale primitive – în sensul strict de localizare temporală a acesteia relativ la terminologia încetățenită datorită istoricilor – a arătat că structura de bază a ritmului, cu *durate, intensități și tempo* a apărut atunci și a rămas constantă de-a lungul timpului până acum, atât la nivel micro cât și macro. Geneza sistemelor ritmice se află în cultura comunei primitive. Pe măsură ce civilizația a evoluat și nivelul intelectual (și nu mental) al omului a permis teoretizări, ritmul a evoluat la nivel teoretic, întâi intuitiv apoi din ce în ce mai sistematic, dar nu sub forma sa esențială de manifestare, sau altfel spus, formele sale de manifestare au existat dintotdeauna, dar au fost descoperite ulterior, pe măsură ce omul a devenit interesat să sistematizeze ceea ce a observat, să noteze, să teoretizeze, să transmită, să scrie și să utilizeze rațional, deoarece ritmul este o suprareglă universală, la fel ca secțiunea de aur sau șirul lui Fibonacci pe care uneori le și conține. Ritmul a existat, nu a fost inventat de către om, a fost descoperit, conștientizat treptat și sistematizat. „Geneza magică” a ritmului a avut loc tocmai în perioada de primă copilarie a umanității, perioadă dominată tocmai de magie, timp în care toate manifestările artistice au stat sub acest semn. Arta paleoliticului, neoliticului și a epocii metalului a avut ca scop fie invocarea, fie venerarea, fie încercarea omului de se face plăcut unui idol, fenomen natural sau animal existent sau nu sub toate modalitățile de

expresie posibile pe atunci: cioplirea și modelarea, pictura rupestră, structurile megalitice, muzica sau dansul. În absența documentelor scrise din această perioadă fertilă, sistemele ritmice ale muzicii ancestrale sunt cele care ne-au parvenit pe calea cântecelor din folclor și sunt comune tuturor culturilor, indiferent de situarea geografică sau de limbă. Corelarea puternică a ritmului muzical în variantele sale simetrice și asimetrice cu textul poetic și dansul atestă geneza sincretică a artelor temporale.

5.1 Ritmurile antichității politeiste

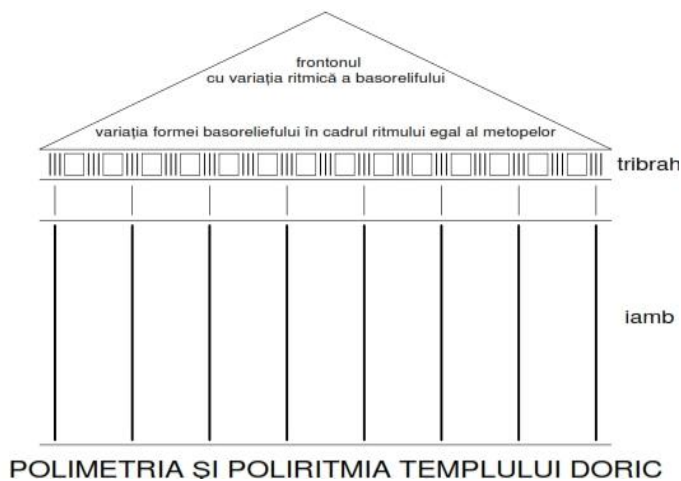
Preocupările teoretice față de ritmul muzical au apărut în culturile muzicale ale civilizațiilor antice, când s-au făcut și primele încercări de sistematizare ale acestuia. Antichitatea reprezintă de fapt cea dintâi perioadă în care umanitatea a devenit interesată de teoretizări, deoarece înaintașii din comuna primitivă se dedicaseră exclusiv practicii bazate pe intuiție și învățării prin imitație (specifică copiilor), modelul teoretic lipsind cu desăvârșire. Producția artistică pornită pe baze teoretice înseamnă profesionism, deci arta profesionistă s-a născut în antichitate.

Prima intuiție conștientă a duratei, a lui *bornos-protos* a aparținut culturii antice grecești care folosea metrica prozodică. „Ordinea din ansamblul timpilor” enunțată de Aristoxenos din Tarent se aplica însă sincronizării dintre cuvinte, melodie și mișcări, deoarece poezia, muzica și coregrafia reprezentau un fenomen sincretic. Ea definea astfel simultan metrica poetică, ritmul muzical și coordonarea pașilor și gesturilor corporale și nu avea astfel o conotație exclusiv muzical-sonoră. Metrica poetică avea la bază silabele scurte sau lungi ale cuvintelor dintr-un vers; acestea se grupau câte două sau câte trei formând *picioare* metrice, iar versurile rezultau din înlănțuirea acestor picioare prin repetiție sau alternare, formând *metrul*. În muzică, timpul prim (*bornos-protos*) era modulul, corespunzător silabei scurte, iar silaba (durată lungă) era echivalentul a două module, adică dura doi timpi primi. Picioarul metric din muzică se forma identic cu cel din poezie, prin asocierea combinată de două sau trei silabe lungi și scurte, iar denumirea lor corespundea celei din poezie, ceea ce este firesc din moment ce poezia greacă antică era deseori cântată, nu doar recitată. Măsura muzicii cline sau metrul acesteia era diferit de accepțiunea sa din muzica tonal funcțională ulterioară Renașterii europene, deoarece se compunea din combinarea picioarelor metrice (poetice) și se denumeau în funcție de acestea identic, dacă era vorba de repetiția piciorului (din repetarea iambului rezulta metrul iambic) sau diferit, dacă asociau două picioare diferite, prin compunerea acestora. Asocierea măsurilor nu reprezenta însă în mod obligatoriu izometrie, deoarece în desfășurarea lor puteau alterna metri simpli (identici sau diferiți) și compuși, rezultatul fiind unul

eterogen, polimetric. Templul antic grec nu este decât aparent monometric – prin repetiția identică a alternației plin-gol, coloană-interspațiu, silabă scurtă-silabă lungă = iamb – deoarece apariția triglifelor repetitive între metopele doricului implica și repetiția unui tribrah, combinarea celor două măsuri simple reprezentând un caz de polimetrie simplă în ansamblul fațadei, bazate însă într-adevăr pe simetrie și repetiție. Basoreliefurile de pe metopele ordinului doric nu se repetau însă identic, ceea ce denotă o variație a imaginii la acest nivel dimensional, al detaliului; arhitectura clasică ar trebui astfel înțeleasă ca fiind poliritimică de la bun început.



Parthenonul, Foto: arh. Anca Iordan



Interpretare ritmică a Parthenonului – schița autorului

Metrica elină nu relevă însă date despre distribuția reală a accentelor ritmice, a intensităților din domeniul sonor. *Arsis* și *thesis* nu sunt o invenție a muzicii *mensuralis* renascentiste, iar în Grecia antică nu reprezentau timpii neaccentuați și accentuați din solfegierea egală a măsurilor (deși sunt legați de mișcarea corpului prin asocierea cu ridicarea/coborârea mâinii sau piciorului) și nici nu se cunoaște o legătură între aceștia și dinamica reală a ritmului muzical.

„...termenii de *arsis* și *thesis* nu pot fi echivalați cu accentuat-neaccentuat, ci cu tensiune (*arsis*) și relaxare (*thesis*). Un accent real era cel ce se numea *ictus*, dar nu aflăm o regulă a căderii lui, putând deopotrivă (în cadrul piciorului metric) să cadă pe oricare dintre cele două durate (anulând chiar diferența dintre iamb și troheu sau dactil și anapest). Alteori seria întreagă putea purta un *ictus* pe durata de început”¹⁵⁷

Având în vedere însă faptul că întreaga structură metrică se baza pe raportul 1/2, se pot trage însă niște concluzii legate de sistemele ritmice existente în muzica elină „profesionistă”:

„teoria metrică elină exclude posibilitatea existenței ritmului liber (...), mult mai bine reprezentat, în datele acestei teorii metrice, este sistemul ritmic de dans, mai ales în structurile bazate pe repetarea acelorași metri(...), posibilă oarecum e și prezența ritmului de copii(...), sistemul aksak este fundamental exclus, având în vedere raportul 2:3 (...) al acestui ritm, raport inexistent în teoria metrică greacă”¹⁵⁸

Să nu uităm că în aceeași perioadă în care Pitagora descoperea intuitiv intervalele consonante perfecte din muzică și le raporta dimensional cu ajutorul monocordului, grecii erau interesați de proporții armonice atât în sculptură cât și în arhitectură și sistematizau urbanistic orașe bazându-se pe simetrii compoziționale. Ei încercau să atingă perfecțiunea zeilor unei mitologii politeiste formate dintr-o multitudine de personaje cu chip uman, nu neapărat desavârșite din punct de vedere etic sau moral, dar a căror frumusețe ținea de formă, de nivelul fizicalității – de aici studiul acerb în vederea găsirea idealului de frumusețe a corpului uman reflectat de multitudinea vestigiilor sculpturale și a mai puținelor picturale (Herculanum, Pompei) păstrate. În paralel, geneza logicii avea loc tot în aceeași cultură, iar termenul *logos*, pe lângă cuvânt, idee și rațiune însemna ordine. Dacă pentru filosofii stoici elini *logos*-ul avea un sens idealist, implicând cosmicul și divinul, *stoa* devenind ulterior cel mai influent curent filosofic în imperiul roman pre-creștin, scopul său final este unul practic, datorită aplicabilității gândirii raționale. Pornind de la analogiile cu natura făcute de Democrit, logica a evoluat

¹⁵⁷ Constantin Ripă, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 37.

rapid prin sofști, Socrate și Platon la sistematizarea sa generalizată și durabilă stabilită de Aristotel. Cultura greacă, după cum bine știm, a depășit cu mult granițele Europei, mai ales în perioada elenistică și a influențat ulterior nu doar civilizația romană, ci tot ceea ce a însemnat mai târziu Renaștere și Clasicism în Europa. Întotdeauna când s-a discutat despre rațiune și ordine s-a făcut o reîntoarcere (directă sau nu) la civilizația Greciei Antice. Gândirea ritmico-metrică a templului grec a influențat definitiv arhitectura monumentală, inclusiv pe aceea a moderniștilor secolului XX.

Prin comparație, cultura muzicală antică hindusă relevă un exemplu complet diferit de organizare ritmică, fapt care îl determină pe europeanul format în spiritul ordinii antichității eline să o considere atât de atipică și fascinantă totodată, poate în aceeași măsură în care rămâne marcat de asimetria ritmurilor populațiilor indigene din Africa, simple în vivacitatea lor elementară, dar complexe și deseori chiar ermetice în ansamblul rezultat. Muzica antică hindusă își dezvăluie bazele teoretice complexe prin intermediul tratatelor cuprinse în două lucrări: *Nāṭya-śāstra* (autor-Brahata) și *Sāṅgīta-Ratnākara* (autor-Çāṛṇadeva), cu un tablou cuprinzând 120 de structuri ritmice, ambele scrise după anul 1 e.n., primul undeva la începutul mileniului I, al doilea în secolul al XIII-lea.

„Datele care ne parvin din cele două tratate sunt mai ales despre modul de măsurare și organizare a ritmului, care, mai ales în cazul muzicii hinduse este o foarte rafinată modalitate de îmbinare a celor două categorii de ritm, rubato și giusto, printr-un mod specific de iregularități ale măsurilor, prin utilizarea diviziunilor iraționale și mai ales fracționare, care conferă ritmului indian o suplețe cu totul specifică și particulară, neîntâlnită la alte popoare ale lumii”¹⁵⁹.

Datorită faptului că duratele erau de un timp (*laghu*, corespunzătoare a cinci clipiri din ochi, adică a cinci silabe scurte), de doi timpi (*guru* = 2 *laghu* = 10 clipiri) și de trei timpi (*pluta* = 3 *laghu* = 15 clipiri), raporturile care se formau între ele puteau fi atât de $1/2$ cât și de $1/3$ sau $2/3$, ceea ce admite coexistența simetriei reflexive induse de diviziunea la 2 cu cea rotațională reprezentată de raportul $1/3$ și cu asimetria specifică raportului $2/3$. Măsurile (*kāḷā*) puteau fi de 1, 2, 4 sau 8 timpi, iar prin combinarea acestora rezultau 5 tipuri de ritmuri (*tāla*): cvaternar, ternar, senar și două forme mixte. Tempoul (*laya*) putea fi constant (*sama*), dar execuția sa se putea realiza și cu *accelerando* (*strogatā*) sau *deccelerando* (*gopucchā*).

În ritmica templelor hinduse, deși există elemente de simetrie, organizarea nu se bazează pe repetiția egală orizontală a aceleiași formule ritmice binare sau ternare specifică templului antic grec. Similitudinile ritmice pot fi

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 39.

relaționate cu ritmul fractalilor, dar și cu alternarea rapoartelor raționale cu cele „irrationale” dintre duratele ritmului muzical hindus în ceea ce privește proporția elementelor arhitecturale în creșterea/descreșterea lor verticală, iar aceasta din urmă poate fi legată și de un tempo inconstant, de tip *accelerando*.



Templul hindus *Wat Sri Sawai* din Sukhothai, Thailanda



Templul *Wat Mahathat* din Sukhothai, Thailanda. Foto: Răzvan Anghelescu

5.2 Ritmurile Evului Mediu în context religios monoteist

Cultura muzicală creștină a însemnat mai bine un mileniu de gândire ritmică diferită de ceea ce a însemnat antichitatea de dinainte și Renașterea de după. Religia creștină, ca principal „motor” al spiritualității europene a marcat cu o deosebită pregnanță toate manifestările artistice ale Evului Mediu printr-o relație sincronică, orizontală. Evoluția de la magie, prin politeism la monteism nu este însă o caracteristică pur europeană și nici măcar nu s-a manifestat pentru prima dată în Europa; evreii, prin iudaism, credeau într-o unică autoritate divină (Yahwe) încă din antichitate, iar creștinismul a preluat Vechiul Testament sub forma sa autentică. Totodată, religia nu a încetat să se manifeste în arta europeană odată cu sfârșitul Evului Mediu ca perioadă istorică, fiindcă nu toate produsele artistice din Renaștere și până acum au conotație pur laică și inspirație pur realistă. Nici în muzică nu s-a întâmplat așa, doar că forma sa de manifestare s-a schimbat radical odată cu Renașterea, iar apoi a îmbrăcat succesiv și alternativ o varietate uriașă de modalități de expresie. Să nu uităm că în contemporaneitate există rock creștin și chiar *Cristian Metal*, ambele de proveniență americană, deși nu foarte demult puritanii americani înfierau *rock'n roll*-ul ca fiind muzica diavolului și acuzau *Heavy Metal*-ul de satanism. Cultura americană își are bazele tot în Europa prin transfer transatlantic, căci influențele culturilor băștinașe s-au păstrat din păcate doar ca nuanțe ale marii culturi rezultate, care le-a înglobat sau ca subculturi locale sau izolate, iar elementele de proveniență africană le-au depășit pe acestea din punct de vedere al amplitudinii.

Vechiul Testament nu este singurul lucru pe care religia creștină l-a preluat de la evrei.

„Perioada inițială a formării muzicii creștine își are sorgintea în muzica sinagogală ebraică din care preia mai ales psalmodia (cântarea psalmilor) și imnele (cântări de laudă în cinstea divinităților), a treia categorie de cântări fiind cele spirituale (duhovnicești) care erau creații poetico-muzicale ale creștinilor”.¹⁶⁰

Cele două mari ramuri ale muzicii creștine, bizantină și gregoriană, încep să se distingă mai pregnant abia în secolul VII. Primele forme, din perioada trunchiului comun al creștinătății stau la limita dintre cântare și vorbire, ele nefiind melodii propriu-zise. Melodizarea textelor biblice în scopul receptării mai adecvate contextului spiritualizat nu diferă mult ca rezultat sonor de incantațiile magice dintr-o perioadă anterioară a umanității. Ritmul muzicii creștine vechi păstrează o puternică dependență de silabele din text, iar în funcție de preponderența vorbirii sau a cântării rezultă trei categorii ritmice:

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 54.

- un ritm liber, *rubato*, în varianta *parlando* (vorbită)
- ritmul giusto-silabic, dependent de accentuarea specifică versului poetic
- un ritm combinat între giusto-silabic și liber în varianta melismatică, cu un tempo lent.

Diferențierea dintre cele două ramuri ale muzicii creștine și perpetuarea muzicii bizantine concomitent cu decăderea treptată a celei gregoriene se datorează la origine scindării definitive a Imperiului Roman din anul 395. Creștinismul a început să fie tolerat datorită Edictului de la Milano (313) dat de Constantin cel Mare și a devenit religie de stat, ca unică religie oficială, începând din anul 380, grație Edictului de la Tesalonic, dat simultan de Teodosiu și Grațian.

Dacă în Imperiul din Răsărit muzica bizantină și-a continuat evoluția firească, destrămarea Imperiului Roman de Apus într-un număr mare de popoare, după căderea din anul 476, a marcat diferit evoluția muzicii gregoriene.

Ritmul muzicii bizantine cuprinde mai multe variante:

- cântarea *irmologică* (silabică), bazată pe durate predominant egale (de un timp), corespunzătoare silabelor textului, cu tempo viu
- cântarea *stihirică*, în care pe lângă duratele (silabele) egale, anumite silabe se pot extinde pe mai multe durate, prin melisme, cu tempo mai lent
- cântarea *papadică*, exclusiv solistică, bogat ornamentată și melismatică, cu accente dinamice ale vocii solistului poziționate neașteptat de acesta, dar în corelare cu tradiția religioasă, cu tempo rar și cu tendințe spre libertatea ritmică de tip *rubato*, dar fără excese
- cântarea recitativă (*ectofonetica*). Ritmul acesteia,

„rezultat din citirea melodizată (psalmodiere, citirea evangheliei etc.) declamatorie (...), folosește o manieră specifică a raporturilor de durată lung-scurt într-un proces cvasi-măsurat (cel mai frecvent raportul aproximativ de 1:2) debitul silabic producându-se pe valori scurte (optimi), iar lungirile (pătrimi) se produc pe unele accente prozodice, dar și pe unele accente melodice, sau chiar la întâmplare, de unde pot reieși «oaze» de giusto-silabic.”¹⁶¹

În consecință, cu excepția variantei irmologice bazate pe durate predominant egale, ritmul muzicii bizantine nu are o regularitate foarte pronunțată, modele sau formule clar structurate sau dezvoltate după niște mijloace teoretizate în prealabil sau impuse. Tocmai în aceasta constă specificitatea sa perpetuată în cadrul muzicii religioase ortodoxe, chiar dacă

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 57.

particularități vor apărea în funcție de apartenența etnică a practicanților cultului: slavă, greacă, română.

O echivalență formală clară, la nivel microstructural, între ritmul muzicii bizantine și cel al arhitecturii religioase specifice nu trebuie căutată datorită faptului că, din punct de vedere estetic, ele nu pornesc de la o teoretizare prealabilă coerentă și în plus, sunt ambele importate din surse culturale diferite: ebraică și romană. Analogii ar putea fi făcute la nivelul ornamentației foarte vii și bogate a amândurora și la felul în care s-au dezvoltat și s-au diversificat în funcție de influențele exterioare (predominant orientale) sau de specificitățile culturale locale ale populațiilor pe care le-a unit în aceeași credință. Muzica bizantină nu este simetrică nici la nivel de cadență și nici privitor la dinamica generală compozițională; ea nu are un punct culminant central, dar nici nu direcționează spre un deznodământ orizontal sau vertical. Ritmul arhitectural provine de la arhitectura imperială romană care a preluat-o la rândul său de la antichitatea greacă în varianta sa incipient-polimetrică, bazată pe repetiția unor formule ritmico-metrice simple, fără vreo dezvoltare sau diversificare, chiar dacă forma planimetrică a edificiului de cult a oscilat între forma longitudinală a bazilicii trinare și planul central, cu consacrarea planului de cruce greacă cu brațe egale în definirea dinamicii spațiale centrate și simetrice. Descrierea caracteristicilor dinamice ale arhitecturii bizantine legate de simbolistica religioasă va fi făcută ulterior, în dialectica static-dinamic ce caracterizează culturile religioase est-europene și apusene.

Ritmul muzicii gregoriene, deși păstrează tiparele inițiale provenite din muzica sinanogală (imnele cântate în versuri și citirea melodizată), se va diversifica sub influența elementelor provenite din folclorul popoarelor în care s-a destrămat Imperiul Roman de Apus, rezultând câteva variante ale cântului: ambrosian (milanez), mozarb (spaniol), galican (francez), german etc. Papalitatea a dus o luptă continuă pentru a impune un cânt gregorian unic și unificator, constrângând ritmic și melodic muzica religioasă. Dacă din punct de vedere melodic s-a acționat prin eliminarea ornamentelor și cromatismelor, „restrângerea salturilor melodice și impunerea mișcării predominant treptate, reducerea melismelor”¹⁶², din punct de vedere ritmic se restrânge variația duratelor la două (pătrimi și optimi),

„se reduce drastic variația formulelor ritmice axându-se pe constituirea formulelor de durate predominant egale (optimi), se atenuează accentele intensive (...) și se

¹⁶² *Ibidem*, p. 59.

adoptă un tempo liniștit, cvasi uniform pentru toate cântările. Toate acestea au determinat cântul gregorian să devină ceea ce se va numi *cantus planus*”.¹⁶³

Dar epurarea cântului gregorian până la această stare finită s-a făcut treptat, de-a lungul secolelor și de-abia în secolul XI, deși papa Grigorie impusese repertoriul încă de la sfârșitul secolului VI. Dacă între secolele XI și XIII muzica bizantină culmina în varietatea sa ritmico-melodică de factură orientală, muzica gregoriană se simplifica drastic, așa-numita evoluție a acesteia semnificând de fapt aplatizare și egalizare. Având însă în vedere semnificația religioasă a acesteia, caracterul auster, ritmica simplă și tempoul moderat sunt întru totul potrivite scopului solemn urmărit.

Cântările prozodice (cântarea recitativă a rugăciunilor și cărților sfinte și psalmodia) se vor baza pe egalitatea aproape uniformă a duratelor și vor exclude *rubato*-ul în momentul introducerii corului de credincioși în cântarea psalmilor. Imnele, versetele se vor cânta pe ritmuri „măsurate”, constând în formule identice care se repetă pe întregul vers sau în amestecul de formule ritmice, se vor baza pe cele două durate inegale aflate în raportul de 1:2; „măsurarea” corespunde unui ritm „organizat relativ simetric în baza poeziei romane rimate și ritmate (adică formată din picioare metrice sau amestecuri de picioare metrice”.¹⁶⁴ Conform primei teorii a ritmului muzical al culturii gregoriene scrisă de Guido d'Arezzo în secolul XI, pe lângă cântările prozodice și cele măsurate apare categoria cântărilor asemănătoare poemelor lirice care conțineau „un amestec de diverse ritmuri”¹⁶⁵, cum citează Constantin Rîpă. Libertatea acestor ritmuri se baza însă pe diferitele formule în care se asociau niște durate aproximativ egale, rezultând *rubato*-urile melismatice, cu vocalize și ornamente solistice, din cânturile responsoriale de tip *alleluia*, *tractus* sau *gradual*.

Călugărul benedictin Guido d'Arezzo este considerat inventatorul notației muzicale moderne care a înlocuit vechile neume. Semiografia cu neume reprezenta sistemul de semne liniare sau punctiforme trecut dedesubtul sau deasupra textului latin al psalmilor, acestea indicând inflexiunea ascendentă sau descendentă a tonalității și sugerând totodată ideea de accent ritmic pe principiul accentelor gramaticale (ascuțit, grav sau circumflex). Noua semiografie, atribuită lui Guido d'Arezzo, introduce portativul și cheile (fa, do, iar mai apoi și cheia sol) și asociază acestora și neumele, obținând astfel o scriere grafică ce putea indica atât înălțimea sunetului cât și durata sa aproximativă, diminuând astfel dificultățile întâmpinate de cei care cântau în memorarea corectă a unui *cantus planus*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 61.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 63.

Stilul romanic este corespondentul vizual al culturii secolelor XI-XIII, iar elanul său manifestat predominant în arhitectură a fost dat tot de ordinul călugărilor benedictini prin reformele pornite de această dată din Franța, de la Cluny și de la Cîteaux (în urma căreia au apărut cistercienii). Fără a forța niște echivalențe directe cu elementele artisticului sonor, atmosfera solemnă și austeră, săracă în detalieri prea îndrăznețe și ornamentale, dar bogată prin măreție, va caracteriza și vizualul artei romanice. Abundența în decorație și mozaic specific bizantină nu va caracteriza interioarele bisericilor romanice. Păstrarea formelor de proveniență romană în arhitectură (tipologia bazilicală de obicei trinavătă, arcul semicircular utilizat frecvent la arcade, ferestre sau uși) s-a împletit cu influențele carolingiene și bizantine rezultând o fizicalitate masivă (datorită cunoștințelor limitate în domeniul calculului structural). Nu atât arcul ogival și vitraliul au fost marile invenții a goticului de mai târziu (ele apărând anterior), ci ușurarea structurii, a stâlpilor rotunzi și masivi, și dematerializarea pereților groși, cu deschideri mici, specifici arhitecturii romanice; bolta în leagăn a noului acoperiș de piatră a înlocuit structura de lemn a acestuia în multe cazuri, atât în varianta sa continuă cilindrică, dar și în varianta intersectată, ogivală.



Biserica Sf. Dumitru, Salonic, Grecia. Bazilică bizantină, paleocreștină, sec. VII-VIII.

Foto: Andrei Racolța

Majoritatea lucrărilor de sculptură au reflectat tot moștenirea antică romană. Marea revigorare a acesteia s-a regăsit însă la nivelul sculpturii monumentale, care stagnase de la căderea Imperiului Roman de Apus, prin basoreliefurile care au început să împodobească piatra din zona acceselor și capitelurile stâlpilor. Figurativul uman era static sau într-o dinamică încrămenită nefiresc și utilizarea sa avea scopul educativ al învățării faptelor biblice de către populația neștiutoare de carte, asemeni picturii religioase, unde figurile alungite aminteau de spiritualizarea celor bizantine, provenite din același trunchi comun creștin. În biserica orientală însă, unde reprezentarea figurativului sculptural era (și rămâne încă astăzi) interzisă, *mimesis*-ul uman se va afirma prin pictură și mozaic.



Iglesia de San Justo, Segovia, Spania. Bazilică romanică, sec. XII

Foto: Daniel Colar

Biserica secolelor XI-XIII nu a cenzurat doar muzica, ci și reprezentările din fresce nu atât la nivelul subiectelor care puteau fi redată cât la acela al manierei de execuție, indicând simplitatea și denunțând ostentația. Pe lângă picturile laice de pe pereții interiori ai castelelor medievale din care puține au supraviețuit trecerii timpului, unele picturi religioase din aceeași perioadă surprind o redare mai naturală a mișcării și fizionomiei, cu contraste cromatice mai estompate sau, din contră, bogat colorate și strălucitoare, puternic influențate de arta bizantină, ca în cazul picturii care înfățișează tema lui Hristos în Măreție în biserica San

Clemente de Tahull (Catalunya, Spania) sau la Pantocratorul în mandorlă și „Cina cea de taină” din biserica San Justo (Segovia, Spania).



Detalii de basorelief roman de pe Arcul lui Galerius, Salonic, Grecia, anul 304 D.C.

Foto: Andrei Racolța

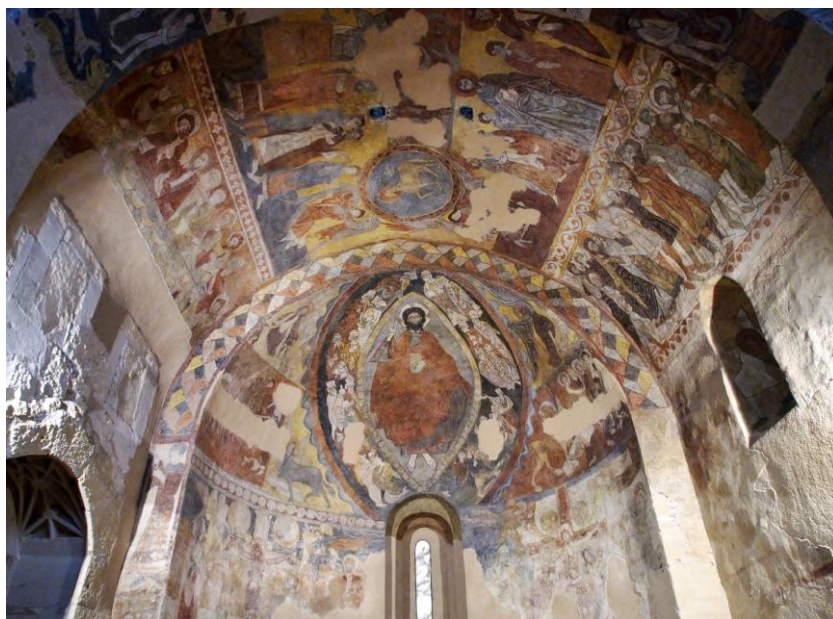


Portalul bazilicii Sant Pau del Camp, Barcelona, Spania, sec. X-XI

Foto: Andrei Racolța



Portalul bisericii San Jaime, Barcelona, Spania sec. XI-XII, completat ulterior
Foto: Andrei Racolța



Frescă romanică cu influențe orientale în *Iglesia de San Justo*, Segovia, Spania
Foto: Daniel Colar

Simplificarea drastică a ritmului cântărilor măsurate din cultura muzicală gregoriană a fost compensată de noua semiografie care a făcut posibilă (prin introducerea portativului și a cheilor în corelare cu marcarea dinamicii accentelor) dezvoltarea în plan vertical din cadrul polifoniei incipiente specifice pentru *Ars Antiqua*, denumire ce definește muzica religioasă realizată în perioada cuprinsă aproximativ între anii 1170 și 1310, verticalitate înțeleasă ca suprapunere a mai multor voci în sens contrar monodiei.

„Apariția verticalității impune în plan ritmic necesitatea proporționării duratelor pentru potrivirea pe verticală a consonanțelor și disonanțelor. Consecința va fi apariția conceptului de mensuralis care va însemna găsirea raportului între durate (cu semiografia și nomenclatura adecvată). (...) Din acest moment se naște grafica duratelor și a raporturilor dintre ele (1 la 2 și 1 la 3) care va duce la standardizarea duratelor din secolele următoare în cultura Europei de vest până în a doua jumătate a secolului XX, când vor apare alte modalități de scriere și implicit alte raporturi între durate”.¹⁶⁶

Deși a marcat sfârșitul muzicii gregoriene, apariția polifoniei în *Ars Antiqua*, prin dezvoltarea sa coplesitoare din *Ars Nova* (corespunzătoare muzicii Renașterii) și continuarea în Baroc, Clasicism și Romantism până în zilele noastre, arată felul în care cultura muzicală gregoriană stă la baza tuturor culturilor muzicale ale Europei occidentale apărute ulterior. Divizarea proporțională a duratelor în cadrul ritmului și caracterul modular al structurii acestuia provin de acolo.

Declinul muzicii bizantine după destrămarea Imperiului Bizantin (1453) semnifică, pe lângă alterarea omogenității prin diversificarea pe culturi etnice, pulverizarea ritmului prin rubatizarea melismatică exagerată datorată influențelor orientale islamice. Declinul muzicii gregoriene a reprezentat însă din punct de vedere al ritmului un mare progres prin consolidarea structurii sale divizionar-proporționale pe care se va dezvolta ulterior și prin întărirea rolului său în cadrul melodiei.

Este interesant felul în care uneori perioada *Ars Antiqua* este legată de stilul Gotic prin subîmpărțirea sa în două perioade: *Goticul timpuriu*, cuprinzând muzica religioasă franceză specifică școlii de la Notre Dame până pe la 1260 și *Goticul plin* ce definește toată muzica făcută între 1260 și 1310 sau 1320, când se consideră că începe *Ars Nova*. Suprapunerea cu periodizarea stilului arhitectural omonim este parțială, deoarece goticul în varianta sa târzie s-a întins până în secolul XVI. Aproape toți compozitorii *Ars Antiquae* sunt anonimi, cu excepția lui Léonin și Pérotin aparținând școlii de la Notre Dame sau ulterior a lui Petrus de Cruce, compozitor de motete. Ideea că goticul a fost o arhitectură făcută fără arhitecți sau că, în cel mai bun caz, ei sunt anonimi sunt ambele preconcepții, deoarece chiar

¹⁶⁶ *Ibidem*.

dacă nu se cunosc numele celor care au proiectat Notre Dame din Paris și Dijon, catedralele din Salisbury sau Châlons-sur-Marne, se știe că Jean d'Orbais, Jean de Loup, Gaucher de Reims, și Bernard de Soisons au participat la proiectarea catedralei din Reims, începută în 1211, Hans Stethaimer a proiectat biserica franciscană din Salzburg, Peter Parler catedrala din Praga (1353). În unele cazuri în care nu se cunosc arhitecții inițiali, se cunoaște numele celor care au completat proiectul pe parcurs, ca în cazul lui Jean de Chelles care a proiectat fațadele transeptului de la Notre Dame în 1250 sau al lui Jean Textier căruia îi aparține proiectul turnului nordic (1500) al catedralei din Chartres, începută la 1194.



Notre Dame din Paris



Foto: Andrei Racolțu

Descrierea caracteristicilor clarității ritmice și a proporției arhitecturii gotice legate de simbolistica religioasă va fi făcută ulterior, într-un capitolul tratând dinamismul arhitectural. Prin analogie cu fenomenul muzical contemporan perioadei putem observa tentația verticalității atât în domeniul vizual (prin elansarea fizică) cât și în cel sonor, prin suprapunerea vocilor pe verticala portativului. Astfel, asocierea goticului nu se va face cu masivitatea lui *cantus planus*, ci cu încercarea de a depăși limitele impuse de acesta în polifonia solemnă specifică *Ars Antiquae*, diferită însă de exuberanța *Ars Novae* (care s-ar regăsi poate parțial în flămboianța goticului târziu). *Cantus firmus* reprezintă o linie melodică fixă și provine din muzica gregoriană; prin el muzica gregoriană și-a asigurat persistența în biserica catolică. Utilizarea unui *cantus firmus* în muzica polifonică presupune suprapunerea peste acesta a altor linii melodice mai variate și subdivizate din punct de vedere ritmic, în timp ce melodia fixă se desfășoară pe duratele lungi. Căutarea proporției – legată de consonanța vocilor suprapuse și de dimensionarea elementului structural în luptă cu materialul său – se face în ambele cazuri în plan vertical, deoarece desfășurarea orizontală implică austeritate și claritate. Goticul nu caută armonia proporției umane adorată de antichitate și

reluată de Renaștere, ci îi închină toate actele lui Dumnezeu, căutându-L. Căutarea Dumnezeului creștin este caracteristica artei Evului Mediu european.

„Muzica gregoriană cunoaște un proces de restaurare (la sfârșitul secolului al XIX-lea), proces încă în derulare, în care mai ales ritmul este unul din problemele principale de atenție și controversă”¹⁶⁷. Dacă în muzică reabilitarea perioadei medievale are un substrat religios, *revival*-ul arhitecturii gotice în secolul XIX începe în Anglia legat inițial de renașterea bisericii anglicane și de elitismul acesteia. *Goticul Victorian* rezultat se va răsfărânge imediat și asupra edificiilor laice reprezentative, apoi asupra locuințelor elitelor și clasei medii, pentru ca în final să apară local sub formă de detalii la imobilele clasei muncitoare. În Franța, figura lui Eugène Viollet-le-Duc este cunoscută pentru tendința sa istorică de a face un gotic mai gotic decât era. Neo-goticul capătă amploare și se extinde pe toate continentele atât la proiecte ecleziastice cât și la construcții civile, sedii de parlamente și universități, preluând caracteristici formale fără a implica esența dogmatică.

La mult timp de la începerea declinului indus de căderea Imperiului Bizantin

„muzica bizantină suferă o reformă (cea chrisantică) ce produce o mare ruptură între tradiția anterioară (medio-bizantină) și noua cântare constituită din creații ale psaltilor contemporani; ritmul adoptă condiția diviziunii proporționale (sub influența semiografiei vest-europene) păstrându-și parțial libertățile melismatice”¹⁶⁸.

La fel cum inițial muzica bizantină s-a diferențiat pe grupuri etno-lingvistice după destrămarea imperiului, cultul ortodox a început să se naționalizeze la începutul secolului XX și în perioada interbelică sub influența curentelor naționale specifice și să se reafirme sub aceeași formă în statele Europei de Est după căderea blocului comunist.

În biserica greco-catolică*, orientală, există opt „glasuri”, opt melodii diferite, care se cântă la toate slujbele publice, iar forma acestora, inclusiv desenul ritmic, diferite de la o zonă la alta, se transmite din generație în generație. Cântările psaltice de la Blaj diferă de cele din Banat, unde se simte influența doinei din folclorul local și diferă și de cele de la București, mai melismatice și cu ornamentații mai orientale. În mod tradițional ele sunt cântate pe o singură voce de către cantor, deși este posibil ca acesta să fie acompaniat și de alt cantor sau chiar de corul format spontan de enoriași, la

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 67.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

* Discuție cu părintele Daniel Sas, preot greco-catolic, parohul Parohiei nr. 5 Mehala, Timișoara, din 20.05.2013, *passim*.

unison sau pe terțe, conform principiului „împreună rostire, împreună slujire”. Similar se întâmplă și în biserica ortodoxă română deoarece cele două sunt biserici surori, având „aceeași rânduială”. În biserica tradițională orientală nu există muzică instrumentală în timpul slujbelor, ca la cea „latină”, occidentală, romano-catolică. Orga și alte instrumente muzicale (vioară, chitară, chiar tobe) au pătruns uneori în biserica greco-catolică românească prin copierea modelului contemporan apusean dintr-o dorință nejustificată teologic de a fi altfel decât sora ortodoxă, dintr-o antipatie datorată exilului în care a fost aruncată de sistemul comunist spre deosebire de cealaltă, mai obedientă, pe care (cu notabile excepții) a aservit-o. Predica interactivă, de tip neo-protestant, nu este, de asemenea admisă. Pericolul popularității neo-protestantismului a fost și cauza „aggiornării” bisericii catolice apusene în urma Conciliului 2 al Vaticanului din 1962, la fel cum în trecut, pericolul protestantismului a determinat papalitatea să ia sub protecție biserica românească din Transilvania, dând naștere la biserica greco-catolică de acolo. (Greco-catolici mai există în Ungaria și Ucraina). Același Conciliu 2 a trasat noua linie generală pentru toate bisericile *sui iuris*, non-autocefale (greco-catolici, malabarezi etc.) dar nu a impus „aggiornarea” acestora, ele putând să-și manifeste libere cutuma, pliindu-se pe contextul local, documentele conciliare ale conciliilor locale asigurând „unitatea în diversitate” a bisericii catolice. Totodată, „preotul știe ce e de folos pentru biserica lui, el e foarte liber, dar și responsabil”. Deși Constituția din 1923 numea atât Biserica Ortodoxă cât și pe cea Greco-Catolică „biserici naționale și surori”, în anii 2000, la zece ani de la căderea sistemului comunist, singura biserică națională română rămânea cea ortodoxă, cu toată frustrarea ce a urmat, cauzată printre altele de diferențele salariale considerabile și de fondurile acordate. O aggiornare spontană a avut loc și în acest context, pe lângă reevaluarea locală a pericolului neoprotestant, și s-a manifestat în biserica greco-catolică mai mult decât în cea ortodoxă, deși atât una cât și cealaltă trebuie de fapt să țină cont numai de canoanele sfinților părinți (Vasile cel Mare, Grigorie Teologul, Sf. Augustin) care au stabilit în vechime toată „rânduiala”, inclusiv în ceea ce ține de cum se construiesc și cum se împodobesc (pictează) bisericile. Biserica orientală nu a cunoscut o înnoire care ar fi putut duce la desacralizare (ca în cazurile bisericilor apusene transformate în biblioteci, muzee, săli multifuncționale sau chiar discotecii) deoarece respectarea canonului (vizual-arhitectural) a ferit-o de aceasta.

Islamul este tot o religie monoteistă, este tot credința într-un singur Dumnezeu, iar pe lângă *Coran* care este cartea de căpătâi, recunoaște și *Psalmi*, *Tora* și *Evangelia*. Epoca de aur a Islamului, denumită și Renașterea islamică este

cuprinsă între secolele VII – VIII și sec XIII d.C., cu posibile extensii până în secolul XVI și se suprapune ca perioadă exact peste Evul Mediu european. Pornind de la importanța acordată cunoașterii în religia islamică, idee însușită de însuși profetul Mohamed, reprezentanții acestei culturi pe lângă faptul că au generat o multitudine de inovații științifice, tehnologice și artistice au „îndosariat” o multitudine din învățăturile antichității în toate domeniile, jucând un rol esențial în perpetuarea acestora în timp, adăpându-se în setea lor de cunoaștere de la izvoarele civilizațiilor persane, mesopotamiene, egiptene, indiene, chineze, grecești, romane sau bizantine. Odată cu mutarea capitalei imperiului de la Damasc la Bagdad, tradițiile culturale arabe, egiptene, persane și europene au început să se întrepătrundă. Desigur că nu toți învățații din perioada Renașterii islamice erau musulmani, dar impulsul de a cerceta, scrie și inova le-a fost insuflat de trimiterea spre cunoaștere pe care o promova religia. Dacă reconsiderarea valorilor artistice ale antichității s-a produs în cultura vest-europeană de-abia în secolele XV-XVI, când în urma revoluției stârnite de modelul Sfântului Francisc de Assisi în dogmatica bisericii în secolele XII-XIII, artiștii au început să se preocupe de cunoașterea realității aspectelor lumii înconjurătoare ca fiind toate creații ale lui Dumnezeu, în lumea islamică fenomenul se afla deja la apogeu; o mare parte a acestor valori a fost păstrată tocmai grație Islamului, iar luminațiilor Renașterii europene le-au parvenit parțial pe această cale. Prin consemnarea scrisă a învățăturilor și mixajul cultural realizările islamului au influențat evoluția civilizației pe toate continentele.

O constantă a culturii islamice a fost cu siguranță matematica, fapt reflectat atât de arabescurile în care a abundat cât și de muzică sau poezie. Datorită percepțelor Coranului, figurativul uman era interzis în arta religioasă, la fel și cel animal. De aici a rezultat stilul profund geometric pe care artiștii l-au practicat în decorarea moscheilor, îmbinat cu caligrafia ridicată la rang de artă a versurilor din Coran. Motivele vegetale stilizate au venit în completarea geometriei regulate și astfel a rezultat diversitatea arabescurilor, reflectată în principal prin tehnica mozaicului, având drept caracteristică de bază înlănțuirea simetrică. Traducerea textelor lui Euclid și aplicarea teoriei acestuia au constituit suportul pentru geometria formelor în amplele desfășurări murale. Arabii sunt cei care au inventat algebra. Proporția, ca raport stabilit între elemente unul față de celălalt precum și între elemente și întreg va sta la baza unui sistem ritmic muzical foarte matematic, simetric și repetitiv, deci foarte ușor de încadrat în măsuri bazate de obicei pe patru timpi. Matematicianul Fibonacci este cel care a introdus în Europa cifrele arabe de la 0 la 9 în cartea sa *Liber Abaci*, în anul 1202, reeditată în 1228, dar fiindcă arabii le preluaseră de la indieni el denumeste metoda *Modus Indorum*. Nu este imposibil ca descrierea foarte

prozaică a „*problemei ieșurilor de casă*”¹⁶⁹ în aceeași carte, adică a celebrului șir dublu aditiv ce definește regula de creștere în lumea organică să fie rezultatul înțelegerii algebrei ca un caz particular al recurenței elementelor din universul astrologiei și astronomiei arabe.

Arhitectura religioasă a moscheilor (dar și cea civilă reprezentativă) s-a inspirat parțial însă din arhitectura bizantină, preluând forma arcelor și cupolelor (pe care le-au modelat, luând silueta de bulb de ceapă), dar și sistemul ritmic bazat pe repetiția identică a formulei ritmice simple. Totodată, arcul-potcoavă (cunoscut și ca „arcul maur” sau „arcul în formă de gaura cheii”) în varianta simplă, trilobată sau pentalobată, cu diferite variante de curburi care uneori au tendința de a se frânge este emblematic pentru arhitectura islamică. El provine din vechea tradiție siriană pre-islamică. Reluarea formei acestuia la scări din ce în ce mai mici pe șiruri orizontale decalate atât în decorația elementelor verticale cât și în structurarea intradosului cupolelor denunță o tendință fractalică, acuzată și de unele arabescuri. Dacă ritmul formelor arhitecturale mari este cu mici excepții (Alhambra de Granada) de sorginte modular-europeană, între acestea, ritmul elementelor mici și al decorației are tendința de organizare prin autosimilaritatea recursivă specifică fractalilor, dar cu un număr redus de iterații, de 2 sau 3. Dacă în cazul umplerii pereților el tinde să genereze o textură uniformă, dinamica specifică acestui tip de creștere este accentuată pe curbura interioară a bolților și cupolelor, sub formă radială.



Detalii de ritm fractalic, *Alhambra de Granada*. Foto: arh. Bianca Bureștea

¹⁶⁹ Florica T. Câmpanu, *op. cit.*, p. 55-56.



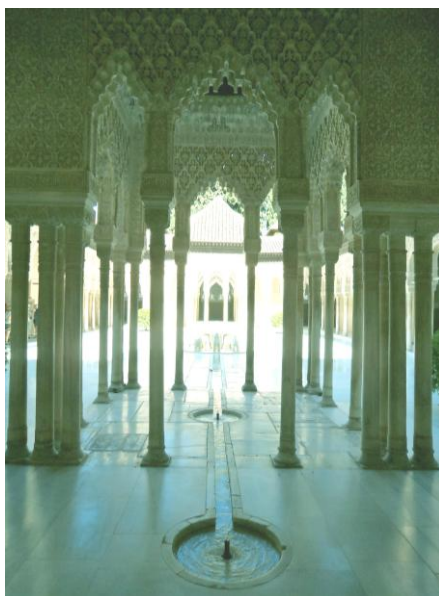
Tavan maur – ritmul fractalic al decorației, *Alhambra de Granada*. Foto: arh. Bianca Bureșea

Pe lângă geometria fractalică a decorației, ritmul stâlpilor „Curții leilor” de la palatul *Alhambra de Granada* respectă gruparea în formula ritmice de 1,2 și 3, specifică seriei, similar regulii șirului dublu aditiv fibonaccian, excepție de la ritmul egal încetățenit, regăsit și în cadrul aceluiași ansamblu.

Arhitectura civilă a locuinței arabe implica organizarea cvasisimetrică a spațiilor în jurul unei curți interioare, ierarhia spațiilor fiind marcată volumetric prin cupole, bolți sau acoperișuri-terasă de diferite dimensiuni. Culoarele și texturile naturale ale materialelor sunt vibrante sub acțiunea luminii solare, alternanța lumină-umbră creând un joc dramatic atât la exterior cât și în interior.



Patio de los Arrayanes, Alhambra de Granada
Foto: arh. Bianca Bureștea



Patio de los Leones, Alhambra de Granada
Foto: arh. Bianca Bureștea

5.3 Renașterea europeană

Renașterea europeană în artele plastice acoperă secolele XIV – XVI. Renașterea muzicală corespunde tot secolelor XIV-XVI, și apare tot la Florența, ca *Ars nova florentina*. Asistăm astfel la un fenomen de consonanță între arte prin manifestarea unui stil comun atât în domeniul vizual cât și în cel sonor, concomitent, pe același interval temporal, având ca temă centrală armonia, iar aceasta devine principiul estetic concertant. Empirismul este înlocuit cu practica rațională bazată pe aplicarea principiului. Totul trebuie în prealabil teoretizat, argumentat și demonstrat. Reevaluarea moștenirii culturale a antichității greco-romane reprezintă utilizarea unor principii care nu mai trebuiesc demonstrate deoarece acest lucru fusese deja făcut, iar relicvele respectivei civilizații constituiau mărturii încă vii, astfel că noile demonstrații aveau avantajul preexistenței unor axiome și leme ce puteau fi utilizate, scurtând calculul estetic. Principala problemă rămânea justificarea morală a aplicării unor principii ce proveneau dintr-o perioadă pre-creștină și deci dubitabilă din punct de vedere religios. Dizolvarea filosofică a personalităților individuale într-o spiritualitate ce promova nimicnicia ființei umane este contracarată de afirmarea puternică a acesteia; reabilitarea condiției artistului ca personaj de geniu prin caracterul unic se datorează Renașterii. Aspirațiile clerului înalt la participarea activă la viața politică și la un mod de trai îndestulat nu corespundeau austerității dogmei religioase, așa că

aceștia au acționat la reglarea doctrinei, relaxând-o. Deși religia creștină rămâne principalul element al culturii renașcentiste, interpretarea teologică a filosofiei gânditorilor antici continuă tradiția scolastică în care textele lui Platon și Aristotel recapătă o importanță covârșitoare. „Doctorul bisericii” fusese Sfântul Toma de Aquino (cca. 1225 - 1274) călugărul teolog și filosof care prin lucrarea *Summa theologiae* oferă o sinteză pedagogică fără precedent în rigurozitatea sistematizării cunoașterii. El a realizat acordul între credință și rațiune, între teologie și filosofie, ca fiind ambele părți ale aceluiași adevăr unic, iar cum componentele naturale reale și palpabile sunt singurele manifestări divine inteligibile pentru ființa umană, studiul aprofundat al acestora nu reprezintă o contradicție cu dogma. Umanismul a schimbat în asemenea măsură percepția generală asupra antichității încât, dacă învățații secolelor anterioare acuzau lumea greco-romană de păgânism, luminații renașcentiști, plini de admirație pentru civilizația antică, acuzau Evul Mediu de un barbarism și de o ignoranță de care lumea trebuia să se rupă. Goticul însuși, prin asociere cu această lume întunecată, își capătă denumirea de la goții barbari prin peiorizarea dată la 1550 de Giorgio Vasari, toată cultura ce a urmat antichității strălucitoare fiind considerată inferioară în epocă.

Deși goticul căutase și realizase echilibrul, înlocuind masivitatea cu elansarea, el a fost desconsiderat de renașcentiști datorită demersului empiric și a faptului că el nu căuta nici armonia concertată și nici raportarea la om.

Dacă muzica religioasă oficială a Evului Mediu european nu era interesată de utilizarea armoniei în spiritul intervalelor perfecte enunțate de Pitagora, muzica Renașterii va fi caracterizată tocmai de descoperirea potențialului acestor raporturi, dialogul între consonanță și disonanță constituind „mobilul construcției unei noi lumi melodico-ritmice și ritmico-armonice (polifonice), în consecință, crearea unui nou stil, cel numit «al polifoniei de aur»”.¹⁷⁰ Din punct de vedere ritmic, muzica *Ars Novae* înseamnă revoluție nu atât prin contrapunctul simplu (care presupunea izoritmia tuturor vocilor pe linii melodice diferite) cât prin contrapunctul dublu și tehnica imitației, care suprapuneau ritmuri complementare, generând poliritmie. În acest context apare *musica mensuralis*, divizarea binară și ternară a duratelor impunând un calcul superior pentru potrivirea perfectă a sunetelor desfășurate de totalitatea vocilor în spiritul incidenței armonice verticale și o scriere coerentă, semiografia concretizându-se definitiv cu acest prilej. Muzica Renașterii va depăși astfel cu mult în raționalitate ritmul muzicii eline. Raportarea duratelor va conferi decisiv ritmului caracterul său matematic. Concepția

¹⁷⁰ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 68.

„va funcționa de acum înainte conștient, dominând veacurile următoare până în zilele noastre, datorită apariției individualității creatoare, în speță compozitorul, omul de dotație și înaltă pregătire muzicală prin care își formează și o tehnică de compoziție în care toate elementele sunt conștientizate. Aceasta este epoca în care «se naște» cu adevărat compozitorul”.¹⁷¹

Conștientizarea și utilizarea rațională în actul creației a mijloacelor limbajului artistic sunt caracteristicile esențiale ale Renașterii și sunt comune tuturor genurilor artistice. Dacă despre proporție s-a scris destul de puțin, arhitecții renascentiști apelând la tratatul *De architectura* al lui Vitruvius în paralel cu studierea *in situ* a ruinelor antichității până la apariția în 1485 a lucrării *De Re Aedificatoria* scrise de Leon Battista Alberti între 1443 și 1452, nu se cunosc date despre existența vreunui tratat despre ritmul arhitectural. Publicarea lucrării lui Alberti – prima carte tipărită despre arhitectură – care relua într-o formă critică observațiile lui Vitruvius secundată în 1486 de apariția primei ediții imprimate a tratatului vitruvian nu sunt urmate de alte scrieri teoretice despre vizualul artistic până în secolul XVIII. Chiar dacă Alberti face analogii între proporții și intervalele din muzică și descrie sisteme de proporționare a șarpantelor compoziționale ale picturilor, el nu face referiri la ritmul vizual prin comparație cu cel muzical, astfel că ritmul arhitectural perpetuat în epocă rămâne tot acela bazat pe repetiție egală provenit din metrica elină, fără vreo inovație la nivel teoretic și nici în practica arhitecturală, lucru dovedit de piesele de arhitectură aparținând perioadei Renașterii.

Lucrarea *Ars Nova Notandi* a lui Philippe de Vitry apărută în 1322 tratează muzica din punct de vedere mensural și ritmic și reprezintă o noutate absolută, fără a avea un echivalent în domeniul vizual. Deoarece în *Ars Nova* barele de măsuri nu existau, liniile melodice ale vocilor dintr-o polifonie nu erau constrânse de repetiția periodică a vreunui accent metric, ele organizându-se pe principiul diviziunii valorilor duratelor și pe acela al raportării lor pe verticală în legătură cu raportul consonanță-disonanță. Accentele polfoniei erau accentele ritmice propriu-zise, accentele tonice (care provin din text), accentele melodice (intensitatea mare aparținând sunetelor cu rol de climax) și accentele armonice. Totuși, împărțirea valorilor mari în două părți, din care prima parte era considerată cea „tare” aduce după sine un alt tip de accent, dar diferit de accentul metric al muzicii tonal-funcționale de mai târziu. Denumirea de *musica mensuralis* nu se va confunda cu sistemul barelor de măsuri apărut ulterior; muzica renascentistă se organiza în „unități (formule) ritmice diverse (nesimetrice, alternative) ce pot fi imaginate ca grupări metrice”¹⁷² iar alternanța foarte liberă a acestora corespundea unei

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 69

¹⁷² *Ibidem*, p. 70.

polimetrii foarte variate. „O asemenea varietate polimetrică orizontală și verticală poate fi numită plastic «ritm în mozaic»”.¹⁷³ În acest fel, muzica Renașterii nu este tributară culturii antice.

Un fenomen surprinzător nu prin amploare, ci prin formă îl reprezintă stilul numit *Ars Subtilior* caracterizat printr-o incredibilă complexitate ritmică, cu o notație aferentă ieșită din comun, manifestat la sfârșitul secolului al XIV-lea în sudul Franței și nordul Spaniei, fiind preluat și de unii compozitori italieni și flamanzi, focarul rămânând însă la Avignon. Sursele primare ale stilului sunt *Codexul de la Chantilly*, *Codexul de la Modena* și *Manuscrisul din Torino*. Ea este comparată de muzicologi cu muzica avangardistă a secolului XX datorită subtilității ritmice și a dificultății interpretării, rezervate doar cercurilor restrânse ale cunoscătorilor și, temporal, face tranziția între sfârșitul *Ars Novei* și începuturile Barocului care a măturat asimetria și varietatea complicată a felului în care alternau măsurii specifice muzicii *mensuralis*, instituind supremația metrului.

Una din caracteristicile avangardiste ale notației muzicale din *Ars Subtilior* constă în utilizarea notelor colorate, de obicei în roșu, acestea marcând o diminuare a valorii duratei aferente la o treime. Expresia manuscriselor este de asemenea avangardistă, pagina prezentând melodia organizată grafic sub formă de cerc, de ochi, de harpă sau de inimă.

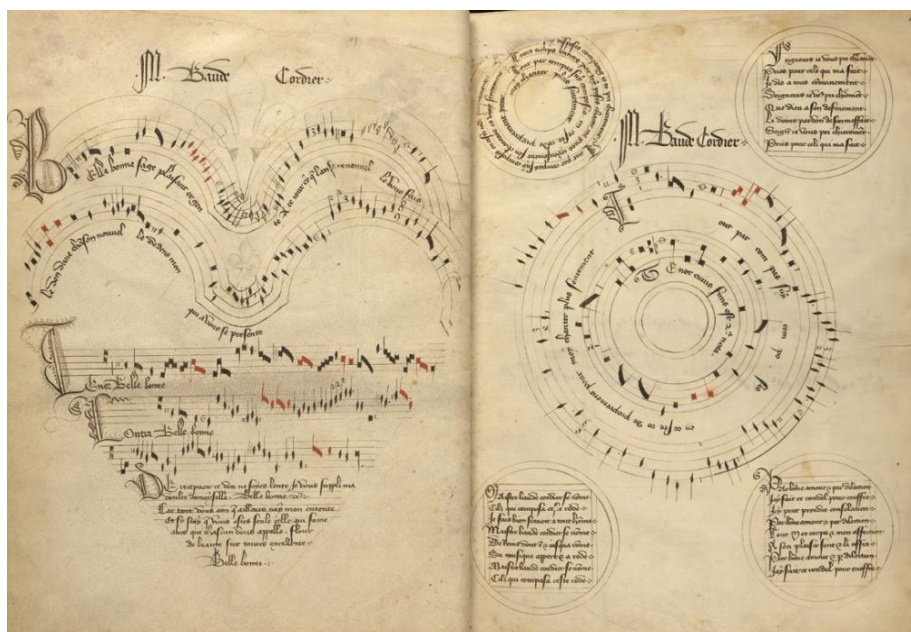
Reluarea cu variațiuni a liniei melodice la viteze diferite de emiterie a sunetelor și suprapunerea acestora este o caracteristică ce va apărea mai târziu în barocul compozitorilor germani, deseori în muzica lui Johann Sebastian Bach (în *Matthäuspassion*, BWV 244, unde coralul *O Lamm Gottes, unschuldig* este cântat în preludiv pe durate lungi ca și *cantus firmus* în suprapunere cu ritmurile celorlalte voci și instrumente, mai rapide), motiv pentru care s-a putut face o analogie între acest tip de dezvoltare și cel fractalic, prin autosimilaritate – „un *cantus firmus* acompaniat de o versiune mai rapidă a sa” – ¹⁷⁴, dar în cazul *Ars Subtilior*, aceasta conține și o modificare a măsurii, adică o schimbare metro-ritmică.

„Aparent sunetul rezultat este asemănător cu Bach, dar mult mai complex ritmic deoarece toate vocile sunt implicate, iar relațiile dintre viteze nu sunt exclusiv binare. *Le ray au soleil*, unul dintre puținele canoane mensurale ce au supraviețuit din *Ars Subtilior* rezistă datorită lui Johannes Ciconia și are raportul polimetric de 1:3:4. Canoanele mensurale se regăsesc sporadic până la începutul secolului al XVI-lea, înainte de a dispărea complet”.¹⁷⁵

¹⁷³ *Ibidem*, p. 71.

¹⁷⁴ Dieter Dolezel, *Matters of form. Music, nature and memory*, în Rudolf Finsterwalder, „Form Follows Nature”, SpringerWienNewYork, 2012, p. 63.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 64.



Belle, bonne, sage, cca. 1350-1400 *Tout par compas suy composés*, canon, cca. 1400

Autor: Baude Cordier, din Codexul de la Chantilly
 sursa: <http://tonefiend.com>

5.4 Barocul

Marea schimbare pe care Barocul o va aduce în domeniul sonor este introducerea muzicii instrumentale în locul celei vocale din corurile renascentiste pe parcursul secolului al XVI-lea. Apariția măsurii în felul în care o cunoaștem azi, bazate pe repetiția egală a accentului metric, se datorează nevoii de simetrie impusă de muzica de dans și dispariției textului care reprezenta înaintea suportul memorării ritmico-melodice, drept pentru care s-a impus necesitatea ordonării discursului muzical pe baza unui principiu. Cum simetria este principiul barocului în toate genurile artistice, nici muzica nu va face excepție de la această regulă, iar pulsația regulată egală – timpul sau tactul – a reprezentat soluția.

„Așadar, ritmul muzicii tonal-funcțională se va manifesta tocmai prin activizarea specifică a unui element intrinsec al său, accentul. Acesta, în acțiunea sa periodică (simetrică), va determina segmentarea în măsuri în vederea repartizării lor simetrice (în fraze și perioade) și în același timp va impune cadrul pentru organizarea duratelor (în formule ritmice).

Întreg acest nou mod de organizare a ritmului va fi numit metru.

Metrul (mod specific de manifestare a ritmului în muzica tonal-funcțională), va însemna deci tot ce naște accentul periodic. Perceptiv în acest fel, metrul apare ca o consecință firească a accentului (de intensitate) din ființa ritmului.

Dar teoria muzicală a secolului al XIX-lea, frapată de ordinea ritmului muzicii tonal-funcționale a inversat raționamentul, punând totul pe seama măsurării, adică a metrului, și astfel el apare ca generator al tuturor elementelor și principiilor de ordine și simetrie”.¹⁷⁶

Simetria este reflectată de întreaga arhitectură barocă, atât civilă cât și religioasă. În cele două variante ale sale, reflexivă (bilaterală) și rotațională, ea impune de fiecare dată izometria matematică, adică repetarea în oglindă a formei și dimensiunii, indiferent de complexitatea schemei compoziționale. Aceeași regulă se va impune și ritmului arhitectural care, chiar dacă nu este întotdeauna un ritm egal în desfășurarea liniilor, elementelor, distanțelor și contrastelor, el va fi întotdeauna un ritm în oglindă la nivel compozițional, păstrând totodată simetria și la nivelul local și la acela al elementului arhitectural.



Abația din Melk, Austria (1702-1736, arh. Jakob Prandtauer)

Foto: Andrei Racolța

5.5 (Neo)clasicismul

Ritmul arhitecturii barocului nu marchează atât de clar repetiția egală a accentului cum o face neoclasicismul, unde, exact ca în corespondentul său muzical (clasicismul), periodicitatea va căpăta funcție estetică principală. Muzica „clasică” este astfel acea muzică al cărei ritm se manifestă prin elementul metric în cel mai ridicat grad. De aceea, când un ne-european cataloghează muzica europeană ca fiind neinteresantă ritmic și plată (prin comparație cu culturile

¹⁷⁶ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 75-76.

muzicale ce se exprimă printr-un ritm cu accente poziționate foarte variat), el are în vizor muzica lui Mozart, Haydn sau Beethoven care trăiește tocmai prin predilecția pentru formule metrico-ritmice, simplificare ce facilitează claritatea și echilibrul armoniei și melodiei. În varianta sa simplificată, structura ritmului reprezintă un suport pentru compunerea pe înălțime a notelor, atitudine complet diferită de culturile muzicale care se exprimă predominant ritmic, armonia melodică fiind subsidiară.



Buckingham Palace, fațada estică

Foto: Andreea Ionescu

Deși simetria este caracteristică arhitecturii baroce, neoclasicismul secolului XVIII opune exuberanței acestuia (culminând în rococo) dominația rigorii, re-impunând modelul antichității elene, dar căzând deseori (fără a generaliza) într-o reformulare aplatizată la nivelul fațadelor, mai ales în neoclasicismul târziu, care își pierde volumetria sculpturală anterioară, uniformizând-o deseori prin orizontalitatea brâurilor și cornișelor care, chiar dacă oferă cursivitate și dinamism, tinde să anuleze posibilele accente verticale ale ritmului. Porticul, atunci când există, este adosat unui perete predominant plin; alteori, coloanele angajate dispuse la distanțe egale marchează coincidența ritmico-metrică. Trimiterile intelectuale la idealul estetic al antichității grecești se face prin filtrul arhitecturii romane, considerată pură, ale cărei proporții re-studiate și re-măsurate stau la baza proiectelor reprezentative. Recrearea unei lumi ideale de mult apuse se va face însă fără forța acesteia, rămânând uneori doar la stadiul de sugerare. La nivel de imagine neoclasicismul afirmat nu se diferențiază prea mult de barocul târziu, puternic geometrizat și devine un „stil internațional” ce cuprinde parțial și secolul al XIX-lea. Epurarea se referă la economia mijloacelor

de expresie prin abandonarea celor considerate inutile și lipsite de rațiune și utilizarea acelor care puteau să comunice cât mai coerent scopul funcțional al clădirii, fără artificii. *Architettura parlante* trebuia să vorbească despre ea însăși în această modalitate, rațională și ordonanțată și totodată realistă, detașată atât de simbolistica religioasă creștină, cât și de mitologia antică. Reluarea principiilor arhitecturii neoclase de către arhitecții sistemului sovietic, fascist și ulterior de unii postmoderniști asigură perpetuarea grandorii conferite de acestea.

Influența operei edificate și scrise a lui Andrea Palladio (1508-1580) este esențială pentru toată arhitectura ce va urma, deci și pentru neoclasicism. Tratatul *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570) oferă un set de reguli foarte bine sistematizat, a căror aplicare garantează reușita vizuală a imaginii arhitecturale și coerența structurală a edificării propriu-zise. Dacă tehnica de construcție în sine nu ține de stil, scheletul imaginii, bazat pe geometria subtilă care implică atât linia dreaptă, cât și pe cea curbă antrenând proporția și forma, va genera un stil palladian inconfundabil. Gramatica compozițională palladiană, conținând elemente vizuale sincronizate cu modalitatea propriei fizicalizări (materializate de obicei în cărămidă) constituie baza unui nou limbaj arhitectural. Dacă Alberti „s-a îndeletnicit mai mult cu scrisul decât cu lucrul”, cum scrie Giorgio Vasari¹⁷⁷, Palladio, ultimul mare arhitect al Renașterii și primul mare arhitect al clasicismului, a fost un practician desăvârșit. Parametrizarea dată de el se va reflecta în formule (pentru pereți, planșee, acoperișuri, scări, uși și ferestre) și în „obiecte” caracterizate de o mărime proprie ce intervine în definirea lor: coloane, rame și detalii, acestea din urmă primind și formule. Particularitatea pe care ritmul colonadei o primește la Palladio este lărgirea interaxului median al fațadei principale, ca în cazurile *Villei Cornaro* din Piombino Dese, Padova (1552) *Villei Rotonda* (Villa Almerico Capra, 1566) din Vicenza, sau al bisericii *Il Redentore* din Veneția (1577) în varianta colonadei angajate, nedetașate de planul peretelui, rezultând un ritm al distanței de tipul A-A-B-A-A, diferit de ritmul egal uzual, marcând astfel intrarea. Ritmul palladian al colonadei Rotondei este reluat după acest tipic de Catedrala din Vilnius, reconstruită între 1779 și 1783 după planurile arhitectului Laurynas Gucevičius în stil neoclasic.

¹⁷⁷ Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1968, p. 20.



Villa Rotonda, 1566
Sursa: <http://www.cv.uoc.edu>



Il Redentore, 1576
Sursa: <http://www.aviewoncities.com>



Catedrala din Vilnius, 1783
Sursa: <http://www.cis.nctu.edu>



Temple of the four winds, 1724
Foto: arh. Bianca Bureștea

„Templul celor patru vânturi” din grădina castelului Howard din Anglia, cunoscut inițial sub denumirea de Templul Dianei, a fost proiectat în 1724 de arhitectul Sir John Vanbrugh sub o clară influență palladiană, într-o manieră diferită de barocul abundent al castelului pe care îl deservește, proiectat anterior. Ritmul A-B-A interpretează în varianta ternară formula ritmică palladiană de 5 durate, spre deosebire de ritmul A-A-A... predominant pentru traveiația egală a castelului.

„Absolutizarea rolului constructiv și estetic al accentului periodic nu presupune o înțelegere mecanică, în sensul tiraniei lui permanente ca într-o derulare automată. Căci dacă în timpii repezi rolul său este viu, activ, în măsurile lente el îndeplinește adesea un rol coordonator, în sensul că lasă spații interioare pentru manifestarea altor accente (accentul melodic, ritmic, dinamic, prozodic, ornamental etc.)”¹⁷⁸.

Pe lângă acestea, porțiunile în care ritmul redevine dependent în distribuția accentelor de textul literar se regăsesc adesea în opere, atât la Mozart cât și la

¹⁷⁸ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 91.

compozitorii care îi vor urma; fragmentele de *rubato* recitativ nu se supun regulii accentului periodic atât în variantele solo-voce cât și în cele în care sunt acompaniate de orchestră, acestea din urmă, chiar dacă sunt „măsurate”, nu marchează sonor accentul periodic decât accidental. Schimbarea locală a regulii crează varietate în cadrul ansamblului compozițional. În arhitectură fenomenul nu se produce în neoclasicism, arhitectura nu-și întrerupe ritmul egal de dans; el va avea loc mult mai târziu, generând centre de interes prin regula accidentalului.

5.6 Romantismul

Agogica reprezintă nuanțarea mișcării muzicale prin devierea de la mișcarea egală. Provenită din necesitatea adecvării ritmului la textul muzical, mai ales în perioada compozitorilor romantici care au înlocuit aproape total *rubato*-ul recitativ vorbit cu cel cântat, principiul agogicii va intra ulterior și în muzica pur instrumentală, corelându-se cu dinamica ce indică variația intensităților sonore, a tăriei sunetului. Compozitorul poate impune o regulă a interpretării, dar poate totodată lăsa și la latitudinea interpretului maniera acesteia, personalizarea fragmentului făcându-se *a piacere*. Arhitectul nu va putea lăsa însă porțiuni de proiect la libera interpretare a executantului constructor, „accidentele” arhitecturii fiind de fapt atât voluntare cât și controlate.

„Ritmul liber tinde să-și refacă statutul pe de o parte prin faptul că se inventează pentru el o notație dincolo de încadrarea în măsuri (prin note mici și prin termeni agogici), iar pe de altă parte prin faptul că spiritul său domină (...) aproape în totalitate părțile muzicale în tempi medii și lenți”.¹⁷⁹

Deși romantismul muzical se bazează pe logica ordonatoare a măsurilor, pe lângă introducerea unei varietăți extinse de tempouri în alternanță, el va atenua rolul activ al accentului periodic prin legato-uri ritmice care se vor extinde de pe o măsură pe alta trecând peste bara separatoare, prin formularea unor grupări ritmice bazate pe diviziuni excepționale ale duratelor pentru a estompa accentele divizionare, culminând cu anularea completă a sonorității unor timpi accentuați, înlocuindu-i cu pauze. Deși se bazează în continuare pe metru, accentul periodic al acestuia își pierde conotația estetică din clasicism. Beethoven este considerat deseori romantic, el făcând trecerea de la clasicism la romantism, dar adevărații romantici sunt compozitorii secolului XIX: Johannes Brahms, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Hector Berlioz, Carl Maria von Weber, Franz Liszt, Richard Wagner, Piotr Ilici Ceaikovski. „Romantismul încheie deci o etapă de 300 de ani în

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 93.

care muzica a adoptat ritmica organizată în baza accentului periodic care a instituit timpul și măsura. Acest mod de organizare, denumit metru, reprezintă specificitatea muzicii tonal-funcționale (a stilurilor Baroc, Clasic și Romantic) în raport cu alte epoci sau culturi”.¹⁸⁰ Dacă în muzică s-a făcut uneori apel la culturile folclorice ale diferitelor școli naționale, introducând în muzica cultă *poloneza*, *lander-vals-ul*, *mașurca*, *bolero-ul* sau *habanera* prin ritmica specifică, arhitectura și-a manifestat tendințele romantice (fără a genera un stil coerent omonim) recurgând la arhitectura gotică și născând stilul neogotic, variantă timpurie a istorismului, cu origini în Anglia mijlocului de secol XVIII, sau, mai târziu, folosind elemente din arhitectura bizantină, maură, a Orientului Apropiat sau chiar indiană. Arhitectura din epocă nu a avut ca sursă de inspirație muzica romanticilor în sensul preluării unei diversități ritmice atent controlate, dar bazate pe un sistem metric ordonator. Deși cele două s-au sincronizat în atitudinea anti-clasică, arhitectura a reflectat mai mult tematica literaturii romantice de sfârșit de secol XVIII și început de secol XIX prin câteva din caracteristicile sale:

- elogiarea evului mediu în varianta sa gotică
- glorificarea istoriei
- exotismul, legat de dorința de evadare din realitate
- libertatea de creație, descătușarea de regulile stricte ale clasicismului
- exprimarea sentimentului, a sensibilității și a subiectivității
- evidențierea unui specific național cu unele trimeri la folclor, fie simultan, fie distingându-se în cele trei tendințe majore: Neogoticul, exotismul romantic și naționalismul.

Neogoticul nu exprimă în general un specific național și în nici un caz nu trimite la folclor. Totuși, naționalismul romantic al începutului de secol XIX i-a făcut atât pe francezi cât și pe germani și englezi să afirme că goticul original medieval își avea originea în propria țară. Dacă Parlamentul din Londra își poate justifica *goticul perpendicular* prin naționalism, cel din Budapesta cu siguranță nu și cu atât mai puțin exemplele de peste ocean.

Există într-adevăr o alternanță de tempouri diferite în desfășurarea orizontală între volumele majore ale Parlamentului din Budapesta, pe lângă cea verticală, specifică goticului autentic din care s-a inspirat, unde ritmul elementelor arhitecturale mici relua identic în registrul superior, dar la o viteză mai mare (dublă la gotic, triplă la neogoticul budapestan) ritmul elementelor mari similare ca formă, dar diminuate dimensional (motiv pentru care goticul e suspectat de structurare ritmică fractalică), dar egalitatea sa pe sectoare nu pare să se emancipeze de sub dominația metrică specifică clasicismului, așa cum o face

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 95.

muzica romantică. Marcarea unor accente verticale se opune cursivității orizontale a ritmului arhitecturii neoclaseice, în cazul neogoticului prin adoptarea verticalității de la goticul vechi, dar în celelalte cazuri de arhitectură romantică, de altă factură decât cea neogotică, accentele verticale, unul sau mai multe, se pot concretiza în dominante verticale generale sau locale.



Westminster Pallace, arh. Charles Barry Augustus W. N. Pugin (1840-1870)

Foto: Lucian Simcea



Parlamentul din Budapesta, arh. Steindl Imre (1885-1904)

Foto: arh. Dan Cincu

Probabil cel mai elocvent exemplu de exotism romantic în arhitectură este cel al Pavilionului Regal din Brighton, Anglia, proiectat de arhitectul John Nash între 1815 și 1822. Sub impulsul unei libertăți lipsite de orice constrângere estetică, el realizează un mixaj de modele indiene, chineze, islamic-maure și pseudo-gotice: cupole în formă de ceapă, minarete, traforuri maure cu arcepotcoavă, ferestre bifurcate și decorații interioare de sorginte chinezească. Arhitectura domestică a excentricilor de la cumpăna secolelor XVIII și XIX din Anglia și Franța prezenta, pe lângă *swiss chalet* –urile de influență elvețiană (perpetuate încă în zilele noastre cu succes) exemple de case în stil egiptean (cu

sfinți miniaturali) sau în stil japonez (cu acoperiș specific), dar *Royal Pavilion* din Brighton pare să culmineze în eterogenitate.

Multitudinea accentelor verticale, unele concretizate în dominante locale sau de ansamblu, regăsite predominant la nivelul acoperișului generează o bogăție ritmică mult diferită de cea neoclasică. Chiar dacă se bazează pe simetrie generală, ritmul ansamblului este foarte variat, suprapunând desfășurări ritmice liniare tradiționale pe aceea în suprafață (prin traforuri) și în volum, la scara mică prin detalierea cupolelor și la scară mare prin articularea subansamblelor arhitecturale mari. Similar cu exemplele muzicale, tempourile alternează în toate cele trei tipuri de organizare.



Royal Pavilion, Brighton, Marea Britanie, arh. John Nash, 1815-1822

Foto: Andreea Ionescu

Arhitectura de factură romantică de pe teritoriul României importă elemente neogotice și neoromanice și chiar regionale, preponderent de factură germanică, atât în Transilvania, unde mixajul cultural putea să justifice tendința, dar și în regat (palatul Cretzulescu din București, Palatul Culturii din Iași). Pitorescul parcurilor romantismului european este preluat și el de grădinile reședințelor dar și de grădinile publice (Cișmigiu, Kiseleff și mai târziu de parcul

Carol, în București). Ansamblul regal de la Peleş este de asemenea un exemplu de referință. În Transilvania inspirația romantică medievală se stinge însă rapid la începutul secolului al XX-lea datorită *Secession*-ului vienez. Concomitent cu procesul de occidentalizare accelerată a societății românești din a doua jumătate a secolului XIX se formează, tot sub influența ideilor romantice, un curent ce tinde să valorifice tradiția populară autohtonă, care se va concretiza în stilul neoromânesc. Componenta românească a modelelor vehiculate este de fapt dubitabilă, mai ales a celor provenite din stilul Brâncovenesc, astfel încât stilul național romantic românesc este de fapt unul eminamente eclectic.

Stilul *national romantic* este acela reflectat de arhitectura nordică, sub influența curentului școlilor naționale de sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, ca reacție la industrializare, recurgând la reabilitarea unor modele ale Evului Mediu timpuriu sau chiar ale preistoriei ca potențial capabile să individualizeze un caracter cultural al populației locale. Chiar dacă din punct de vedere literar există trimiteri la vechile *edda* și *saga* despre vikingi, din punct de vedere vizual edificiile construite sub acest curent nu au o inspirație folclorică directă. Excepții ca aceea a Casei Municipale din Hollola (Finlanda), proiectată de arhitectul Vilho Penttilä și construită în 1902, care reflectă tradiția arhitecturii locale a lemnului, sunt rare în comparație cu edificiile ce reflectă modelele culturii urbane în noile edificii reprezentative: teatre, muzee sau chiar biserici.



Teatrul Național Finlandez, Helsinki, arh. Onni Tarjanne, 1902

Foto: Gratet & Maglione



Muzeul Național al Finlandei
(*Suomen kansallismuseo*), Helsinki.
Arhitecți: Herman Gesellius, Armas
Lindgren, Eliel Saarinen, 1910



Biserica *Kallio* din Helsinki,
arh. Lars Sonck, 1912
Foto: Gratet & Maglione

Ele sunt lipsite de nostalgia goticului european și reflectă mai degrabă idealul schimbării sociale și politice în legătură cu progresul istoric și nu cu recăderea în reveria reîntoarcerii. Unele dintre acestea, cum este cazul bisericii Kallio din Helsinki fac tranziția spre noul stil al *Art Nouveau*-ului.

Un fenomen deosebit de important pentru evoluția ritmului arhitectural al epocii este apariția în Europa a construcțiilor bazate pe structură metalică, la mijlocul secolului al XIX-lea. Joseph Paxton proiectează pentru Expoziția Mondială de la Londra din 1851 celebrul *Crystal Palace*, o uriașă structură din fontă și sticlă menită a găzdui exponatele, care a stârnit confuzie în estetica arhitecturii.



Crystal Palace, Londra, 1851, arh. Joseph Paxton.

Sursa: http://www.sil.si.edu/silpublications/Worlds-Fairs/WF_object_images.cfm?book_id=191

Foto: *Philip Henry Delamotte, Negretti and Zambra*



Crystal Palace, Londra, 1851, arh. Joseph Paxton. Sursa:

http://www.sil.si.edu/silpublications/Worlds-Fairs/WF_object_images.cfm?book_id=191

foto: Philip Henry Delamotte, Negretti and Zambra

Modulul structural și grila structurală evidentă au marcat întreaga istorie a arhitecturii ce va urma, prin investirea în timp a rolului funcțional-structural al acestora cu o funcție estetică. Noua rațiune a ritmului arhitecturii de acest tip va fi (din nou) modulul, dar nu sub forma modulului ascuns în proporționarea templului grec, ci a celui vizibil și egal al ochiului grilei spațiale. Elogiul adus de Paxton spiritului industrial și inovativ britanic va fi reluat în varianta evolutiv-fractală de Gustave Eiffel în 1880 și va genera o serie de produse similare (turnul Petrin din Praga, 1891), deschizând noua eră a arhitecturii de oțel și sticlă, secundată de termenul de „prefabricare”.

Chiar dacă esența prefabricării industriale nu are nici o conotație romantică, ea glorifică prezentul istoric al acelor vremuri. Însuși Violet-le-Duc, care în întreaga sa carieră a ezitat să combine fierul și zidăria în cadrul aceleiași construcții considerând că metalul, în ciuda tectonicii sincere pe care putea să o ofere, nu are ce căuta într-o construcție gotică, a publicat în ale sale „*Entretiens sur l'architecture*” o serie de proiecte posibile realizate deopotrivă din zidărie și metal, între 1863 și 1872. Chiar dacă proiectele publicate nu s-au materializat ca atare, ele

au deschis calea noilor generații de arhitecți (printre care și Gaudí) care s-au folosit de caracteristicile fontei în conceperea viitoarelor structuri de rezistență, mult mai filiforme decât ale goticului clasic, pentru ca apoi *Art Nouveau*-ul s-o valorifice pe aceasta atât structural cât și estetic.

Revenind la ritmul muzical, revolta romanticilor împotriva tiraniei accentului metric va genera tendința de a elimina complet metrul la generațiile de compozitori moderni ai secolului XX.

5.7 Ritmul muzicii moderne

Ritmul muzicii moderne devine asimetric în cadrul curentului **neomodal**, reprezentat de Stravinski, Bartók, Enescu și Messiaen care „valorificând nebănuitele resurse (și sugestii) ale folclorului diferitelor popoare, produc o adevărată «mutație» în domeniul ritmului, care (deși nu la fel de zgomotoasă), este la fel de revoluționară ca și «mutația» tonală”.¹⁸¹ Dacă Bartók și în special Stravinski își încadrează perfect virulența ritmică în măsurile clasice (2:4, 4:4, 3:4), începând cu *Sonata I-a pentru pian în fa minor*, Enescu conferă *rubato*-ului său ritmic un rol structural.

„Acest rubato-structural constă în primul rând în substanța curgător-melismatică a discursului, în care duratele sunetului întregului context liniar-vertical își permit o anume libertate de măsurare (cvasi-individuală) încât se creează impresia de permanentă devenire improvizatorică”.¹⁸²

Olivier Messiaen aduce la mijlocul secolului XX mai multe inovații ritmice, având ca surse de inspirație cântul gregorian, muzica hindusă și cântecul păsărilor: ritmul cu valori adăugate (care perturbă simetria metrică), augmentarea și diminuarea cu diferite valori numerice (nu prin dublare sau înjumătățire, ca în muzica barocă), ritmul nonretrogradabil (dar pe principiul simetriei rotaționale, nu bilaterale), poliritmia (prin suprapunerea de ritmuri inegale ca lungime) și pedala ritmică (repetarea cu obstinație a unui ritm complex, suprapus peste celelalte), tehnica personajelor ritmice (structuri ritmice distincte care se suprapun și reapar pe parcurs identice sau cu mici variații), seria de durate (un ritm compus dintr-un număr de durate care nu se repetă, inspirat din tehnica serială descoperită de Schoenberg) și ritmurile *oiseau* (inspirate din cântecul păsărilor, foarte neregulate și neîncadrabile în măsuri).¹⁸³

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 99.

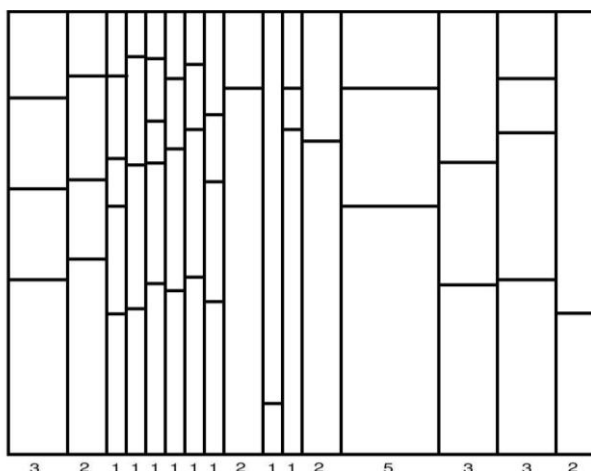
¹⁸² *Ibidem*, p. 138.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 143-149.

Ritmul curentului neomodal

Compozitorii neomodali nu își au corespondenți nominali în arhitectura contemporaneității lor, dar arhitectura modernă a secolului XX va submina autoritatea simetriei până la a-și face din asimetrie un crez artistic, menținând structurarea ritmului în sistemul divizionar modular sau negându-l pe acesta prin folosirea raportului irațional, pentru ca mai apoi, asemeni compozitorilor muzicii atonal-dodecafonice-seriale (Schoenberg, Webern și Berg, culminând cu serialismul integral teoretizat de Pierre Boulez în anii '60) să recurgă la un determinism matematic pur, care va reprezenta însăși estetica sa intelectuală.

Iannis Xenakis este cel care va lega în mod direct muzica de arhitectură, prin practicarea amândurora sub înrâurirea aceleiași gândiri matematice. „Fațada ondulatorie” a mănăstirii *Sainte Marie de la Tourette*, Éveux, lângă Lyon, (proiect realizat împreună cu maestrul său arhitectural, Le Corbusier între 1956 și 1960) reflectă concomitent două etape din gândirea muzicală a compozitorului: serialismul (bazat în acest caz pe Șirul lui Fibonacci), provenit din cursurile maestrului său muzical, Messiaen, și aleatorismul stochastic propriu. Dacă în desfășurare orizontală verticalele montanșilor vitrinelor corespund prin raportare dimensională termenilor din seria lui Fibonacci (1,1,2,3,5), dispunerea acestora nu respectă nonrepetabilitatea duratei din seria messiaenică, ci este mai degrabă aleatorie, pe principiul contrastului dens-rar al norului de sunete specific xenakian; pe verticală, montanșii orizontali subîmpart fâșiile înguste ale sticlei în diviziuni aflate în raporturi de asemenea aleatorii, tinzând uneori spre divizionar, alteori spre irațional sau reluând aproximativ termenii seriei.



Interpretarea ritmului liniilor unui vitraj (*Pan de Verre*) de la *Sainte-Marie de La Tourette* realizat după desenele lui Xenakis

Ritmul muzicii aleatorice se bazează pe două principii aparent antagonice, determinism (în cazul grecului Xenakis), dar un determinism bazat pe calculul probabilităților și indeterminism, caracter aproximativ al scrierii muzicale ce oferă interpretului ocazia să participe activ la compoziție (pornind de la școala americană a lui John Cage); dihotomia rămâne doar la nivel terminologic, deoarece rezultatul sonor este deseori similar. Aleatorismul afectează însăși microstructurarea ritmului:

- duratele: dimensiunea, raportarea și asocierea lor poate fi oricare
- accentele: pot cădea oriunde și pot fi oricâte
- tempoul: nu este impus, ci rezultă din aglomerarea sau rarefierea duratelor.

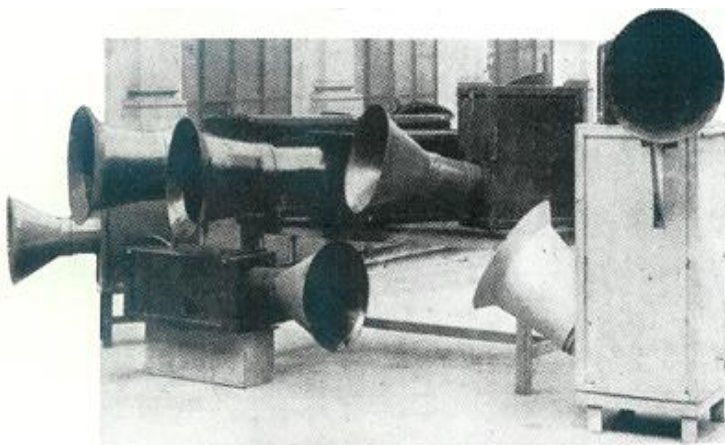
Astfel, la nivel macrostructural, ritmul va genera „texturile», «pânzele», «masele», «norii sonori» etc.¹⁸⁴

Muzica stochastică propusă de Xenakis, bazată nu pe detalierea motivului, frazei sau temeii, ci pe evenimente sonore de ansamblu rezultate din calcul probabilistic nu are ca sursă de inspirație fractalii stochastici fiindcă teoretizarea acestora s-a definitivat mai târziu, dar denumirea acestora din urmă provine de la numele lui Stockhausen, a cărui muzică concretă bazată pe experimentul electronic va sugera nedeterminismul ce diferențiază această categorie de fractali (asociați cu mișcarea browniană, sistemele haotice dinamice din fizică) de cea „clasică” definită de autosimilaritatea recursivă.

Luigi Russolo (1883-1947) a intuit în 1913 în manifestul său muzical futurist „*L'Arte dei Rumori*” (arta zgomotelor), potențialul pe care tehnologia îl are în generarea unor instrumente capabile să emită și să gestioneze sunetul în maniere neatinse niciodată de tradiția clasică. Pictor și compozitor italian, unul din reprezentanții de bază ai futurismului, a încercat să impună estetica zgomotului ca fiind varianta progresistă a unei muzici ce trebuia să se detașeze de tot ce era clasic (și deci decadent) din revolta demolatoare specifică curentului în cauză. El nu a dezvoltat în manifest nici o teorie ritmico-muzicală în sine, ci s-a rezumat la a-și șoca audiența prin câteva concerte experimentale în perioada din jurul primului război mondial, drept pentru care este deseori considerat unul dintre primii compozitori de muzică *noise*, deși apariția sa fantomatică nu reprezintă un stadiu în cadrul evoluției acestui curent. Totuși, deși manifestul din 1913 nu părea prea tehnic, el a publicat în paralel un articol în care a emis un nou sistem de notație muzicală, „*Grafia enarmonica per gli intonarumori futuristi*” (notația enarmonică pentru *intonarumori*-i futuriști), reluat în 1916 în cartea sa sub titulatura

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 161.

manifestului inițial. Notația lui Russolo este încă folosită de compozitorii de muzică electronică ai zilelor noastre. Muzica zgomotelor (deși a atras atenția lui Stravinski, Ravel sau Varese) nu a înlocuit-o pe cea bazată pe note muzicale, cum nici ale sale *intonarumori*, instrumentele generatoare de zgomot construite de Russolo ce puteau controla intensitatea și durata acestora, nu au evoluat direct în sintetizatorul digital electronic, dar nu putem nega utilizarea zgomotelor în creația contemporană de gen și nici a produselor tehnologiei de ultimă oră.



Intonarumori lui Luigi Russolo în 1919

Dal « Risveglio di una città »

per Intonarumori. - L. Russolo

Ululatori
Rematori
Crapitori
Strascinatori
Sussuratori
Ronzatori
Gorgogliatori
Sibillatori

F FF P

FF P

Notația enarmonică în *Risveglio di una città*

Sursa: <http://www.thereminvox.com/article/articleview/116/1/31/index.html>

5.8 Muzica electronică și muzica contemporană

Trecând prin **muzica electronică** a anilor '60-'80 cu toate variantele sale, analogice și apoi digitale, utilizând sintetizatorul modular, *sequencer*-ul sau mașina de ritm până la nașterea *MIDI*-ului (*Musical Instrument Digital Interface*) în 1980 care a însemnat conectarea la computer, reabilitând totodată instrumente muzicale tradiționale de mult uitate sau inventând altele noi, **muzica contemporană** mixează toate variantele de ritm cunoscute până acum, în cele mai neașteptate combinații de stiluri provenite din cele mai diverse culturi muzicale și teritorii geografice, în modalități mai mult sau mai puțin reușite și fără să genereze întotdeauna kitsch. Deși în arhitectură se întâmplă același fenomen globalizator, ritmul acesteia este mult mai puțin variat, studiat, teoretizat și exploatat.

Ritmul vizual pare să se exprime mai bine în arta abstractă de factură non-figurativă decât în domeniul figurativ. Artă abstractă în general tinde să stârnească alte senzații decât acelea provenite din contemplarea unui nud frumos sau a unui peisaj pitoresc, unde trăirea este dată de exaltarea la vedere, recunoașterea și eventual rememorarea a ceva pe care natura l-a creat într-un mod atât de armonios, iar pictorul sau sculptorul l-a redat atât de fidel cu modelul natural sau poate chiar „îmbunătățit”, ajustat fie prin prisma propriei estetici a artistului, fie prin filtrul multitudinii de considerente estetice care compun noțiunea general acceptabilă de frumos.

Dacă în general și la nivel fundamental plăcerea este ceva ce ține mai mult de senzorial și mai puțin de intelectual, noile criterii estetice trebuiau să rezulte în funcție de aceste trăiri. În urma analizării conștiente a componentelor care fac un anumit lucru să fie plăcut pentru majoritatea oamenilor, a rezultat un set uriaș de norme care, aplicate și respectate într-o măsură cât mai mare în lucrările de artă de orice gen, facilitează reușita, fără a o garanta însă de fiecare dată. Plăcerea intelectuală ține de identificarea anumitor teorii în consistența operei de artă și este dată de mulțumirea receptorului la recunoașterea acestora atunci când ele sunt redată alegoric, metaforic sau chiar analog de artistul creator. Plăcerea intelectuală poate să o depășească pe cea pur senzorială, dar acest lucru se întâmplă la un număr mult mai mic de receptori, la cei a căror memorie conține informația respectivei teorii ce a stârnit plăcerea recunoașterii, în comparație cu majoritatea rămasă în domeniul percepției bazate exclusiv pe simțuri. Aceasta explică preferința celor mai mulți indivizi pentru figurativ și nu pentru abstract; arta abstractă, pentru a se putea impune într-o lume a simțurilor, a făcut apel la teoria percepției.

Dacă în arta figurativă clasică, chiar atunci când mișcarea personajelor este redată cât mai realist, ritmul rămâne ascuns în șarpanta compoziției, în regula axelor care poziționează, relaționează, ierarhizează sau încadrează elementele,

desen sau structură care, vor fi acoperite cu culoare sau material, în arta abstractă liniile de forță, contururile „personajelor” și chiar elementele de limbaj (punct, linie, suprafață, volum, masă, spațiu) vin în prim plan, aducând cu ele și ritmul care le-a organizat și ordonat. Nu putem însă concluziona că arta clasică este mai lipsită de ritm decât cea modernă și contemporană ci numai că esențializarea și abstractizarea formei au scos mai clar în evidență regula sa formatoare și astfel ritmul pe care îl conține.

Arhitectura în sine a fost de la bun început o artă abstractă, excluzând bineînțeles decorația care o secondează și care deseori a fost figurativă sau exemplele clasice în care arhitectura devenea o sculptură funcționalizată (Sfinxul, Statuia Libertății). Curente moderniste reprezentate de mișcarea *De Stijl*, *Bauhaus* sau Stilul Internațional și-au făcut însă un adevărat crez artistic din antifigurativism, nu în sensul neimitării formei naturale care era de la sine înțeleasă, ci al refuzului oricărei forme *beaux-art*-iste considerate decadente, al oricărui simbol vizual ce putea fi asociat cu vreo cultură anterioară, abandonând (sau uneori reinventând) decorația.

Capitolul 6

Regionalism și globalism în contemporaneitate

6.1 Dimensiunea și forța locului

Regionalismul în esență ține de specificul local. Este felul în care spiritualitatea unei populații se manifestă în cadrul unui areal geografic bine delimitat. Implică sensul comun al acțiunii indivizilor în cadrul acestuia și totodată caracteristicile diferențiatore în raport cu acțiunile altei populații în altă delimitare spațială și se reflectă în sintagma de identitate culturală. În contextul contemporan al mobilității indivizilor și grupurilor, regionalismul și globalismul, două noțiuni dihotomice, se regăsesc împreună în cadrul acestei identități, pulverizând noțiunea de loc al manifestării în două direcții contrare: de diminuare excesivă și de extensie infinită. Deoarece regionalismul se bazează pe conceptul de comunitate, de sincronizare a activităților indivizilor într-un scop comun, sensul identității se referă la păstrarea și perpetuarea idealului care îi leagă pe participanți. Deseori acesta era un anume meșteșug care era predominant într-un anumit areal, dar fiindcă în zone geografice diferite se puteau dezvolta meșteșuguri similare, diferența o făcea un anume specific prin care aceeași îndeletnicire se manifesta într-un loc sau în altul, un anume obicei care exista într-un loc, dar lipsea în celălalt. Dacă în trecutul nu foarte îndepărtat comunitățile se bazau pe limbă sau religie, în prezent valoarea acestor componente comune s-a diminuat în fața unei noi entități numite ideologie.

Într-o societate tradițională, un copil se năștea într-o comunitate ai căror indivizi aveau aceeași limbă, aceeași religie și aceleași obiceiuri, fie că practicau cu toții același meșteșug (ceea ce era, bineînțeles, foarte rar), fie că nu. Limita satului, zidurile cetății îl încorsetau uneori definitiv, orice depășire a acestora făcându-se numai în sensul eternei reîntoarceri sau a dezrădăcinării complete. Locul nașterii era spațiul în care individul se simțea cel mai bine, printre ai săi, tentația ieșirii din cerc fiind minimă. Comunitățile închise și stabile teritorial sunt cazurile unde tradițiile se păstrează cel mai bine. Apartenența la comunitate coincide cu

apartenența la teritoriul delimitat și se manifestă în cadrul individului printr-o mândrie a provenienței spațial-culturale.

Mândria specificului local se manifestă cel mai pregnant în comunitățile rurale. Există sate situate la distanța de numai un kilometru, despărțite de o singură colină, în care oamenii se simt foarte diferiți unii față de ceilalți, nu fiindcă ar vorbi dialecte diferite sau ar avea altă religie, ci din motive care unui străin îi scapă cu desăvârșire. Ele țin fie de evenimente care i-au învrăjbit în trecut pe localnici, fie de constante comportamentale contradictorii ale căror proveniențe nu depind de un fapt consemnat de istorie. Este și cazul satelor Potoc și Socolari din județul Caraș-Severin situate în rezervația naturală aferentă Parcului Național Cheile Nerei-Beușnița. Același preot slujește cu schimbul în ambele sate, dar acest lucru nu îi împiedică pe socolăreni să-i numească pe potoceni leneși și hoți, iar potocenii pe socolăreni bețivi și păcătoși, metehne consemnate de altfel și de cronicile vremii. Într-un act din 1473, „iobagii regali din Potoc (Pathaky) sunt învinuiți de furt”¹⁸⁵. Povestind despre vizita canonică din jurul Oraviței de la sfârșitul lui octombrie 1945 a arhiereului, momentul popasului în Ilidia (comuna de care aparține satul Socolari) este descris în *Foaia Diecezană* a vremii astfel:

„În poarta bisericii, sub un alt arc de triumf, în frunte cu membrii Oastei Domnului, aștepta o altă mulțime de popor. În mijlocul lor se afla preotul-paroh I al comunei S. Ania, asistat de preoții G. Simeon-Răcășdia și B. Belcea-Ciuchici, care prezintă obicinuitul raport, în care laudă hărnicia și virtuțile credincioșilor săi, dar, în acelaș timp, nu uită să arate și defectele și păcatele care pasc această frumoasă și bogată comună.(...) P.S.Sa apreciază cu cuvinte elogioase alipirea credincioșilor către sf. biserică, care se manifestă atât de frumos prin îngrijirea bisericii, prin alipirea față de Biserica noastră strămoșească și în corul bisericesc care a dat răspunsurile și în organizarea Oastea Domnului, dar mai ales în parcul atât de îngrijit din curtea sf. biserici. Nu întrelasă apoi să arate și urmările nefaste ale unor vicii care s'au încuibat și care amenință cu depopularea această frunțașă comună, menită nu să piară, ci să mai dea, ca și în trecut, bărbați de seamă Bisericii și Neamului.”¹⁸⁶

Analizând din punct de vedere urbanistic cele două sate, se observă o diferență esențială între tipurile de dezvoltare a traseelor și gospodăriilor. În timp ce Potocul prezintă o structură generală neregulată, cu o mică tendință de organizare locală datorată intersecției a două trasee importante care îl străbat

¹⁸⁵ Teodor Octavian Gheorghiu, *Locuirea tradițională rurală din zona Banat-Crișana: elemente de istorie și morfologie, protecție și integrare*, Eurobit, Timișoara, 2008, p. 169.

¹⁸⁶ În *Foaia Diecezană*, organul oficial al eparhiei române a Caransebeșului din 25 decembrie 1945, la adresa de internet

http://documente.bcuculuj.ro/web/bibdigit/periodice/foiadieccesana/1946/BCUCLUJ_FP_279423_1946_061_021_022.pdf, (accesat la data de 21.02.2013).

(legătura Sasca-Ilidia și drumul principal spre rezervația naturală), restul străzilor urmărind relieful în convergența pantelor terenului spre zona centrală a localității, iar gospodăriile sunt caracterizate de dispunerea loturilor și caselor perpendicular pe trasee, prezentând astfel discontinuități la front, Socolarii prezintă o singură stradă principală în care deversează ulițele ce coboară de pe deal, iar casele formează cu mici excepții fronturi continue la aliniament. Dacă relieful a influențat diferit organizarea planimetrică a ansamblului, alipirea caselor prin dispunere predominant paralelă cu strada a dus, oare, la o legătură mai strânsă între membri comunității în cadrul satului Socolari și astfel la o implicare mai activă, cu rezultat superior în ceea ce privește hărnicia și bunăstarea față de situația din Potoc? O structurare mai densă a țesutului, un ritm mai alert al elementelor construite a influențat ritmul de viață al locuitorilor sau invers? O dezvoltare predominant liniară, cu o economicitate a utilizării suprafeței induce un ritm de viață mai intens decât o ocupare mai rarefiată, extinsă în suprafață, mai relaxată, sau modul de viață al oamenilor, obiceiurile acestora influențează ocuparea terenului? Lucrarea de față nu își propune să elucideze cauzalitatea, ci punctează pe legătura dintre manifestările interioare (comportamentale) și exterioare (perceptibile pe cale vizuală și sonoră) ale unei comunități, legătură care face diferența între un specific local și un altul, chiar dacă distanța dintre cele două „regiuni” este foarte mică.

Tendința globalizatoare va produce însă o oarecare diminuare a acestei specificități foarte particularizate prin tratarea unanimă a unei regiuni mai mari prin sintagme ce țin de apartenența la un tip de relief (Carașul montan), la o formă de organizare economico-socială (Carașul rural), de apartenența la o provincie istorică cu un anume caracter geografic (Banatul montan) sau lingvistic (Banatul românesc, Banatul sârbesc). Această tendință este însă un fenomen exterior manifestării ritmice a respectivei comunități, este o conotație atribuită și nu conținută, dar care în timp poate produce schimbări în ceea ce privește mentalitatea indivizilor prin asimilarea unor valori culturale unanim acceptate ca fiind superioare: potoceanul este cărașan, bănațean, român, european. Felul în care individul se va raporta la această globalizare treptată ține de importanța atribuită de respectiva persoană locului nașterii sale cu istoria sa spirituală și culturală, și de aceasta depinde păstrarea tradiției sau dispariția acesteia.

Cea mai autentică formă a regionalismului este aceea în care caracteristica specifică se manifestă în mod viu și utilitar. În domeniul spiritual, populațiile neafectate de normele civilizatoare desfășoară anumite activități în scop ritualic sau ceremonial exact ca la început fiindcă nu știu că se poate și altfel, iar dacă știu, nu înțeleg superioritatea aceluia „altfel” deoarece fie contravine valorilor și normelor proprii în ceea ce privește concepția despre lume și viață, fie reprezintă o schimbare

pe care o refuză din teamă sau comoditate. Tradiția devine astfel singura cale posibilă și ea se va perpetua cu atât mai bine cu cât contactul cu ceilalți este mai rar și distanța față de aceștia – mai mare. Grupurile etnice izolate prin barierele de relief, insulele scăpate de interesul material al egoismului lui *homo occidentalis* sunt oaze în care regionalul rezistă fără a se lupta cu globalul și manifestările sale sunt cele mai naturale. Minoritățile etnice sau religioase închise, unde refuzul alterității este impus de ideologii grupului, duc o luptă continuă pentru menținerea tradiției, iar forma de rezistență a acestora este artificială și anacronică.

În mod firesc, omul dobândește conștiință istorică în momentul în care se poate detașa de stricta utilitate a unui lucru. Astfel, săracii sunt mai puțin susceptibili de conștiință istorică decât cei bogați. Acest lucru nu înseamnă că populațiile sărace nu au trăiri estetice, ci că pentru ei funcționalitatea respectivului lucru primează în fața esteticului și a valorii imprimată de trecerea timpului asupra acestuia. Conștiința istorică se formează însă, în timp și nu apare la imediatul contact cu bunăstarea, drept pentru care săracii vor arunca imediat un obiect vechi atunci când utilitatea sa este depășită, dacă el nu are totodată și o valoare sentimentală. Fenomenul poate fi probat de prețul foarte mic cu care țăranii dintr-un sat românesc vor vinde un dulap sau o ladă veche, uneori aproape egal cu valoarea calorică a obiectului respectiv văzut ca lemn de foc. La fel de repede vor abandona și tradiția ferestrelor din lemn sculptat, cu sau fără „givănitoea” specific bănățeană, în favoarea tâmplăriei impersonale de P.V.C. alb a geamului termoizolant, din motiv că acesta din urmă îi rezolvă mai rapid nevoia de confort. Tehnica realizării bolților de piatră sau cărămidă sau aceea a ciopririi stâlpilor din lemn ai tindei a dispărut aproape complet în competiția cu betonul urban civilizator, iar țigla ceramică va pierde teren în fața învelitorii din tablă de aluminiu „tip țigla”, așa cum șița de lemn a dispărut odinioară în fața țiglei. Arhitectura tradițională de pe întreg cuprinsul României de azi tinde să dispară datorită ridicării nivelului de trai al țăranilor. În ciuda imaginii generale pe care o avem despre satul românesc ca fiind o probă pentru sărăcia locuitorilor, lucrurile nu stau tocmai așa, sau nu pretutindeni. Făcând abstracție de familiile bogate și chiar de sate întregi nu lipsite de bunăstare, condițiile de viață ale țăranului de azi sunt în ansamblu incomparabil mai bune decât în urmă cu o sută de ani. Deoarece exemplele de arhitectură simplă tradițională s-au edificat într-o perioadă de adâncă sărăcie, ele nu mai corespund cerințelor vieții contemporane. Două încăperi și o tindă acoperită erau suficiente în trecut pentru o familie, azi nimeni nu mai dorește să locuiască astfel. Iată de ce locuitorii contemporani abandonează tipologia tradițională a locuinței fără nici o urmă de regret; necesitatea lor stringentă nu este contemplarea pitorescului rural și ancestral, ci îmbunătățirea propriului confort. Iar cum imaginea simplă, elegantă, dar oarecum

austeră rezultată din minimul necesar este asociată cu sărăcia, noua imagine, a bunăstării, va fi în mod voit cât mai diferită de prima.

Nu la fel se întâmplă însă cu veșmintele portului tradițional țăranesc, pe care membrii comunității îl mai folosesc doar la anumite festivități de obicei religioase (hram, nuntă, botez); acestea și-au păstrat valoarea tocmai datorită funcției simbolice pe care o au și tot în legătură cu ritualul și ceremonia, chiar dacă foarte puțini din sat mai pot descifra limbajul abstract al semnelor creștine sau păgâne adânc imprimate în materialul textil.

Muzica populară și-a păstrat caracterul tot datorită utilității sale în cadrul festivităților care implică parțial sau complet comunitatea, chiar dacă instrumentele tradiționale au fost înlocuite treptat cu altele mai moderne. Temele tratate în versurile cântecelor sunt uneori de inspirație contemporană și reflectă deseori în mod hilar realități exterioare straturii ancestral, dar tenta anecdotică a acestora se delimitează clar de tematica cu adevărat importantă și considerată de toți ca atare. La fel s-a întâmplat și în trecut, când unele texte ironizau pe cei suspuși și metehnele acestora.

„În arhitectură, *vernacular* este termenul folosit pentru a desemna construcțiile populare, realizate de persoane a căror activitate principală nu este neapărat în domeniul construcțiilor. Se bazează pe o cunoaștere empirică a materialelor, câștigată în timp, prin încercări (și eșecuri) repetate. Cunoștințe care sunt transmise din generație în generație, pe cale orală.”¹⁸⁷

Arhitectura vernaculară nu s-a realizat exclusiv în mediul rural, deci ea nu este sinonimă cu arhitectura țăranescă. Ea a fost construită de oameni nespecializați în construcții pentru ei înșiși și reflectă cel mai bine nevoile acestora. Totodată, arhitectura vernaculară nu este totuna cu arhitectura tradițională, deoarece aceasta din urmă

„desemnează construcțiile ridicate de meșteri, de oameni specializați în construcții, și care nu vor fi utilizatorii acestora. Meșterii și-au preluat cunoștințele pe cale orală, din strămoși, și materializarea cunoștințelor lor conduc la o arhitectură specifică zonei din care fac parte. Arhitectura tradițională cuprinde și clădirile cu caracter public (ex: biserici). *Arhitectura vernaculară* poate deveni *arhitectură tradițională* prin persistența formelor și conceptelor sale.”¹⁸⁸

Atât arhitectura tradițională cât și cea vernaculară au întotdeauna un caracter regional, care ține atât de caracteristicile geografice ale locului, cât și de

¹⁸⁷ Program de protecție pentru peisajul construit în Maramureș, la adresa de internet <http://www.conservarearhitectura.ro/arhitectura-vernaculara.html>, (accesat la data de 05.03.2013).

¹⁸⁸ *Ibidem*.

specificul cultural al locuitorilor. Relieful și clima pot instala anumite elemente tipologice comune obiective, legate de panta acoperișului și înălțimea acestuia, de gradul de umbrire sau iluminare, de mărimea ferestrelor, de materialele de construcție în funcție de oferta locală, dar adevărata diferențiere regională va fi dată de factorul cultural. Similitudinile între arhitecturi dezvoltate în zone diferite vor fi căutate deci nu numai în conformarea la o anumită geografie, ci și în consonanțele culturale ale regiunilor comparate; este evident că o locuință tradițională montană japoneză nu va fi similară cu una germanică, nici cu una din nordul Olteniei.

Totodată, utilizarea unui material comun cum este lemnul poate genera asemănări destul de mari de imagine între locuințele tradiționale situate în regiuni foarte distanțate și diferite cultural, iar acestea țin de sistemul constructiv utilizat și de anumite detalii de execuție (cum ar fi suprapunerea orizontală a bânelor de lemn sau legătura în coadă de rândunică), comune datorită fiirecului raportării la material în timpul punerii în operă. Locuințele lacustre sunt la prima vedere foarte asemănătoare între ele fie că sunt situate în Asia de sud-est la Burma, fie la Bodensee, pe Rin, datorită sistemului constructiv și a adaptării acesteia la elementul acvatic. Dacă sensul protecției este dat în egală măsură de o locuință tradițională coreeană cu pereții realizați din bârne de lemn lipite cu argilă și cu șarpanta acoperită cu țiglă sau de una autohtonă românească din satul cărășan Potoc, imaginile lor vor semăna însă doar în ceea ce privește expresia materialului constitutiv.

În cele mai multe cazuri, dacă s-ar face abstracție de decorația prin care simbolistica unei spiritualități se manifestă cel mai pregnant, asemănările și deosebiriile dintre produsele arhitecturale cu aceeași funcționalitate ale unor culturi diferite realizate din materiale similare și în aceleași condiții geografice și climatice s-ar regăsi în ritmurile arhitecturale, ca reflecție a ritmurilor culturale corespunzătoare.

6.2 Demonetizarea simbolului și desacralizarea lumii contemporane.

Stilul *International Modern* și regionalismul critic

Structura schelatală, planul liber permis de aceasta, caracterul modular al elementelor de construcție și chiar pereții glisanți sunt caracteristici seculare ale arhitecturii vernaculare japoneze. Din punct de vedere european ele sunt foarte moderne, începând să fie teoretizate și practicate cu adevărat abia în a doua decadă a secolului XX și nu în modul fiirec-vernacular, ci sub impulsul unui curent intelectual considerat foarte avangardist în epocă, numit chiar *modernism* (*International Modern* sau *International Style*). Nesuprapunerea pereților de închidere

și compartimentare cu structura scheletală de rezistență (cadrele compuse din stâlpi și grinzi) a însemnat o fractură majoră față de arhitectura încetățenită până atunci, care masca structura în masa peretelui.

Principiile de bază ale modernismului, constau în:

- conformarea formei la funcțiune, corespunzător dictonului *form follows function*
- exprimarea vizuală a structurii
- simplitatea și claritatea formală
- exprimarea crudă a materialului de execuție, valorizarea expresiei intrinseci a acestuia
- implicarea tehnologiei de ultimă generație în realizarea materialelor și utilizarea acestora mizând pe estetica lor industrială
- eliminarea decorației, a detaliului lipsit de necesitate.

Analizând caracteristicile enumerate se observă că ele corespund aproape în totalitate cu cele ale arhitecturii tradiționale din orice regiune și din orice perioadă istorică, ceea ce ar justifica manifestarea globală a unui stil internațional fără să contrazică diferențele culturale. *International Style* a avut cea mai rapidă și mai vastă răspândire, pe care a cunoscut-o vreun stil arhitectural vreodată, ceea ce reflectă succesul ideologic al mișcării. Dar nici acceptarea noii imagini nu a fost unanimă, cum nici contrareacțiile nu au întârziat să apară.

Corelarea formei la funcțiune și simplitatea sunt vechi de când lumea și se regăsesc în toate arhitecturile tradiționale. Exprimarea vizuală a structurii și a materialului, chiar dacă nu a reprezentat un scop în sine, este de asemenea prezentă, atât în versiunea scheletală cât și în cea masivă. Utilizarea celor mai apropiate tehnici și materiale de execuție este de asemenea o constantă firească, iar istoria arhitecturii reflectă exemplar evoluția acestora în timp. Dacă modernismul a impus utilizarea materialului obținut pe cale industrială, a făcut-o datorită angrenării sale în contemporaneitate, dar și sub influența mecanomorfismului promovat de futuriști. Cea mai mare contradicție creată a fost însă eliminarea decorației, a detaliului particularizator pe care l-a considerat în plus, nenecesar, o reminiscență a unei arhitecturi *beaux-art*-iste retrograde căreia i se opunea ideologic și stilistic.

Mica și marea burghezie urbană a fost șocată de această abolire a decorației deoarece scenografia de factură clasică a fațadelor și interioarelor, indiferent de proveniența mai ortodoxă sau mai inovativă, reflecta modul lor de viață bazat pe surplusul care creează plăcere, oricât ar fi el de mic. Era firesc să se întâmple așa, fiindcă ideologia stilului internațional era adânc îmbibată de suflul socialist chiar dacă reprezentanții mișcării nu proveneau din medii tocmai paupere. Crezul moderniştilor că stilul internațional va putea duce la o lume mai

bună și mai dreaptă era unul sincer, iar direcționarea acestuia către popor prin promovarea egalității și a eliminării diferențelor justifica acțiunea. Dacă o arhitectură săracă în detalii nu era pe placul celor avuți, ea ar fi trebuit să-i satisfacă pe ceilalți la nivel de imagine. Exacerbarea structurii de rezistență, a simplității și a repetitivității a dus la reinstalarea ritmului egal din arhitectura clasică peste care se va suprapune acum și economia restrictivă a mijloacelor de expresie. Absența unei variații ritmice este una din cauzele majore ale impersonalității multora din exemplele de arhitectură internațional-modernistă și unul din principalele motive pentru care omul de rând (urban sau rural) va prefera oricând variația intensă a ambientului din centrul vechi. Repetitivitatea unui *pattern* în cadrul unei lucrări de arhitectură înseamnă ceva, ea oferă coerență dacă este atent controlată. Dacă fenomenul se repetă însă identic la toate clădirile moderniste din lumea întreagă, el instaurează pe lângă impersonal, banalul și, implicit, tendința omului de a căuta ceva diferit și de a-l aprecia ca atare.

Dacă stilul internațional, prin principiile sale, pare să cuprindă toate necesitățile ancestrale ale populațiilor din întreaga lume, el a neglijat cu bunăștiință valoarea de simbol abstract înlocuind-o cu abstractul pur, care nu simbolizează altceva decât pe sine însuși ca valoare supremă. Linia orizontală și linia verticală nu sunt deloc străine arhitecturii tradiționale, dar ele nu au nici o funcție simbolică scoase din context. Simbolul ține de tradiție, de ritual, de ceremonie, iar cum modernismul își propunea s-o rupă definitiv cu trecutul învechit, cu supranaturalul și religia, cu obiceiurile care-i țineau pe oameni încorsetați în alte activități decât căutarea perpetuă a progresului, el a mers direct la esențe, încercând să regleze de acolo lucrurile. Noul model arhitectural s-a adresat mediului intelectual urban și nu culturii rurale, iar aria sa de răspândire este preponderent urbană, cu notabile excepții.

Celor pentru care din varii motive tradiția nu însemna mare lucru, stilul internațional cu al său progresism le-a venit ca o mână, oferindu-le un scop și un ideal, poate primul de până atunci. Masele muncitorimii implicate în industrie nu mai reprezentau de mult primul val de dezrădăcinați, ele nu mai păstrau vie nostalgia reîntoarcerii la matcă. Producătorii industriali de materiale și tehnologii au detectat rapid potențialul pe care noul curent îl reprezenta pentru propria propășire, dacă fenomenul creștea în amploare, la fel și investitorii de tot felul, iar internaționalizarea sa reală le-ar fi lărgit acestora piața de desfacere: ceea ce s-a și întâmplat.

Dacă arhitectura antichității greco-romane s-a globalizat prin cucerirea la propriu a lumii cunoscute pe atunci, globalizarea stilului internațional s-a făcut pe baze ideologice și economice într-un timp mult mai scurt, datorită mobilității fără precedent a oamenilor și informațiilor.

Nu toți au îmbrățișat cu entuziasm noul stil, ceea ce a făcut ca stilurile arhitecturale mai vechi să se manifeste în paralel, cu sau fără actualizări de tehnologie sau imagine. Totodată, stilul internațional a dat opere de o certă valoare arhitecturală, reflectând foarte bine etica principiilor curentului, atât la scara mare a imobilelor multietajate cât și la cea redusă a vilelor-locuință. Diferențele dintre acestea în ceea ce privește stilul pur nu constau însă în caracteristici de tip regional, ci țin de personalitatea arhitecților angrenați la un moment dat în fenomen: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Louis Sullivan, Alvar Aalto. Mixaje stilistice au apărut însă pretutindeni; diferențele regionale țin de acest nivel, impur, putând astfel diferenția un modernism de București de un modernism de Timișoara, prin elementele locale provenite din stiluri arhitecturale diferite preferate într-o zonă și de proeminența unor dominante tradiționale locale. Bucureștiul, mai cosmopolit, a dezvoltat un stil internațional mai curat în comparație cu Timișoara care, deși multiculturală prin mixajul interetnic, a fost mai tradiționalistă.

Reacțiile împotriva doctrinelor modernismului au vizat în principal caracterul impersonal dat de absența decorațiilor și a simbolisticii, dar și de inadaptarea la contextul local. Postmodernismul a fost principalul oponent, dar Postmodernismul însuși a fost combătut de Regionalismul critic și de Deconstructivism la foarte scurt timp de la nașterea sa iar mai apoi de Neomodernism. Dacă Postmodernismul a apelat la elemente pre-moderne pentru a reabilita motive estetice mai vechi, lovind în caracterul rectiliniu al arhitecturii moderniste cu mijloace eclectice exersate anterior sau de proveniență mai nouă, istorismul unora din soluții prezenta ambiguități în ceea ce privește etica unei arhitecturi contemporane.

Exact în perioada în care manifestarea ideilor Postmodernismului în arhitectură se afla la apogeu, la începutul anilor '80, Regionalismul critic a propus o altă abordare, mai subtilă și mai conștientă a luptei cu inadaptabilitatea și lipsa de identitate a arhitecturii moderniste, insistând mai mult pe integrarea în contextul geografic local al unei clădiri noi decât pe reluarea unor reflexe formale. În lucrarea „Spre un Regionalism Critic. Șase puncte pentru o arhitectură a rezistenței”¹⁸⁹, teoreticianul de arhitectură Kenneth Frampton nu propune o anulare a valorilor universale pe care modernismul internațional le sintetizase, ci utilizarea acestora într-o abordare critică, articulată și racordată la contextul local. Întoarcerea la origini nu poate face abstracție nici de progresul tehnologic și nici de încadrarea în universalitate, iar arhitectura regională se va integra în cea globală

¹⁸⁹ Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, în „The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture”, Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1983, *passim*.

păstrându-și particularitățile care țin de locul generării sale. Curentul nu reabilitează ideea de arhitectură vernaculară ci, din contră, propune profesionistului-arhitect o variantă intelectuală de a se manifesta foarte modern bazându-se pe premisele nașterii arhitecturii regionale, reprezentând astfel de fapt o avangardă în cadrul modernismului.

Fenomenul școlilor naționale a avut loc în Europa în a doua jumătate a secolului XIX și la începutul secolului XX, rezultatele acestuia fiind notabile mai ales în arhitectură și în muzică. Emanciparea națiunilor de sub dominația imperiilor multinaționale sau chiar a unor regiuni în cadrul unui regat (cazul Cataluniei în Spania) a avut un scop politic clar, acela al formării statelor național-unitare. Arhitectura neoromânească sau stilul neobrâncovenesc îmbrățișat de Ion Mincu și-a avut perioada de glorie până la al doilea război mondial. Deși scopul mișcării a fost unul programatic, stilul nu a fost unul unitar, și nu a dat în nici un caz dovadă de purism românesc, fiindcă motivele formale ale arhitecturii brâncovenești reluate în intenție naționalistă și împletite cu elemente etnografice românești reflectă proveniența mixtă de factură bizantină, otomană și italiană. Rescrierea istoriei românești a utilizat de fapt aceste caractere în structurarea noilor imagini ale clădirilor administrației locale sau ale noilor biserici românești construite în Transilvania, după 1918. Național-socialismul și comunismul instaurate ca dictaturi au demonstrat însă ororile la care pot să ducă naționalismul exacerb și șovinismul, drept pentru care miza pe etnic și lingvistic în varianta istorist-nostalgică este azi dubitabilă.

Mai mult decât atât, deoarece arhitectura istoristă a școlilor naționale a cuprins un mixaj foarte variat de elemente formale exagerând uneori un exotism profund ne-local, regionalismul critic nu va face apel la simbolistica vizuală formei, nici la nivel de decorație și nici la scară macro. Ea nu va subordona întreaga structură susținerii unei forme teatrale, exagerate, ci va recurge la același concept străvechi al corelării tectonice a structurii și formei la scopul funcțional, ținând însă cont de caracterul acestuia. Utilizarea materialelor tradiționale locale și evidențierea acestora mai mult prin tactil decât prin vizual devine preferabilă sugerării unei scenografii istoriste. Totodată, nu poate fi negată contribuția uriașă a tehnologiei la progres, deci revenirea completă la tehnici străvechi în generarea unei arhitecturi contemporane nu este justificabilă. Deoarece arhitectura tradițională a ținut întotdeauna cont de relief (prin topografia sa), de climă și de lumină, pornirea unui proiect de la aceste premise, utilizând tehnologia contemporană și exprimând textura unor materiale caracteristice ar reprezenta maniera cea mai firească de manifestare a unei arhitecturi regionale contemporane.

Sintagma „regionalism critic” a fost utilizată inițial în arhitectură, dar ea a pătruns ulterior în terminologia literară, politică și culturală, în general. Dacă

ideile filosofice ale renașterii italiene s-au manifestat mai întâi în literatură, fiind preluate ulterior de celelalte arte, cazul de față prezintă un traseu invers. Dialogul regional-global este bine reflectat cultural și politic de cantoanele elvețiene sau de landurile germane, dar și de Uniunea Europeană prin noua sa politică pentru o Europă a regiunilor transfrontaliere. Miturile profund naționale pe care se băteau concomitent mai multe etnii și-au găsit astfel liniștea prin raportarea la arealul geografic și nu la granițele artificiale, prin reabilitarea valorică a sentimentului uman în fața celui etno-genetic.

Dar înainte de a dobândi semnificația sa general acceptată azi, termenul de regionalism critic a fost folosit de alți doi teoreticieni Alexander Tzonis și Liane Lefaivre în anii 70, referindu-se la doi arhitecți greci Dimitris și Suzana Antonakakis, cu un sens oarecum diferit de cel încetățenit în arhitectură datorită lui Kenneth Frampton, dar cartea lor „Arhitectura regionalismului în era globalizării: vârfuri și văi într-o lume plată”¹⁹⁰ a apărut abia în 2011. Cei doi tratează dialectica regional-global prin prisma unei analize la rece a situației actuale din regiunea în cauză, semnificația termenului *critic* fiind înfrângerea prejudecăților de orice fel în momentul evaluării variantelor locale sau de import, provenite din globalizare. Beneficiind de oferta libertății de interacțiune și schimbare dată de deschiderea orizontului mondial, ei trebuie să evalueze unicitatea regiunii, calitatea relațiilor sociale, resursele fizice și culturale locale și apoi să tragă o concluzie în ceea ce privește modalitatea de intervenție. Și această variantă a regionalismului critic diferă fundamental de atitudinea protecționist-naționalistă sau a comerțului populist de forme, dar spre deosebire de Frampton, ea permite preluarea unor motive din contextul local (altele decât expresia tactică a materialului și conformarea la relief) și recompunerea lor într-o manieră necaracteristică și netradițională tocmai pentru a sublinia ruptura cu tradiția și pierderea locului inițial, care sunt deja fapte consumate.

Regionalismul critic, ca și stilul internațional a avut contrar denumirii un caracter global. Numele principalilor exponenți implicați în curent pot da indicii despre amploarea răspândirii fenomenului: Alvar Aalto, Jorn Utzon, Mario Botta, Eduardo Souto de Moura, Mazharul Islam, B. V. Doshi, Charles Correa, Alvaro Siza, Jorge Ferreira Chaves, Rafael Moneo, Geoffrey Bawa, Raj Rewal, Tadao Ando, Mack Scogin / Merrill Elam, Glenn Murcutt, Ken Yeang, William S.W. Lim, Tay Kheng Soon, Juhani Pallasmaa, Wang Shu, Juha Leiviskä, Peter Zumthor, Carlo Scarpa etc.

Sociologia și-a făcut simțită prezența în arhitectură, cu întregul arsenal de mijloace de care dispune. Discutând despre sociologie nu putem să nu aducem în

¹⁹⁰ Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization: Peaks and Valleys in the Flat World*, Taylor & Francis Ltd (United Kingdom), 2011, *passim*.

discuție pe unul din fondatori studiului său modern, Max Weber (1864-1920), de ale cărui teze vor depinde de fapt multe din direcțiile de acțiune ale arhitecturii moderne și contemporane. Ocupându-se în principal de sociologia religiilor, dar și de aceea a guvernării, Max Weber a scris eseu „Etica protestantă și spiritul capitalismului” în care a explicat că una din principalele cauze ale dezvoltării culturii occidentale în mod diferit față de Orient este religia, accentuând totodată rolul deținut de protestantismul ascetic în apariția societății capitaliste și a statului de drept.

Spiritul concurențial specific capitalismului, divizarea și competiția despre care vorbeau Tzonis și Lefaive, care domină de fapt globalizarea contemporană nu corespunde însă în nici un fel moralei în general și cu atât mai puțin eticii creștine, iar cum societățile tradiționale sunt de obicei religioase, globalizarea capitalistă are pentru acestea o conotație negativă. Tot negativă este globalizarea și pentru anarhiștii contemporani, predominant atei, datorită tendinței acestora de a impune anumite standarde așa-zis civilizatoare (de fapt mercantil-economice și mercantil-sanitare) în scopul dominării și manipulării sociale și politice a individului și a dizolvării acestuia ca ființă, ca entitate umană autonomă.

În contextul desacralizării treptate a lumii contemporane sub imperiul realității instaurat cu mult timp în urmă, odată cu modernitatea, simbolurile ancestrale și-au pierdut rolul viu în definirea modului de viață occidental și, odată cu globalizarea, vectorul predominant își face tot mai mult simțită prezența și în mediile pe care Max Weber le găsisese încă nealterate, în ciuda rezistenței opuse de acestea. Dar nu complet. (Posturile de televiziune japoneze prezentau încă la începutul anilor 2000 campanii publicitare în care se explicau avantajele canapelelor față de tradiționalele *tatami*).

Gestionarea simbolurilor sacre fusese de mult preluată de religii, iar raportarea omului religios la acestea a început să se rezume la frecventarea mai mult sau mai puțin periodică a lăcașelor de cult. Calvinismul însuși a reprezentat o revoltă iconoclastă, deci manifestarea vizuală a simbolisticii creștine în occident a avut de suferit încă din secolul XVI. Este deci firesc ca urmașul lui *homo occidentalis* în varianta sa anti-catolică să nu mai manifeste în fața simbolului vizual nici trăire, nici interes, iar dacă acesta a fost promotorul capitalismului cum notează Max Weber, el a indus demonetizarea simbolului la scară globală. Iată o posibilă explicație pentru cele două variante ale regionalismului critic care nu încearcă să reabiliteze funcția simbolică a tradiției vizuale formale demolate de stilul internațional: Frampton se referă strict la tactil, iar Tzonis și Lefaivre la posibila reformulare golită de conținut a unui fapt consumat.

Demonetizarea simbolului a fost principala cauză care a dus la detașarea treptată a arhitecturii religioase occidentale de canoanele formal-spațiale

tradiționale. Fenomenul nu se rezumă doar la bisericile reformatе, ci transcede și în mediul catolic unde este justificat prin Conciliul II Vatican deschis de papa Ioan XXIII la 11 octombrie 1962, conciliu care a abordat relațiile dintre biserica romano-catolică și modernitate. Conceptul de *chiesa aggiornata* (biserica actualizată) a sugerat deschiderea lumii catolice spre formulări imagistice noi, odată cu o sumedenie de modificări în ceea ce privește libertatea ritualului (renunțarea oficială la folosirea exclusivă a limbii latine în cadrul slujbei în favoarea limbilor populațiilor locale, rolul și poziția amvonului, orientarea preotului către popor în timpul slujbei, poziția acestuia cu spatele la altar fiind justificată de prezența Mântuitorului în mijlocul mulțimii în timpul liturghiei etc.).

Catedrala *Nossa Senhora Aparecida* din Brazilia, proiectată de Oscar Niemeyer și inaugurată în 1970 este un simbol al acestei noi tendințe, avangardismul acesteia stârnind admirația unor moderniști inveterați, ca Le Corbusier, mai vechiul maestru al lui Niemeyer. Deși era comunist și ateu, Oscar Niemeyer a proiectat cu plăcere biserici, fiind însuflețit de ideea de bunătate a credincioșilor catolici provenită de la amintirea bunicilor săi, practicanți fervenți, așa cum a declarat în 2011, cu un an înainte de a muri la vârsta de 104 ani.

Neparticiparea României la respectivul conciliu a avut mai mult cauze politice, dar abordarea mai rigidă a noii arhitecturi religioase ortodoxe românești în spiritul respectării canonului formal stabilit la început de către sfinții părinți ai bisericii are drept cauză perpetuarea tradiției: „Regăsirea libertății de credință se identifică, în ochii credincioșilor, cu regăsirea cultului tradițional într-un cadru arhitectural recunoscutibil.”¹⁹¹

6.3 Proiectarea ambientală

Considerarea ambientului ca loc de definire a condițiilor de viață ale omului, incluzând în definiție atât peisajul natural cât și uzul său antropic a dus la o reorganizare totală a teoriei care vizează intervenția arhitectului într-un sit de orice factură ar fi el: urbană, rurală, naturală. Tratănd arhitectura ca un proces de intervenție a omului în ambientul existent, contextul local a devenit astfel subiectul unui studiu pluridisciplinar și multiarticulat. Proiectarea nu va putea ține cont de o rețetă prestabilită, ci va trebui să dea un răspuns cât mai corect și complet la cerințele sitului respectiv, rezultatul fiind de fiecare dată unic și irepetabil; nici o soluție nu e analog repetabilă în afara contextului de origine.

Scoala italiană de arhitectură a detaliat cel mai bine acest proces complex al proiectării ambientale, elaborând strategii de proiect și chiar o serie de indicatori

¹⁹¹ Smaranda Maria Bica, *Cer=cupolă: structura bisericii creștine*, Paideia, București, 2000, p. 21.

ambientali pluridisciplinari care să acopere întreg spectrul de intervenții ale arhitecturii în orice context. „Încă de la finele anilor 30 legislația italiană se distingea la nivel internațional pentru luarea în considerare a problemelor ambientale. Dar concepția de bază a legii 1497, rămasă timp de decenii termenul legislativ de referință care trata peisajul nu depășea limitele unei abordări perceptive. Iar în ceea ce privește protejarea localităților sau obiectelor considerate «singulare» relativ la contextul teritorial, toată atenția era centrată asupra vizualului”.¹⁹² Un element de noutate a fost decretul Galasso de la mijlocul anilor ‘80, care și-a îndreptat atenția spre criterii de evaluare care nu mai erau doar de tip vizual. El a dat un sens ambiental termenului, introducând noțiunea de „bun de tutelat în sens global”. Totuși, acest *bun*, în ciuda multiformității componentelor sale, a fost considerat într-o accepțiune statică, de exclusivă protejare și conservare.

La începutul anilor ‘90 a fost mult dezbătută tema indicatorilor ambientali pluridisciplinari. Elaborarea de metode complexe de analiză și de proiect bazate pe indicatorii ambientali de sector a dus la proliferarea de cartografii tematice și lecturi orientate ale realităților teritoriale care intenționau să constituie instrumente valide pentru o practică proiectuală adecvată la complexitatea proiectării ambientale. „Astăzi încă această practică nu a atins caracterul unei atitudini răspândite în proiectare, ci a rămas limitată în cercuri de specialiști care dialoghează între ele cu dificultate. Încă și mai puțin se vede aceasta în formarea noilor generații de arhitecți”.¹⁹³ *E.L.I. (Extended Landscape Index)* este un indice de calitate ambientală și peisagistică. „Bazat pe ierarhizare, el este capabil să evidențieze în teritoriu praguri diferite de atenție și de orientare pentru intervențiile de efectuat”¹⁹⁴. Prin evidențierea pragurilor, această metodă are scopul de a furniza o precisă, simplă și sintetică documentație analitică și cartografică pentru o mai bună direcționare a dezvoltărilor ulterioare. Metoda de evaluare se bazează pe patru surse de informație provenind din contorizarea a patru sisteme: floristic-vegetațional, faunistic, peisagistic și de bunuri istorico-documentare, fiecare la rândul său subdivizat după diverși parametri.

Omul nu poate fi considerat ca element străin de ecosistemele locuite de el sau în unele cazuri, chiar parțial create de el. Se afirmă astfel necesitatea existenței unei noi relații om-ambient, care să asigure pe lângă satisfacerea nevoilor omului, respectul pentru timpii biologici ai naturii și istoriei, și, mai important, pentru calitatea și conținutul de informație stratificate de-a lungul

¹⁹² Salvatore Dierna, *Progetti di riabilitazione delle sponde fluviali*, în Isabella Amirante, „Tecnologie di ricupero ambientale”, BE-MA Editrice, Milano, 1997, p. 127.

¹⁹³ Isabella Amirante, *Aspetti pluridisciplinari del progetto di riqualificazione ambientale* în Isabella Amirante, „Tecnologie di ricupero ambientale”, BE-MA Editrice-Milano 1997, p. 19.

¹⁹⁴ P. de Bernardi, G. Boano, G.P. Mondino, A. Penon, F. Mensio *E.L.I., un indice di qualità ambientale e paesagistica*, în Isabella Amirante, „Tecnologie di ricupero ambientale”, BE-MA Editrice-Milano 1997, p. 71.

timpului într-o pădure, într-un peisaj, într-un oraș istoric etc., garantând un adevărat patrimoniu de diversități și identități puternic structurate în domeniul unității peisagistice și ambientale.

Pătrunderea sociologiei în proiectarea ambientală contemporană, ca și în cazul regionalismului critic, se face simțită tot în varianta sa postweberiană. Caracterul obiectiv al intervențiilor se referă în ambele cazuri la înfrângerea propriilor prejudecăți valorice ale arhitectului în momentul alegerii soluției pentru o proiectare într-un context local. Pentru a determina și gestiona o caracteristică socială locală, cel care face analiza trebuie să cunoască valorile subiective ale grupului cărui i se adresează proiectul și nu să pornească exclusiv de la impuneri exterioare. Cunoașterea celor patru tipuri de acțiuni specifice umane descrise de Max Weber (acțiunea tradițională - ce ține de obiceiuri, acțiunea afectivă - determinată de pasiuni, acțiunea rațională de valoare - ce ține de etică, estetică sau religie și acțiunea rațională de finalitate - care ține de atingerea unui scop și de echivalența între idealuri și posibilități) și alegerea nepărtinitoare a soluției optime se poate face doar printr-o proiectare participată, la fața locului, fapt care explică dese eșecuri ale proiectării de la distanță care, deși din punct de vedere vizual pot fi exemple strălucite, din punct de vedere social sunt implanturi nereușite.

În acest nou cadru al proiectării ambientale, un proiect contemporan nu trebuie să fie bidimensional, ci multidimensional, atent la microclimat, la verde, la materiale, la uzul antropic. El trebuie să însumeze valențele pozitive ale preexistentului local, să le evalueze critic în contextul necesității și al sustenabilității și din acest demers să rezulte trasarea liniei logice a dezvoltării. Un proiect trebuie să coreleze ritmurile naturale cu cele culturale, tradițional-existente și contemporan-necesare și să aleagă cele mai potrivite instrumente (metode și tehnologii) pentru „sonorizarea” acestora în generarea imaginii.

6.4 Orașul global. Individul global. Comunități globale

Dar contextul local al proiectării ambientale sau regionalul nu se referă exclusiv la teritoriu sau la mediul rural și nu se referă doar la produsele culturilor populare sau tradiționale. În cadrul unui oraș pot exista culturi diferite, fiecare având un areal spațial bine delimitat, ca în cazul Ierusalimului (cu cele patru cartiere: creștin, evreiesc, musulman și armean) sau cu o răspândire mai mult sau mai puțin eterogenă. În trecut orașul avea o zonă comercială și una meșteșugărească, iar specificul local era dat de respectiva funcțiune. Unele orașe, situate la intersecția unor trasee importante erau târguri, altele erau orașe-cetăți, cu rol important din punct de vedere militar și strategic. Orașul erei industriale a dat

o zonare și mai tranșantă, împărțind teritoriul în sectorul de producție și cartierele-dormitor. Întregul bazin al Ruhr-ului a devenit zona industrială a Germaniei prin funcțiunea sa predominantă. Barcelona, Napoli sau Marsilia au rămas orașe-porturi deși dețin o varietate culturală extraordinară. Metropolele beneficiază în general de un amestec cultural mai mult sau mai puțin zonat, iar zonificarea, dacă există, e dată în general de trei caracteristici principale: funcțiune, etnie, religie, exact ca în vechime. S-a ajuns și la situația în care specificul local a unui oraș sau chiar a unei zone să fie multiculturalitatea însăși și idealul comun să fie respectul pentru identitatea culturală a fiecărui grup sau individ. Cosmopolitismul declarat a promovat mixajul cultural, iar toleranța, ca rezultat al unui intelect colectiv evoluat, a permis apariția și manifestarea liberă a unor subculturi inexistente până atunci, bazate pe idealuri care transcend cu mult granițele naționale, lingvistice, religioase sau ocupaționale, cu rădăcini care își trag seva mai mult din filonul social, filosofic sau artistic. Imaginea muzicantului cerșetor, a filosofului vagabond sau a artistului ratat a bântuit mult timp peisajul cultural urban și continuă s-o face, însă lumea civilizată contemporană este mai capabilă s-o accepte și chiar s-o respecte ca valoare culturală. Organizații culturale autonome sau bugetare, fundații caritabile, O.N.G.-uri sau *squat*-uri oferă un suport mai mult sau mai puțin substanțial celor neîncadrați din varii motive în sistemul social, dar acest lucru se întâmplă numai în zone cu o oarecare dezvoltare economică care le permite indivizilor implicați în astfel de activități de voluntariat să se gândească și la altceva decât la propria supraviețuire. Într-un cătun sărac un neintegrat ar stârni respingere sau cel mult milă, la fel ca în orice societate închisă bazată pe norme de conduită stricte.

O regiune poate fi multiculturală dar și un individ poate fi multicultural, iar mândria de a fi astfel determină în ambele cazuri continuitatea fenomenului datorită conștientizării multiculturalismului ca valoare intelectuală superioară variantei unilaterale. În ziua de azi, un timișorean poate fi româno-germano-bulgar, romano-catolic, arhitect și artist *punk* deopotrivă și să fie mândru de toate aceste lucruri în egală măsură. În aceeași manieră, mândria apartenenței la o sorginte pură, neafectată de influențe externe, va tinde să țină vie caracteristica specială, diferențiată, luptându-se însă cu tendințele uniformizatoare ale globalizării. Afilierea individuală voluntară la un ideal social, politic sau artistic poate dezvolta comunități culturale transfrontaliere grație rețelelor de socializare de orice fel existente și nu doar a celor găzduite de spațiul virtual al *internet*-ului, deși este deja clar că acesta din urmă a câștigat bătălia la nivel numeric și superficial. Dar, așa cum acordarea unui *like* pe *Facebook* nu se compară cu participarea fizică la o demonstrație anti-globalizare, nici vizionarea unui videoclip pe *Youtube* nu înlocuiește trăirea participării la un concert, iar „răsfoirea” unui

catalog pe *flicker* nu echivalează cu o vizită la *Tate Modern*. Persistența fenomenului participării directe la contactul cu produsul artistic este demonstrat de Centrul *Ars Electronica* din Linz care joacă în mod oarecum paradoxal exact rolul de muzeu al artei electronice, sau, mai bine spus, de spațiu expozițional sau de mediu de manifestare al acestuia în contextul în care facilitează contactul direct cu un produs efemer, fie el real sau virtual, rezultat în urma unui act de creație susținut de utilizarea computerului. Mai mult decât atât, *Ars Electronica* este totodată și locul de elaborare a numeroase proiecte de gen, în contextul unei interdisciplinarități cu o multitudine de domenii științifice. Numărul anual al vizitatorilor depășește constant cifra de 170.000 după redeschiderea sub noua înfățișare a centrului în 2009, iar la acesta se adaugă cei peste 75.000 de participanți la festivalul cu același nume.

Pentru a-și face loc în universalitate, o caracteristică locală trebuie să facă apel la mijloacele contemporane. Ea are astfel șansa de a rămâne vie, de a nu fi considerată depășită și anacronică, conservată muzeistic sau dată complet uitării. Iar cum muzeele sunt deja pline de manufactele culturilor majore, șansa celor încă necatalogate ca atare este din ce în ce mai mică. Globalizarea culturală a reprezentat o deschidere uriașă a posibilităților de alegere, aflulul informațional uriaș ducând la permutări valorice fără precedent în mediile cele mai variate. Timpul foarte scurt de „digerare” a informației poate provoca fie schimbări radicale extrem de violente, fie debusolare și cădere în derizoriu. Traseismul ideologic al unor personaje culturale proeminente poate fi explicabil în acest context.

6.5 Stilul global

Din punct de vedere arhitectural, globalizarea culturală este depășită în importanță de globalizarea economică. Lupta inegală dintre produsul industrial standardizat și artefactul manufacturat local a fost definitiv soluționată odată cu deschiderea completă a pieței. Principiile tradiționaliste (în cazul în care acestea existau) au fost rapid abandonate în fața unui argument imbatabil: prețul. Dacă moralitatea arhitectului se rezumă la gestionarea eficientă a banilor comanditarului, atunci el își merită cu prisosință poziția în categoria comercială a prestatorilor de servicii. Arta gestionării banilor este o artă, dar cu siguranță nu este un gen artistic și nu are vreo conotație plastică. Pentru a rămâne artist în sens etimologic tradițional, arhitectul contemporan trebuie să coreleze componenta economică a unui proiect cu principiile generale ale arhitecturii - funcționale, structurale și estetice – iar toate acestea țin de contextul local; dintre acestea, cele funcționale și cele estetice intră în sfera culturală.

„O casă, odată proiectată, poate fi așezată oriunde în lume, căci ea nu mai este ancorată într-o cultură, căci nu este decât un simplu obiect funcțional alcătuit din subansamble produse în diverse părți ale lumii și care are ca principal criteriu încadrarea (nu în sit) într-un buget. (...) Curente moderne anterioare se străduiau să se așeze pe niște principii teoretice. Global «smul» este cu adevărat inovator: el nu depășește principiile economice”.¹⁹⁵

Orașul nou ca și satul global reprezentând extensia orașului în teritoriu sunt *no man's land*-uri, ele nu au o tradiție culturală legată de vreun uz antropic. Ele sunt mediul justificat de manifestare a stilului global atât în varianta pur economică, dar și în aceea a importului și implantului de citate culturale universale. În lipsa proiectului-tip, respectând chiar întru-totul restricțiile urbanistice legate de regimul de înălțime, aliniament și procent de ocupare a terenului, caracterul eterogen al imaginii *locului nimănui* nu mai poate fi controlat. Este locul unde omul contemporan e liber să-și manifeste potența financiară. E locul unde gustul mediocru nu este nici înfierat, dar nici glorificat, unde tradiționalul re-editat cu oțel din China, cărămidă din Ungaria, tablă de aluminiu din Olanda, sticlă din Polonia, plastic din Turcia și lemn din Elveția întâlnește casa *feng shui* din polistiren și aluminiu și copiii lui Zaha Hadid și ale lui Frank Lloyd Wright. E locul fragmentarului cultural, al asamblajului involuntar al obiectelor parcelare. Fiecare parcelă își revendică identitatea și eventual propria coerență în cadrul conturului determinat de lot, iar interacțiunile inevitabile apar datorită dimensiunii mici sau chiar inexistente a interspațiilor. Deseori însă interspațiul economic și intelectual dintre ființele parcelare alăturate este foarte mare, ceea ce constituie principala cauză a imposibilității acestora de a forma comunități legate de loc; ritmurile culturale ale indivizilor sunt în acest caz incongruente.

Planurile urbanistice corect elaborate pentru noile arii cu destinație habitațională stipulează deseori zone pentru comunitate, pentru socializarea liber consimțită în spații exterioare sau interioare special destinate. În trecutul nu foarte îndepărtat, locul unde toate diferențele sociale dintre oameni trebuiau să dispară era biserica, toți fiind egali în fața lui Dumnezeu; stratele întreținute de „demnitarii” neamului în biserica ortodoxă ne dovedește însă contrariul. Socializarea în interiorul bisericii era însă minimă dacă nu chiar inexistentă, ceva mai mare fiind la teatru, operă sau mai târziu la cinematograful. Centrul cultural este o invenție mai recentă, rațiunea sa de existență bazându-se pe atracția comună a indivizilor contemporani foarte diferiți cultural pentru o anume

¹⁹⁵ George Mitrache, *Globalism*, în „Arhitect”, Anul XIV nr. 12 (178) Decembrie 2007, Exclus Prod, București, 2007, p. 40.

caracteristică, devenită tema centrului. Sportul este un atractor, parcul este un altul; cel mai vechi loc de socializare între persoane este spațiul public exterior, spațiul urban reprezentat de stradă, piață și mai târziu de parc. Spațiul cibernetic este un spațiu de socializare liber, dar este unul virtual.

Totodată, cu cât restricțiile urbanistice sunt mai severe, culminând cu o serie de proiecte tipizate impuse de legislativul local ca fiind unicele variante edificabile, șansa indivizilor de a forma comunități legate de loc este mai mare. Varietatea mixajului cultural este limitată indirect prin politici urbane care îi determină atât pe potențați cât și pe excentrici să nu-și dorească să locuiască alături de oameni comuni și cu venituri mai mici deoarece în astfel de zone regulamentele în vigoare nu îi vor lăsa să-și manifeste liber nici nevoia de epatare prin act edificatoriu și nici nevoia de confort la standardele autostabilite.

6.6 Ritmul urbanistic în context contemporan global

Dacă în general planurile urbanistice permit o oarecare varietate a formei arhitecturale și astfel a ritmului aferent, urbanizarea cu proiecte tip frânează variația ritmică a ansamblului, dar oferă un plus de regularitate, culminând cu ritmul egal al proiectului unic, identic amplasat și repetat pe parcele de forme și dimensiuni identice. În acest ultim caz ritmul general al ansamblului urban coincide cu ideea de repetiție egală și uniformă și își pierde astfel sensul artistic.

Fixarea unor anumite limite ale ariei construibile în cadrul parcelei poate genera o variație ritmică a distanței dintre obiectele angrenate în asamblajul urban, chiar dacă dimensiunile parcelelor sunt egale, prin neocuparea integrală și egală a amprenteii edificabile. În cazul repetiției identice a dimensiunii interspațiului, forma obiectului arhitectural trebuie să difere pentru ca asamblajul urbanistic contemporan să aibă sens artistic. Controlul ritmului la scară urbană se poate face astfel prin controlul dimensiunii interspațiului, a pauzei. Ritmul urbanistic al locuinței izolate pe lot este un ritm dezvoltat prin pauze, asemeni ritmului colonadei dar, spre deosebire de succesiunea liniară a stâlpilor, urbanismul prezintă și o desfășurare în suprafață. Accentele ritmice pot fi marcate prin dominante verticale locale, impunând un anumit regim de înălțime pentru anumite parcele sau grupuri de parcele alăturate. Este binecunoscută cutuma urbanismului austro-ungar de a marca colțurile printr-o dominantă verticală obligatorie, măcar printr-un turnuleț. Prin alternanța parcelelor cu un regim de înălțime coborât cu cele cu regim de înălțime sporit, urbanistul poate controla accentele ritmice și astfel forma ritmului asamblajului, fără ca aceasta să fie influențată decisiv de configurația obiectului arhitectural

unitar în sine. În ansambluri urbanistice mai mari, *pattern*-ul construcției izolate pe lot poate fi alternat cu cel al construcțiilor cuplate (câte două), rezultând augmentarea ritmului pe orizontală sau chiar înșiruite (mai mult de două), obținând *legato*-ul ritmic.

În zonele noi, proiectate de la zero, rolul urbanistului este covârșitor. Extensia orașului sau satului global în teritoriul nemarcat de istoria umană, în *roman's land* va trebui să țină cont – din punct de vedere vizual - numai de componenta naturală a datului: ecologie, climă și relief. Absența unui substrat cultural de care locul, nefiind afectat de uzul antropic, nu s-a „contaminat”, permite manifestarea liberă a ritmului cultural contemporan. Ritmul urbanistic este un ritm cultural deoarece este rezultatul unui act uman conștient. Urbanismul, ca și sora mai mică, arhitectura, este o artă, deci ritmul urbanistic este în consecință un ritm artistic. Componentele juridice (regimul proprietății) sociologice și economice (legate de infrastructură) sunt foarte importante, dar reprezintă partea nevăzută a ariei urbanizate. Ceea ce se vede este partea artistică. Deoarece un proiect de urbanism nu poate în mod obișnuit să prevadă exact forma construcțiilor care îl vor popula (exluzând cazul proiectului-tip), artisticitatea urbanismului se va restrânge aproape exclusiv la exprimarea ritmică. Cum nici în muzică ritmul egal nu produce un rezultat prea interesant, urbanismul de planșetă vehiculat în modernitate bazat pe repetiția egală a duratelor-dimensiuni, cu accente periodic-identice sau complet lipsită de accente a generat prin stereotipie indiferență sau chiar aversiune. Deoarece urbanistul este un compozitor la cea mai mare scară posibilă, compozițiile sale având realmente cele mai mari dimensiuni dintre toate genurile artistice, cunoașterea potențialului pe care ritmul îl are în modelarea imaginii este o condiție esențială. Personal, sunt convins că studierea aprofundată a ritmului muzical în cadrul facultății de arhitectură și urbanism ar oferi o bază culturală serioasă celor care organizează imaginea viitorului edificat; lărgirea orizontului ar fi secondată de o multiplicare uriașă a posibilităților de a gestiona imaginea, permițând varietății artistice să își spună cuvântul în mod coerent și într-un context organizat.

6.7 Declinul ritmic interior. Necesitatea protecției locale

Orașele medievale ne oferă de nenumărate ori o imagine de o varietate ritmică extraordinară, iar aceasta rezidă tocmai în caracterul neprogramat al creșterii urbane realizate din aproape în aproape și deseori prin suprapunerea de straturi în decursul istoriei. Orașe ca Siena, Arezzo sau Matera sunt exemple clasice de creștere organică. Dacă am socoti restricția impusă de zidurile cetății ca

fiind cauza densificării și a suprapunerii, forma necarteziană a țesutului și multitudinea accentelor nu se datorează imposibilității extinderii în afara limitei. Putem afirma că ritmul orașului medieval neplanificat și coerența țesutului acestuia se datorează exprimării ritmului interior și a unui bun simț pe care omul îl deține în subconștient, asemeni armoniei manifestate vizual în artefacte prin intuirea secțiunii de aur. Unde s-au pierdut însă aceste bune deprinderi în ziua de azi, când omul contemporan este mult mai sofisticat decât cel din Evul Mediu? Se datorează această pierdere tocmai acestei sofisticări dobândite prin educația și civilizarea organizată, multilaterală și globală prin universalitatea informației? Sau ultraspecializarea unilaterală este cauza alienării omului și al îndepărtării acestuia de lucrurile cu adevărat esențiale? De ce omul contemporan când este lăsat să construiască liber produce asemenea orori arhitecturale? Să fie de vină sistemul legislativ care nu i-a mai permis acestuia să-și „proiecteze” casa fără arhitect, și el și-a pierdut această deprindere? Cert este că acum considerăm valoroase imaginile caselor fără arhitecți și a orașelor fără urbaniști, și singura variantă care ne rămâne este să le protejăm și să le conservăm pe acestea, să le ferim de degradare și de prostul gust al lui *homo faber* contemporan.

Arhitectura vernaculară este diferită de arhitectura organică așa cum a fost aceasta din urmă teoretizată de teoreticianul-arhitect David Pearson pe baza unor „pilde” exprimate verbal de Frank Lloyd Wright și exemplificate magistral de opera acestuia, cu precădere de celebra *Fallingwaterhouse* (Casa Cascadei), proiectată în 1935. Pe lângă marele maestru Wright, se consideră că arhitectură organică au făcut în diferite etape și perioade și Antoni Gaudí, Alvar Aalto, Hundertwasser, Imre Makovecz, Eero Saarinen, Hans Scharoun, Louis Sullivan, Rudolf Steiner, Bruno Zevi sau Toyo Ito, fiecare în varianta sa foarte personală și fără să genereze un stil comun.

Gaia reprezenta în mitologia greacă personificarea Pământului. *Ipoteza Gaia* sau *Teoria Gaia* este acel principiu conform căruia organismele interacționează cu mediul înconjurător anorganic al Terrei, formând un sistem de autoreglare complex ce contribuie la menținerea condițiilor de viață ale planetei, formulat de omul de știință James Lovelock în anii '70. *Mișcarea Gaia* este o rețea internațională de organizații și indivizi care, asemeni Mișcării Ecologiste, este îngrijorată de nesustenabilitatea globalizării și promovează o dezvoltare ecologică sustenabilă, și intră în categoria mișcărilor de tipul Mișcării Feministe sau a celor pentru Drepturile Omului.



Arhitectură vernaculară, Matera (Italia), 1997
Schițe: Andrei Racolța



Arh. Frank Lloyd Wright, *Fallingwaterhouse*, Mill Run, Pennsylvania, 1935
Foto: Andrei Racolțu

Gaia Charter reprezintă sistematizarea filosofiei arhitecturii organice făcută de David Pearson într-un set de reguli:

„Lăsați designul:

- să fie inspirat de natură și să fie durabil, sănătos, conservant și divers.
- să se desfășoare ca un organism, dinspre esență în exterior.
- să existe în «prezentul continuu» și să înceapă «mereu și mereu».
- să urmeze fluent curgerea și să fie flexibil și adaptabil.
- să satisfacă nevoile sociale, fizice și spirituale.
- să «crească din pământ» și să fie unic.
- să sărbătorească spiritul tineresc, ludic și surpriza.
- să exprime ritmul muzicii și puterea dansului.”¹⁹⁶

Se observă că aproape fiecare din aceste reguli implică într-un fel sau altul ritmul (prin termenii „desfășurare”, „curgere”, „creștere”, „ritm”) și, chiar dacă nu oferă specificații tehnice, indică modalitățile pe care acesta le poate manifesta în cadrul unei arhitecturi organice: durabil, sănătos, conservant și divers, dinspre esență în exterior, să înceapă mereu și mereu, fluent, flexibil și adaptabil, unic, tineresc, ludic, surprinzător, culminând cu ultimul principiu: „să exprime ritmul muzicii și puterea dansului”.

Arhitectura vernaculară este poate cea mai afectată de globalizare tocmai prin absența conștientizării unor principii arhitecturale, caracteristică ce i-a fost constantă de la bun început. La fel cum ea a crescut din aproape în aproape, în funcție de nevoile imediate ale oamenilor care au construit-o și locuit-o, ea se transformă în același ritm și pe baza acelorași necesități și posibilități. Principiul costului scăzut nu pare să întâmpine nici un fel de rezistență culturală în comunitățile care populează actualmente un asemenea țesut construit, iar zonele neprotejate sau cele unde controlul autorității tutelare nu este unul ridicat tind să își piardă coerența ingenuă prin importul de intruși. Intrusul material este elementul prefabricat iar intrusul spiritual este importul individual sau colectiv de valori estetice exterioare, ambii aflați în incongruență cu regula locului. Dacă nu este moral să-l privezi pe un localnic vernacular contemporan de emanciparea propriului confort, este foarte justificat să-l faci conștient pe acesta de valoarea culturală a habitatului său. Conservarea imaginii în dubla sa accepțiune, estetică și istorică, are însă deseori un beneficiar exclusiv extern sistemului vernacular în cauză și o justificare pur intelectuală.

¹⁹⁶ David Pearson, *New Organic Architecture. The Breaking Wave*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2001, la adresa de internet <http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520232891> (accesat la data de 20.02.2013).

Charta Gaia se adresează arhitecților, oferindu-le setul de căi pe care le pot urma pentru a practica o arhitectură organică sănătoasă și sinceră. Arhitectura vernaculară este însă aceea făcută fără arhitecți și fără specialiști. Deoarece ea prezintă însă unele similitudini ritmice clare cu arhitectura organică descrisă în document, intervenția arhitectului specialist în elementul vernacular constituit și amenințat, în sensul conservării, recuperării, transformării sau extinderii acestuia ar putea ține cont de ritmul „cântării” lui Pearson.

**SINCRETISM ARTISTIC
ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ**

Alături de ritm, armonia reprezintă cealaltă componentă de bază a oricărei arte. Aceasta reprezintă de fapt echilibrul ce trebuie realizat între componentele operei de artă, astfel încât să se creeze o unitate a ansamblului de elemente, prin ansamblu înțelegându-se atât întregul, cât și un organ definit al acestuia.

După natura fiecărei arte limbajul se organizează, în ceea ce privește aspectul ritmic, prin mijloace diferite, pendent de elementele de limbaj utilizate. Dacă în poezie el se realizează prin succesiunea și organizarea versurilor în timp, cu cadență de silabe accentuate și neaccentuate (tonice și atonice), în dans și pantomimă prin desfășurarea în timp a pașilor și gesturilor corporale, în muzică – prin succesiunea și organizarea în timp a sunetelor. În artele vizuale și în arhitectură (adăugând la aspectul pur reprezentativ și componenta utilitară) sugerarea mișcărilor ritmice se face cu elemente ca: punctul (stâlpul), linia (colonada), suprafața (peretele, pardoseala sau tavanul), volumul în contextul utilizării culorilor și clar-obscurului. Dacă în trecut armonia se realiza prin proporții și rapoarte considerate ideale, prin omogenitatea materialelor și cu ajutorul grupurilor de componente relativ asemănătoare integrate într-un tot unitar, în prezent este nevoie de un mecanism compozițional complex, care să echilibreze grupele de componente neechivalente, chiar contrastante între ele, astfel încât întregul să fie armonios. Nu doar lucrurile și pozițiile egale se pot echilibra între ele, ci și cele echivalente. Vorbim în aceste cazuri despre armonia prin asimetrie, pe lângă armonia prin proporționare, armonia prin analogie, armonia coloristică etc.). Asimetria este în aparență o dezordine care ascunde în realitate o ordine subtilă, foarte dificil de lucrat, din care pot rezulta compoziții originale. La diverse scări dimensionale, cu sau fără încărcătura simbolică, ritmul poate determina la nivel urban succesiunea clădirilor înalte la anumite intervale de-a lungul traseului unui bulevard, dar și alternanța cromatică a unor chei de yală identice într-o instalație de dimensiuni reduse.

Ritmul egal, uniform al traveiației unei structuri neoclase, cu suprapunerea unor registre orizontale perfect controlabile dimensional este complet contrazis de obiectele de arhitectură ale lui Frank Gehry, de exemplu, unde vibrația suprafeței este comparabilă cu ritmul unei compoziții grafice în timp ce silueta obiectului primește conotații sculpturale; dinamismul clădirii Ginger & Fred din Praga i-a atribuit porecla de *Tanț-Dum* – „Casa care dansează”. Ea „dansează” contemporan

în contextul unei vecinătăți constituite exclusiv din clădiri cu arhitectură clasică, fără a face însă notă discordantă cu acestea, tocmai datorită faptului că, în ciuda modernității sale și a aspectului nonconformist, respectă scara redusă a detaliului și preia anumite elemente simple dimensionale și formale de la clădirile de care se alipește, recompunându-le însă într-o manieră originală.



Diagonal Mar, Barcelona, machetă. Foto: Andrei Racolța



Key Sculpture

autor: Jiri David, Praga, 2010

Reafirmarea sincrētismului

Sincrētismul are în general o conotație peiorativă, dată de felul în care cuvântul este explicat în dicționarele oficiale, nespecializate. În ultimul timp însă, definirea termenului a evoluat (de la „amestec forțat”¹⁹⁷ la „coexistență organică”¹⁹⁸ de elemente eterogene) și s-a particularizat în dicționarele de artă, unde el apare ca „noțiune de ordin filozofic-estetic care, particularizată la artă desemnează contopirea într-un tot indivizibil a unor elemente provenite din domenii artistice diferite”.¹⁹⁹

În artă, conotația non-peiorativă a termenului de sincrētism este mult anterioară acceptării noilor genuri artistice ce decurg din curentele avangardiste. Accepțiunea modernă și rațională a cuvântului apare în enciclopedia lui Denis Diderot (1713-1784), publicată la mijlocul secolului XVIII (1751-1752), în „perioada luminilor”, și definește de fapt o concordanță a unor surse eclectice și nu discordanța acestora specifică filosofiei și religiei. Asocierea sincrētismului cu eclectismul nu este însă favorabilă, cunoscută fiind aversiunea curentelor moderne (inclusiv a avangardelor istorice din cauza cărora fenomenul sincrētetic a reînviat) față de „stilul eclectic” promovat de arta academică a secolului XIX. (În secolul XVIII, Sir Joshua Reynolds, șeful Academiei Regale de Artă din Londra încuraja eclectismul, iar în secolul XIX un promotor al acestuia era John Ruskin).

Eclectismul, termen utilizat pentru prima oară de istoricul și criticul de artă Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) pentru a caracteriza pictura familiei Carracci, presupune mixajul de stiluri în cadrul aceleiași gen artistic, iar purismul modern nu acceptă atitudinea polistilistă. Arhitectura eclectică utilizează deseori un amestec de elemente formale provenite din stiluri diferite fără să-și pună problema unei coerențe filosofice; doctrinele ce stau la baza provenienței respectivelor clișee sunt frecvent contradictorii.

În contemporaneitate, atitudinea negativă față de sincrētism a unor teoreticieni și critici de artă are astfel trei surse, și ele contradictorii:

¹⁹⁷ **Sincrētism**, *sincrētisme*, *s. n.* 1. Îmbinare de elemente eterogene aparținând unor arte diferite (literatură, muzică, dans etc.), caracteristică folclorului și mai ales fazelor primitive de dezvoltare a culturii, când diferitele arte nu erau încă diferențiate. 2. (Fil.) Amestec de doctrine filozofice și religii diferite și contradictorii care au fost reunite în mod forțat (ignorându-se deosebirile dintre ele). – Din fr. *synchrētisme*, în *DEX* '98.

¹⁹⁸ **Sincrētism** *s. n.* 1. stare de contopire și nediferențiere a unor elemente aparținând domeniilor unor arte diferite (literatură, muzică, dans) specifică folclorului și, în general, fazelor primitive de dezvoltare a culturii. ◊ coexistență organică a unor elemente eterogene aparținând filozofiei, religiei, mitologiei, literaturii și artei. (< fr. *synchrētisme*), în *MDN*.

¹⁹⁹ Academia Română, Institutul de Istoria Artei – „G. Oprescu”, *Dicționar de termeni muzicali*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, editura Enciclopedică, București, 2008, p. 504-505.

- asocierea cu decadența „stilului eclectic”. Atitudinea criticului este purist-progresistă.
- asocierea cu noile genuri artistice antitradiconalste, provenite din negarea valorică a artei clasice de către dadaști, futuriști sau suprarealiști (asamblaj, obiectualism, intervenție, instalație, *happening*, acționism, *performance*, *body art*, *drip painting*, *op-art*, *environment art* etc.) și cu arta noilor media (*electronic art*, *computer art*, *digital art*, *generative art*, *Bio Art*, *cyberformance*, *virtual art*, *internet art*, *robotic art*, *video art*, *sound art*, *radio art*, *fax art*, *software art*, *tradigital art*, *hacktivism* etc.). Atitudinea criticului este tradiționalistă.
- asocierea cu o fază „primitivă” de dezvoltare a culturii, când genurile artistice nu erau diferențiate. Atitudinea criticului este progresistă prin antiteza *primitiv-evoluat* și totodată tradiționalistă prin negarea raționalistă a valorilor ingenuae ale *primitivismului* redescoperit.

În viziunea acestei lucrări, sincretismul artistic al arhitecturii contemporane nu face referire la eclecticismul stilistic în cadrul genului arhitectural și nici la o etapă „primitivă”, premergătoare nașterii unei noi forme de artă, ci la coexistența în cadrul unor piese de arhitectură deja edificate a unor elemente și mijloace de limbaj specifice altor genuri artistice. Dacă existența procedeeleor grafice, picturale și sculpturale (în varianta lor provenită din genurile specifice ale artei abstracte) este deja dovedită în domeniul vizual, analogia cu domeniul sonor se poate exemplifica pe baza unei transpuneri grafice, diferite de semiografia muzicală, a unor mijloace teoretice utilizate frecvent în compoziția muzicală clasică și contemporană, prezentate în prima parte a lucrării. Cunoașterea acestor procedee de către arhitecți poate face trecerea de la un sincretism involuntar, sesizabil doar de muzician, la unul asumat, prin evaluarea rațională²⁰⁰ a elementului muzical în context vizual.

²⁰⁰ Arhitectura contemporană nu sună și nici nu trebuie să sune, să cânte realmente; scopul arhitecturii nu este acesta. Ea nu trebuie să transmită idei și sentimente prin sunet real, acesta fiind scopul muzicii.

Atribuirea unor modele vizuale precise sunetelor dintr-o desfășurare muzicală pentru a vedea cum arată o anumită melodie este o modalitate abstractă și subiectivă; pentru dezabstractizare, ea ar necesita explicitarea prealabilă a codului formal folosit pentru ca receptorul să poată avea bucuria intelectuală a înțelegerii depline, moment în care deslușirea misterului ar putea coincide cu diminuarea artisticității unui astfel de produs. Spectacolul total în care sunetul și imaginea se suprapun în timp real este experimentat încă din a doua jumătate a secolului XX odată cu evoluția tehnicii electronice și continuă potențat în era digitală. Dominanta în cadrul unui asemenea produs sincretic este componenta muzicală, imaginile fiind alese astfel încât să se „potrivească” discursului sonor. *V-jay*-ii contemporani fac deseori acest lucru. Algoritmizarea poate face vizibilă muzica în bidimensionalul și tridimensionalul virtual prin intermediul computerului, iar un astfel de *show multimedia* nu este lipsit de interes, deși rezultatul vizual al transpunerii muzicale prin *pattern*-uri asociate nu poate fi decât aleator, fiind tributary muzicii. Iannis Xenakis a inventat și dezvoltat la finele anilor '60 sistemul *UPIC* capabil să genereze sunet plecând de la o semiografie bazată pe

Capitolul 7

Analogia elementelor de limbaj

Introducere: cauza decalajelor

Teoretizarea diferențiată a ritmului în diferitele genuri artistice în contemporaneitate are două cauze principale:

- una care ține de limbaj și elementele acestuia, respectiv de modalitățile diferite de percepție ale produsului artistic clasic – exclusiv vizual pentru artele plastice și exclusiv auditiv (sonor) pentru muzică, deși se știe că din cele mai vechi timpuri artele spațiale și temporale s-au sincronizat pentru a genera „spectacole” complexe de muzică și dans susținute de scenografie, vestimentație și nu în ultimul rând de alegerea unei locații potrivite.
- una care ține de super-specializarea unilaterală a sistemului contemporan de învățământ, care, pentru a produce performanță într-un anumit domeniu tinde să le neglijeze pe celelalte și care, deși foarte eficient pentru țelul urmărit, generează deseori executanți desăvârșiți și uneori virtuoși extraordinari cu grave handicapuri în înțelegerea

forme geometrice, dar se știe că muzica sa post-serială era oricum aleatorie. Modelarea unui produs artistic sincretic bazat pe controlarea estetică, nealeatorie și simultană a ambilor parametri (vizual și sonor) este o provocare.

Evaluarea rațională a potențialului muzicii în arhitectură nu va subordona arhitectura muzicii, nu o va transforma pe aceasta într-o extensie tributară și aleatorie a fenomenului sonor. Tocmai de aceea ea nu se va înțelege ca o transpunere vizuală a unui fragment sonor anume; dacă această cale pare tentantă, în jocul aleatoriei rațiunea trebuie să intervină decisiv, adaptând imaginea rezultată la scopurile arhitecturii, oricare ar fi algoritmul utilizat. Arhitectura este reală, ea nu poate rămâne în sfera virtualului cibernetic. În domeniul formal se știe că forma sunetului nu poate fi complet asimilată cu forma plastică, dar metodele teoretice de gestionare artistică ale celor două forme implică în ambele cazuri ritmul și armonia. Dacă armonia, deși se realizează diferit, a cunoscut o dezvoltare superioară atât în arhitectură cât și în muzică, ritmul prezintă în arhitectură un decalaj teoretic major, defavorabil acesteia. Mișcarea sugerată a arhitecturii pe ritmuri muzicale adaptate poate contopi într-un tot indivizibil elemente provenite din ambele domenii artistice.

celorlalte domenii, cu toate implicațiile (culturale, sociale, economice, politice și chiar sanitare) care decurg din aceasta.

Desigur, nu este de ajuns să știi din toate câte puțin dar nimic bine, însă sunt notabile cazurile în care un arhitect de succes era totodată și un renumit pictor sau sculptor, cânta bine la cel puțin un instrument și scria poezii sau proză de o reală valoare, iar acest lucru nu se întâmpla doar în antichitate sau în Renaștere, când școlirea „artistului complet” implica studiul tuturor artelor, ci și în alte perioade istorice, mai departe sau mai aproape de noi, mai calme sau mai zdruncinate de tumultul avangardelor. Noile genuri artistice au restabilit legătura între genurile artistice, unele rupând chiar granița dintre mișcarea sugerată și mișcarea reală, (re)introducând componenta temporală în artele plastice devenite de atunci arte vizuale, fără a uita însă nici componenta sonoră.

7.1. Coexistența elementelor ritmice, armonice și melodice în muzică și arhitectură

Așa cum la ascultarea unui cântec receptorul obișnuit nu este interesat de disecarea acestuia în elementele componente, nici în cadru vizual privitorul nu va parcurge acest demers. Domeniul analizei artistice este rezervat criticilor, ei fiind cei mai abilitați să o facă; ceilalți se vor bucura de produsul finit. Pentru a produce însă bucurie sau, în orice caz, pentru a trezi o anumită stare sufletească în cel căruia îi este adresat, un act artistic este conformat anume pentru a atinge acest scop. Atingerea scopului propus coincide cu reușita actului artistic. Astfel, persoana cea mai interesată în cunoașterea metodelor de generare a unei opere de artă reușite este însuși creatorul, deoarece acesta va trăi cel mai intens bucuria reușitei sau amărăciunea eșecului, criticul rezumându-se în ambele cazuri la analiza rece, neimplicată emoțional.

A face o operă de artă cât mai explicită pentru a facilita interpretarea sa critică înseamnă a-l arunca într-un plan secund pe adresantul însuși, bucuria artistului rezumându-se la mulțumirea că mesajul său cifrat a fost pe deplin înțeles.

A conforma o lucrare în așa fel încât mesajul său să intre cât mai rapid în conștiința receptorului, cât mai clar și cât mai direct înseamnă banalizarea procesului artistic însuși deoarece apelul la senzorial și la trăirea propriu-zisă este minim. Este exact situația în care un cântec s-ar reduce exclusiv la textul său, melodia și ritmul putând fi oricare. Deși mesajul va fi cu siguranță receptat, șansa acestuia de a rămâne în memoria receptorului este cu atât mai mică cu cât el nu va îmbrăca o formă perceptibilă pe cale senzorială și nu va stârni vreo emoție. El va rămâne sec și va avea aceeași importanță cu restul mesajelor pe care omul le

primește cotidian prin limbajul vorbit. Literatura operează într-un anume fel cu elementele limbajului său pentru ca mesajul transmis să persiste în memorie, asociind cuvintele într-o anumită structurare pendentă de sensul logic al acestora, dar și de o formă menită să reziste în stare coagulată, fie ca persistență a imaginii descrise, fie ca rezonanță a unei sonorități, în ambele variante implicând senzorialul și nu doar intelectul pur. Poezia suprapune ritmul și rima, iar cuvintele asociate astfel rămân mai bine în memorie decât în cazul prozei, tocmai datorită sonorității; de aceea când cineva învață pe de rost o poezie o repetă cu voce tare, adăugând la memoria vizuală a textului memoria auditivă. Arta programatică în varianta sa muzicală va alege o melodie simplă, cu tonalități clare și firești, de obicei majore și un ritm percutant, deseori repetitiv pentru a susține memorarea unui text direcționat. La fel va face și tehnica afișului, alegând fonturile, mărimea și culorile caracterelor în relaționare cu importanța informației textuale transmise și, în funcție de complexitate, va folosi mijloacele de expresie ritmice și armonice (ținând de proporție) pentru a marca accente vizuale, centre de interes și dominante compoziționale în interiorul imaginii; chiar dacă nu va recurge la mimetic și figurativ, va utiliza din plin multitudinea de contraste, la fel cum muzica va utiliza variația de intensități sonore.

7.1.1 Ritm și melodie

Nu este o regulă generală situația în care un ritm simplu ar produce mai bine fixarea în memorie a unui anumit text poetic decât un ritm compus, cum nici în muzică, făcând abstracție de text, o formulă ritmico-melodică simplă ar garanta memorarea unui motiv sau a unei fraze mai bine decât una eterogenă. Uneori un ritm mai puțin previzibil și mai greu de memorat ca atare va fixa mai adânc în memorie un conținut decât unul mai previzibil, tocmai datorită atenției suplimentare pe care o implică față de o variantă comună care se va înregistra doar la nivel superficial, pierzându-se printre multe altele asemenea odată cu mesajul. Excepționalul este mai puternic ca semnal și mai stabil decât comunul, așa cum variația este mai interesantă decât monotonia, dar totul depinde de detașarea din context. Abuzul de intensități sau abuzul de contraste provoacă până la urmă oboseală și confuzie; un ritm prea complicat și cu schimbări prea dese îngreunează receptarea și implicit memorarea. Importantă este în toate cazurile buna corelare a ritmului cu celelalte componente angrenate în discurs atât în muzică sau poezie cât și în genurile artistice bidimensionale sau tridimensionale, cu celelalte elemente de limbaj specifice.

Se poate afirma că nu există compoziții muzicale exclusiv ritmice. Muzica modernă și contemporană prezintă însă exemple de fragmente dintr-o compoziție

dedicate exclusiv secției ritmice, pe lângă binecunoscutele *solo*-uri de baterie din muzica *jazz* sau *rock*, dar în toate cazurile rezultatul sonor va fi unul ritmico-melodic datorită faptului că fiecare din organele unei baterii, fiecare tobă sau cinel are propria sa frecvență corespunzătoare unei note muzicale atunci când este lovit; totodată ele au și un timbru propriu ce ține de material, de unde rezultă „textura” sunetului.

La polul opus, nu există muzică exclusiv melodică, deoarece simpla înșiruire a notelor muzicale generează prin sonorizare un ritm, oricât de legate ar fi acestea între ele (în cazul unei doine, de exemplu, unde melodica este excesivă în lentoarea desfășurării) în cadrul formei melismatice sau ornamentale specifice de obicei folclorului sau oricât de neregulat ar fi acesta în cadrul formei *parlando-rubato*, recitativă, des întâlnită tot în folclor sau în muzica cultă de inspirație folclorică. Însăși definiția melodiei implică ritmul: „Melodia constituie ideea și gândirea muzicală exprimată la o singură voce, prin organizarea artistică a sunetelor pe plan intonațional și ritmic. Cu alte cuvinte, melodia constă dintr-o succesiune de diferite înălțimi (latura corporal-sonoră) și de diferite durate (latura ritmico-cinetică)”.²⁰¹

7.1.2 Armonie și proporție. Spațialitatea multidimensională a muzicii

Distincția dintre armonic și melodic trebuie pusă în discuție în corelare cu intervalele din muzică. Noțiunea de interval se referă la raportul de înălțime dintre două sunete. Intervalele se numesc melodice dacă cele două sunete se emit și se aud consecutiv, unul după celălalt, respectiv armonice, dacă ele sunt emise și receptate simultan. Armonia se referă deci la suprapunerea de sunete, iar în funcție de aceasta apar noțiunile de consonanță și disonanță. Astfel, „în concepția tonală clasică, un interval se consideră *consonant* în cazul că sunetele sale componente – auzite simultan – produc impresia de contopire și legare (atașare) reciprocă”,²⁰² respectiv „*disonant*, în cazul în care sunetele sale componente – auzite simultan - produc impresia de respingere reciprocă”.²⁰³ Teoria muzicală consideră *prima*, *cvarța*, *cvinta* și *octava* – intervale consonante perfecte, *terța* și *sexta* (cu variantele mare și mică) – intervale consonante imperfecte, în timp ce *secundele* și *septimele* mari și mici sunt considerate intervale disonante.

Făcând abstracție de durate și atribuind frecvențelor sunetelor un rol dimensional, rapoartele dintre înălțimile notelor muzicale se pot traduce în domeniul vizual prin proporția dintre dimensiunile numerice ale frecvențelor corespunzătoare, o notă mai joasă având o frecvență mai mică, în timp ce una mai

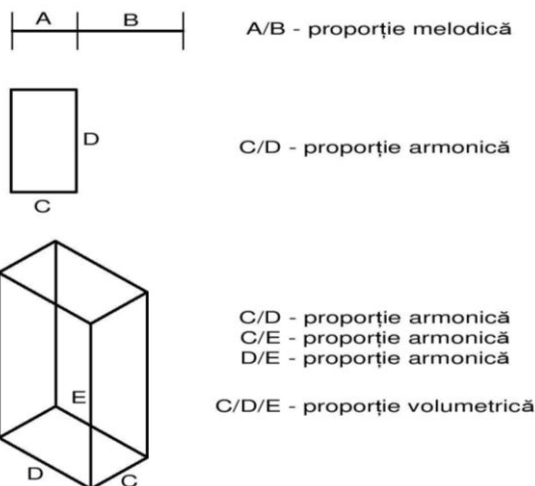
²⁰¹ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 124.

²⁰² *Ibidem*, p. 139.

²⁰³ *Ibidem*.

înalță are o frecvență mai mare. Prin analogie, citirea unei desfășurări muzicale pe o singură direcție ar releva proporțiile melodice dintre două dimensiuni consecutive, simultan pe două direcții ar sugera proporțiile armonice bidimensionale ale celor două dimensiuni compuse în suprafață, respectiv simultan pe trei direcții ar descrie proporția volumetrică, având ca și corespondent muzical acordurile formate din trei sunete, numite *trisonuri*. Trisonul este alcătuit din sunetul fundamental, terța și cvinta sa. În muzică acordurile se pot forma și din patru sunete (acordul de *septimă*), din cinci sunete (acordul de *nonă*) și mai rar din șase sunete (acordul de *undecimă*) sau din șapte (acordul de *terțiadecimă*).

Proporția volumetrică a unui paralelipiped sonor ar conține astfel trei proporții armonice, obținute prin raportarea două câte două a celor trei dimensiuni în cele trei proiecții ortogonale. Teoria muzicală arată că numai acordurile compuse din trei sunete pot fi consonante, toate celelalte fiind disonante, iar armonia tonală constă într-un continuu dialog contradictoriu între acordurile disonante și consonante, soluționat constructiv. „Pe plan estetic, opoziția permanentă dintre acordurile disonante și cele consonante constituie dialectica dezvoltării armoniei tonale clasice.”²⁰⁴



De obicei componistica muzicală ne prezintă ritmul strâns corelat cu melodia și armonia, rezultatul fiind un tot unitar bazat pe toate cele patru componente ale sunetului: înălțime, durată, intensitate și timbru. Teoria muzicală a clasificat mijloacele de factură mixtă de dezvoltare a ritmului muzical prin legarea lor firească de componentele melodice și armonice ale compoziției, rezultând procedeele ritmico-melodice și ritmico-armonice.

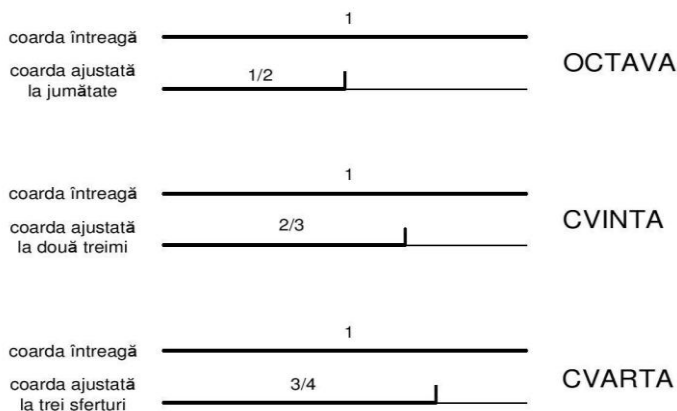
²⁰⁴ *Ibidem*, p. 303.

Datorită caracterului unidimensional dat de unicitatea axei timpului, muzica își creează propria spațialitate prin armonice și acorduri. Înșiruirea de sunete distincte oferă o direcție, suprapunerea de două sunete sugerează o suprafață bidimensională, iar suprapunerea de trei sunete rezolvă spațiul tridimensional al muzicii. Luând în considerare acordurile formate din mai mult de trei sunete rezultă că „obiectele” din muzică pot fi pluridimensionale. Suprapunerea mai multor voci (polifonia) și a mai multor instrumente realizând simultan acorduri într-o orchestră sugerează multidimensionalitatea muzicii și oferă spațiului creat de aceasta o complexitate superioară domeniului vizual. Inserând și poliritmia în acest context și adăugând și coloristica timbrală, putem observa că muzica generează forme extraordinar de articulate folosind un singur element: sunetul.

7.1.3 Studiul rapoartelor și proporțiilor – analogii între intervalele muzicale și sistemele de proporționare albertiene

Leon Battista Alberti (1404-1472) a dezvoltat un întreg sistem de proporționare bazat pe analogia cu intervalele consonante din muzică, descris detaliat în tratatul de arhitectură *De Re Aedificatoria*, folosindu-se de fapt de studiile făcute de Pitagora (cca. 580- 495 î. Hr.) cu două mii de ani mai înainte utilizând monocordul.

„Alberti explică felul cum intervalele muzicale plăcute la auz, octava, cvinta și cvarta corespund diviziunii unei coarde în două, trei sau patru ($1/2$, $2/3$, $3/4$). Aceste proporții, care în acea vreme se numeau *diapason*, *diapenta*, *diaterason*, vor servi drept bază artelor plastice și, în primul rând, arhitecturii”.²⁰⁵



Detectarea experimentală a intervalelor consonante perfecte de către Pitagora utilizând monocordul
- schiță explicativă -

²⁰⁵ Charles Bouleau, *op. cit.*, p. 86-87.

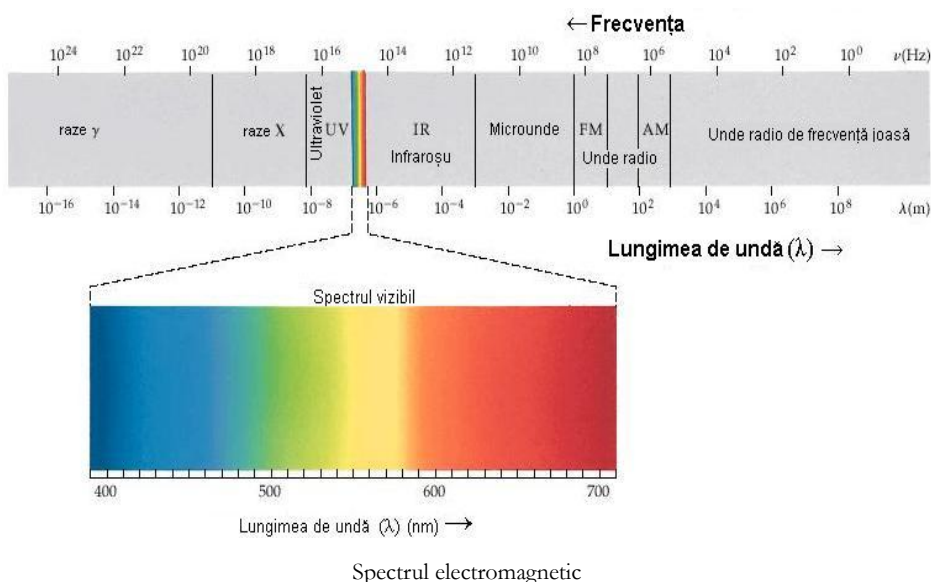
Pitagora s-a folosit de un mijloc foarte intuitiv în detectarea acestor rapoarte ale intervalelor consonante perfecte, deoarece lui nu îi erau cunoscute frecvențele corespunzătoare notelor muzicale. Folosindu-se în experimentele sale acustice de monocord, instrument muzical cu o cutie de rezonanță peste care o singură coardă întinsă putea fi scurtată prin intermediul unui căluș mobil, el a observat că la vibrarea simultană a două coarde din care una are dublul lungimii celeilalte, cele două sunete auzite împreună sună perfect, iar ascultate separat reprezintă aceeași notă, coarda mai scurtă dând un sunet de două ori mai înalt, astfel că dacă lungimile cordelor se află în raport de jumătate, coarda mai scurtă va produce o frecvență de două ori mai înaltă. Astfel a rezultat octava, căreia îi este asociat raportul $1/2$. Stabilind raportul dintre cele două coarde la $2/3$ a detectat o altă consonanță perfectă, devenită cvintă, iar la $3/4$ a obținut cvarta perfectă.

Astăzi se cunosc valorile frecvențelor asociate oricărei note muzicale și ele se pot măsura cu sonometrul. Considerând nota Do căreia îi corespunde frecvența de 130,8 Hz, la patru note distanță se află Fa, cu frecvența de 174,6 Hz. Raportată la Do, frecvența lui Fa ar da numărul 1,334, iar $1/1,334$ dă cu o foarte mică eroare raportul de $3/4$ corespunzător cvartei. În mod similar, considerând nota Sol (aflata la cinci note distanță de Do) cu frecvența de 195,0 Hz prin raportare la Do se obține numărul 1,5, iar cvinta $Do/Sol=1/1,5$ adică $2/3$. Octava dintre nota Do considerată (cu 130,8 Hz) și următorul Do (cu 261,6 Hz) se va putea scrie ca raport sub forma $1/2$.

7.1.4. Înălțimea notei este culoare? Armonia interioară în sens kandinskian

În domeniul vizual nu putem atribui înălțimii notelor conotația de lungime prin corelare cu frecvența corespunzătoare sunetului respectiv (un sunet mai jos e mai scurt și unul mai acut e mai lung) fiindcă mult mai potrivită în acest sens este analogia durată – lungime, pe care am făcut-o deja.

În pictură s-ar putea forța o analogie între înălțimea sunetului (frecvența oscilației undei sonore) și culoare (frecvența radiației electromagnetice, luminoase) pe baza frecvențelor din spectrul sonor și cel cromatic, dar am întâmpina o mare problemă în momentul în care am observa că, atribuind lui Do central de pe claviatura pianului un galben pur, cele mai multe melodii s-ar mișca într-un mediu cromatic foarte restrâns (între verde, galben și orange), cu puțin albastru și roșu, albastrul ultramarin sau violetul nefiind atinse aproape niciodată, iar unele culori terțiare de tipul ocrului sau brunului s-ar obține prin acorduri extrem de ciudate, implicând note de înălțimi foarte diferite.



Albul și negrul ar deveni pauze, cum spunea Kandinski, dar ce ne-am face cu toate griurile „rupte” din negru și alb? Kandinski însuși s-a ferit să stabilească clar o analogie între notele muzicale și culori, deși credea în potențialul picturii de a-și formula un limbaj propriu și pur, asemeni muzicii, sau poate tocmai de aceea. Concentrându-se pe efectul psihic al culorilor el accentuează pe înrudirea dintre muzică și pictură în sensul acțiunii amândurora asupra stărilor sufletești ale omului: „Tonul muzical are acces direct la sufletul omului”.²⁰⁶

„Sunetul culorilor este atât de precis încât probabil că nu există nici un om care să încerce să redea impresia galbenului strident pe clapele cel mai joase ale pianului sau care să compare lacul de garată vișiniu cu o voce de soprană”.²⁰⁷ Prima parte a citatului pare să se potrivească analogiei dintre spectrul cromatic și înălțimea sunetului, dar cea de a doua o contrazice complet, roșul vișiniu situându-se conform graficului exact în registrul cel mai acut.

„În general însă, culoarea este un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului. Culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi. Artistul este mâna prin care una sau alta din clape fac sufletul omenesc să vibreze adecvat. *Este limpede deci că armoniile cromatice nu se pot baza decât pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc.* Această bază va fi denumită *principiul necesității interioare*”.²⁰⁸

²⁰⁶ Wassily Kandinski, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994, p. 55.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 52.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

Kandinski face analogia între culoare și sunet prin intermediul pianului, dar nu centrează pianul pe spectrul cromatic. În alte exemple el poziționează albastrul în registrul grav („albastrul se acutizează greu”²⁰⁹, dar leagă mai mult înălțimea sunetului de tonurile culorii prin combinare cu negru sau alb: „În reprezentarea muzicală, albastrul deschis seamănă cu un flaut, iar albastrul închis cu un violoncel; pe măsură ce se adâncește, seamănă tot mai mult cu minunatele sunete ale contrabasului; în forma cea mai adâncă și solemnă, sunetul albastrului este comparabil cu cel al orgii”.²¹⁰

Într-o analiză ulterioară Kandinski reia modelul pianului, înlocuind „culoarea” atribuită clapei cu noțiunea de „formă”:

„artistul este mâna care, pe o clapă sau alta (clapă-formă), face să vibreze corespunzător sufletul omenesc. *Este limpede deci că armonia formelor nu se poate sprijini decât pe principiul sensibilizării adecvate a sufletului omenesc.* Acest principiu a fost denumit aici *principiul necesității interioare*”.²¹¹

Deoarece există

„un raport de neevitat dintre culoare și formă (...) se poate observa ușor (...) că valoarea unei culori este subliniată prin unele forme și atenuată prin altele. În orice caz, culorile ascuțite sună, în specificul lor, mai puternic dacă se asociază cu o formă mai ascuțită (de exemplu galbenul într-un triunghi), culorilor care tind spre tonurile adânci sunt accentuate în această tendință de formele rotunde (de exemplu albastrul în cerc)”.²¹²

În pictură armonia se va obține în urma unei lupte între tonuri, forme și principii. „... legături unificatoare, *opozitii și contradicții*, acestea fac armonia noastră”.²¹³ Consonanța este unificatoare, disonanța înseamnă contrast; ambele se regăsesc în acordurile muzicale. Kandinski demonstrează astfel că atât în pictură cât și în muzică armonia se realizează pe aceleași principii.

7.1.5 Procedee ritmico-melodice și ritmico-armonice în arhitectură

De la Alberti până în prezent arhitecții au utilizat sistemele de proporționare bazate pe rapoartele 1/2, 2/3 sau 3/4 cunoscând mai mult sau mai puțin proveniența lor pitagoreică sau muzicală. Plecând de la sistemul

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 77.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*, p. 58.

²¹² *Ibidem*, p. 57.

²¹³ *Ibidem*, p. 89.

consonanțelor perfecte, Școala lui Pitagora a conferit armoniei „un sens universal, în virtutea căruia cosmosul și tot ce este în el se supune principiului armoniei care reunește elementele contrarii. Astfel vechii greci au intuit lumea drept o ordine muzicală”.²¹⁴ Elementele contrarii pe care se bazează armonia muzicală sunt acordurile consonante și disonante, ceea ce ne trimite cu gândul la faptul că nu tot ce e armonios în domeniul vizual trebuie să cuprindă exclusiv rapoartele de $1/2$, $2/3$ sau $3/4$. Raportul de aur a devenit o temă preferată și nu este nici astăzi abandonat, cunoscându-i-se potențialul de a genera armonie în tot și în toate. Armonia în sens general înseamnă „potrivirea desăvârșită a elementelor unui întreg”(conform *DEX*’98), iar sinonimele acesteia ar fi conform dicționarului de sinonime: „concordanță, echilibru, potrivire, proporție, proporționalitate, simetrie”.²¹⁵

În domeniul artistic armonia reprezintă un concept și nu un mod de rezolvare a unei compoziții deoarece modalitățile prin care aceasta se poate obține sunt multiple chiar dacă nu sunt neapărat specifice fiecărui gen artistic luat separat. Șarpantele compoziționale par specifice picturii, dar și fațadele sau planimetriile arhitecturii prezintă scheme bazate pe trasee regulatorii după care elementele arhitecturale sunt amplasate în plan vertical sau orizontal.

Ritmul intervine într-o schemă compozițională sub formă de ritm al liniilor și ritm al distanțelor și intră astfel în proporționare ca element structural esențial. Dacă duratele corespund distanțelor dintre liniile compoziției, modificarea ritmului atrage după sine modificarea proporțiilor. Astfel, corelând armonia cu noțiunea de proporție, ar rezulta că toate procedeele de dezvoltare a ritmului arhitectural sunt de fapt procedee ritmico-armonice.

Dacă asociem înălțimii notelor muzicale nu numai componenta cromatică sau texturală (ce ține de material) ci și noțiunea de formă (așa cum a făcut-o Kandinski) rezultă că toate procedeele de dezvoltare a ritmului arhitectural sunt procedee ritmico-armonice și ritmico-melodice deopotrivă, chiar și în cazul arhitecturilor albe.

Deși nu trebuie stabilite analogii formale totale între manifestările pe care le au în muzică și cele întâlnite în arhitectură, mijloacele ritmico-armonice și ritmico-melodice de dezvoltare a ritmului utilizate în componistica muzicală se regăsesc în arhitectură legând organic ritmul de proporție în scopul generării armoniei văzute în sens larg.

a. Imitația liberă sau severă, presupunând în muzică reproducerea aproximativă sau exactă a unei formule ritmice dintr-un motiv antecedent în

²¹⁴Academia Română, Institutul de Istoria Artei - „G. Oprescu”, *Dicționar de termeni muzicali*, p. 47.

²¹⁵ Mîrcea și Luiza Seche, *Dicționar de sinonime*, Editura Litera Internațional, București, 2002.

consecventul său este deseori utilizată în arhitectură atunci când în desfășurarea unui front stradal construit se înserează o clădire nouă. Ea poate prelua identic ritmul fenestrației sau a altor elemente de la una din clădirile la care se alipește, păstrând în același timp proporția plinului și golului prin repetarea exactă a dimensiunilor schimbând însă materialele și culorile, caz în care avem o imitație severă sau poate să preia doar forma ritmului și raportul dintre dimensiuni fără să păstreze și dimensiunile pe orizontală sau verticală atât separat cât și simultan pe ambele direcții, prin scalare. Totodată, o imitație liberă permite și inserarea locală de elemente ritmice proporționate diferit pentru sugera accente necesare în noua compoziție, atât timp cât ritmul inițial rămâne recognoscibil ca fiind cel de bază. La fel se poate proceda și în cadrul unui ansamblu arhitectural izolat compus din mai multe mase sau volume arhitecturale articulate pentru a garanta apartenența părților componente la același organism.

b. Recurența ritmică, sau ritmul în oglindă des întâlnită în muzica polifonică din dorința de a genera armonie prin simetrie este poate cel mai clasic dintre procedeele arhitecturale. În cazul unei clădiri proiectate astfel, axa mediană a clădirii este axa de simetrie a ritmului. Procedul poate fi folosit și doar local, în cazul unui ansamblu în general asimetric, pentru a atrage atenția asupra unui eveniment considerat important. Procedul este comun tuturor stilurilor arhitecturale, de la antichitatea greacă până la Romantism; arhitectura modernă, chiar dacă deseori își face din asimetrie un crez artistic, recurge uneori la această metodă în cazul edificiilor impozante, reprezentative pentru o anumită formă de autoritate: statală, politică, instituțională. Ritmul recurent va evidenția de fiecare dată axa după care se face oglindirea. Exemplele moderne și contemporane prezintă deseori - spre deosebire de stilurile clasice - oglindirea unor ritmuri eterogene.

c. Variațiunea reprezintă în muzică reluarea într-o variantă mereu transformată a unei teme muzicale. Asemeni temelor muzicale, o temă arhitecturală conține intrinsec un ritm, iar variațiunile implică în ambele cazuri transformări ale acestuia. Variațiunea arhitecturală implică în totalitatea cazurilor reluarea temei inițiale, ceea ce înseamnă repetarea unui fragment ritmic de cel puțin două ori în cadrul unei compoziții de arhitectură în variante modificate, dar care să lase vizibilă forma ritmului de la care s-a pornit. Temele muzicale implică de obicei desfășurări mai mari, cuprinzând uneori mai multe motive sau chiar fraze. Variațiunea ca procedeu se poate folosi și doar la nivel de motiv, cu o aplicabilitate mai mare în arhitectură, acolo unde dimensiunea compoziției este limitată. Aceasta nu se realizează exclusiv prin procedee armonice și melodice, ci implică deseori și transformări de natură ritmică ce apar la fiecare reluare a temei inițiale prin:

- eliminarea pauzelor din formula inițială. Pauzele pot fi echivalate fie cu elementul gol (de tip deschidere, fereastră) fie cu cele pline, văzute ca interspații dintre elemente.
- punctarea formulei ritmice reprezintă prelungirea pe o direcție a dimensiunii unuia sau mai multor elemente arhitecturale dintr-o desfășurare ritmică, fie cu jumătate (corespunzător accepțiunii clasice a punctului muzical), fie cu un alt raport rațional (exprimat prin orice fracție), prin înmulțirea cu un număr irațional (în caz particular, Φ).
- întrepătrunderea cu o altă formulă de ritm, de exemplu ternar se referă la modificarea locală a numărului elementelor arhitecturale angrenate în ritm și simultan a dimensiunii acestora sau a interspațiului dintre ele.
- introducerea de noi pauze care schimbă măsura inițială se referă fie la dimensiunea interspațiului dintre elemente, fie la eliminarea unor elemente arhitecturale dintr-o succesiune.
- divizarea valorilor inițiale corespunde dublării tempoului, dacă se aplică simultan întregii desfășurări ritmice a temei, adică toate dimensiunile, atât a elementelor cât și a interspațiilor se vor înjumătăți pe o direcție, de obicei pe orizontală.
- dezvoltarea continuă a valorilor ritmice prin eliminarea pauzelor reprezintă unificarea elementelor prin eliminarea interspațiilor. În cazul unei fațade, eliminarea completă a golurilor nu ar avea sens, astfel că eliminarea se va referi la interspațiile pline. Ea se poate realiza fie prin mărirea proporțională a dimensiunii ferestrelor pe o direcție până ce ele realizează un front continuu, fie prin unificarea lor prin tratarea interspațiului (plin) cu o altă textură sau cu o culoare mai închisă, astfel încât, într-o vedere de departe să rezulte o bandă continuă.
- reluarea ritmului inițial diferă în arhitectură față de muzică prin posibilitatea repetării identice a acestuia la o scară mai mare sau mai mică.

Toate procedeele posibile în cadrul variațiunii implică modificarea proporțiilor elementelor din succesiunea ritmică și astfel, proporțiile imaginii de ansamblu.

Un motiv arhitectural poate reprezenta însuși desenul planimetriei generale, se poate relua de mai multe ori în cadrul elevației sau poate fi scalat prin diminuare proporțională integrală devenind desen al partiționării ferestrelor sau chiar element decorativ repetitiv, fără a respecta neapărat principiul autosimilarității recursive al fractalilor. El devine astfel *leit-motiv*-ul întregii construcții, ca în literatură. Există *leit-motiv*-e formale care urmăresc întreaga creație a unui arhitect sau devin caracteristica unui stil; acestea pot consta în

maniera de rezolvare a unei situații, care chiar dacă nu arată identic în fiecare caz, reflectă respectarea aceluiași principiu.

d. Pedala ritmică sau ritmul ostinato presupune repetarea identică și continuă a unei formule ritmice. Ea se poate realiza pe fundal (implicând obligatoriu poliritmia), poate fi ritmul din prim-plan sau se poate aplica singurului ritm existent, prin reluarea acestuia. În cazul arhitecturii poliritmice, stratificate, procedeul conferă regularitatea ansamblului, chiar dacă unele elemente execută în prim-plan sau în plan secund mișcări libere, diferite. Motivul ritmic care se repetă cu obstinație poate fi de structură binară, egal, dar poate fi orice ritm, oricât de variat și de structură oricât de eterogenă; dialectica omogen-eterogen ține de rolul prezenței ritmului ostinato în compoziție și astfel de poziționarea sa în adâncime, mai în față sau mai în spate în regula colajului. La ritmul ostinato poate participa o singură componentă a ritmului arhitectural sau mai multe; el poate fi un ritm al liniilor, al formelor, al distanțelor sau al contrastelor.

e. Ritmul complementar este de asemenea specific poliritmiei, implicând obligatoriu suprapunere vizibilă. El se referă la suprapunerea peste ritmul unor elemente arhitecturale situate într-un plan a unui ritm contrastant, de altă structură, realizat de alte elemente arhitecturale. De exemplu, peste ritmul plin-gol al fenestrației se suprapune un ritm diferit al balcoanelor, peste ritmul stâlpilor se suprapune ritmul contrastant al vitrajelor, peste ritmul decupajelor se suprapune un ritm variat al montanților fenestrației, al parasolarelor etc. Este cea mai caracteristică formă de dezvoltare ritmico-armonică a fațadelor stratificate contemporane, deoarece, dacă și în arhitectura mai veche se aplica procedeul stratificării, provenit de la imaginarea antropologică a închiderii ca o țesătură de către arhitectul german Gottfried Semper (1803-1879) descrisă în lucrarea sa „Cele patru elemente ale arhitecturii” (publicată în 1851), ritmurile suprapuse în „pânzele” fațadelor de factură semperianistă nu sunt unele contrastante, deși în muzică ele se manifestau încă din polifonia barocului.

f. Poliritmia, așa cum îi spune numele, reprezintă utilizarea concomitentă, în arhitectura stratificată, a unor formule ritmice diferite ca structură. Efectul poliritmiei este amplificat de varietatea texturilor materialelor și a culorilor acestora, precum și de transparența straturilor superficiale care face posibilă identificarea ritmurilor elementelor arhitecturale din adâncime.



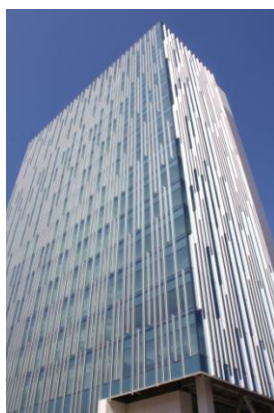
Arh. Gottfried Semper, Opera din Dresda, *Neues Hoftheater (Semperoper)*, 1871-1878
Sursa: www.aviewoncities.com



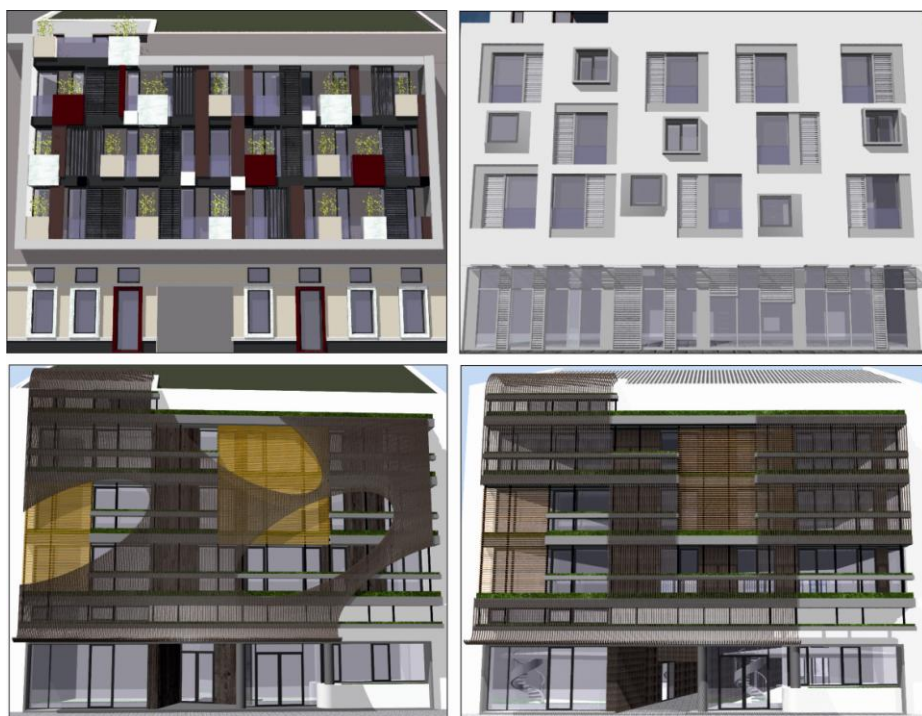
Imobil de locuințe în Barcelona
- ritm complementar al balcoanelor
Foto: Andrei Racolța



Palau de la Música Catalana, arh. Lluís Domènech i Montaner (1905-1908),
arh. Oscar Tusquets și Carles Díaz (1982-1989)
- ritm complementar al liniilor peretelui-cortină
adăugat ulterior
Foto: Andrei Racolța



Imobil de birouri *Cathedral Plaza*, București
arhitectura – *Westfourth Architects*
- ritm complementar al parasolarelor
Foto: arh. Anca Iordan



Studiu de fațadă poliritmică pentru un imobil de locuințe și birouri din Timișoara,
autor arh. Andrei Racolța

7.1.6 Sursa de proveniență a ritmului egal și repetitiv în arhitectură și cauza perpetuării modelului

Analogia elementelor limbajului ritmic se observă cel mai bine comparând poezia cu muzica. Tocmai de aceea un cantautor poate compune un text pornind de la o linie ritmico-melodică sau o melodie de la un text poetic. Corelarea dintre versul rostit și ritmul muzical este cea mai veche dovadă de sincretism artistic și totodată cea mai persistentă în timp.

„În poezia antică elină rezidă tiparele (modelele) care stau la baza tuturor ritmurilor muzicale moderne, oricât de complicate ni s-ar părea acestea. Totul pornește de la faptul că – la început - poezia, muzica și dansul constituiau o singură artă, iar ulterior, dezvoltându-se pe căi diferite, și-au păstrat ca element comun ritmul”.²¹⁶

²¹⁶ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 413.

Analogia între ritmul poetic și ritmul muzical pornește de la structurarea la scară micro a celor două fenomene, astfel:

- silabele corespund duratelor. Silabele *longa* și *brevis* corespund duratelor lungi și scurte sau accentuate și neaccentuate.
- piciorul corespunde formulei ritmice. *Iambul*, *trobeul*, *spondeul* și *piricul* corespund celor patru tipuri de formule ritmice binare, fiind bisilabice. *Dactilul*, *amfibrabul* și *anapestul*, mai des utilizate în poezie, sunt trisilabice și corespund formulelor ritmice ternare, iar restul combinațiilor posibile bazate pe cifra 3 sunt cunoscute sub numele de *cretic*, *babic*, *antibabic*, *tribrahic* și *molos*. Formulele ritmice eterogene, compuse prin combinația de binar-binar, ternar-ternar, binar-ternar au însă denumiri concrete în poezie: *ditroben*, *diiamb*, *disponden*, *dipiric*, *antispast*, *horiamb*, *ionic major*, plus patru tipuri de *epitrit* și încă patru de *peon*, pentru a enumera doar variantele compuse din formule bisilabice.
- metrul, unitate ritmică rezultând din reunirea mai multor picioare. Dacă „în antichitatea elină ritmul era sinonim cu metrul poetic”²¹⁷, în muzică metrica a devenit un instrument de măsurare a ritmului. Dacă în poezie toate silabele dintr-un metru trebuiesc rostite pentru a căpăta un sens, în muzică nu toți timpii din măsură se vor sonoriza, sau dacă da, nu toate duratele vor coincide ca lungime cu un timp sau nu se vor accentua de fiecare dată corespunzător accentului metric: de aici – mult discutata confuzie între ritm și metru în muzică. Muzica poate trăi fără text, poezia nu. Iar de aici, confuzia a transces și în arhitectură.

Coincidența accentului ritmic cu cel metric în antichitatea greacă a perpetuat ideea repetiției periodice a accentului într-o desfășurare ritmică, iar egalitatea ritmului binar al colonadei templului grec are astfel o justificare prin proveniența poetică. În forma sa de ritm iambic, silaba scurtă (*brevis*) a devenit coloana, iar cea lungă (*longa*) este spațiul dintre coloane. Reevaluarea modelelor antichității în arhitectura renascentistă, barocă, neoclasică și chiar modernistă (atunci când aceasta a vrut să fie impozantă) a adus după sine și preluarea *ad literam* a singurei formule ritmice exersate la scara mare a construcției aducând în prim-plan egalitatea repetiției; teoretizarea ritmului arhitectural s-a făcut pe baza acestui tipar, cele mai multe definiții ale ritmului arhitectural incluzând fie noțiunea de repetiție, fie aceea de egalitate sau periodicitate.

²¹⁷ *Ibidem*.

Și în cazul acceptării formulei ritmice ternare într-o succesiune ritmică, periodicitatea repetiției accentului vizual este păstrată cu obstinație de teoria arhitecturii, deși muzica dovedea cu prisosință contrariul în domeniul sonor.

7.2. Utilizarea elementelor grafice, cromatice, texturale și volumetrice în ritmica arhitecturii contemporane

De mult nu mai este șocantă intruziunea de elemente dintr-un gen artistic într-o compoziție aparținând unui gen artistic diferit. Nu mă refer la pictura sau sculptura monumentală, care vin să completeze o piesă de arhitectură tradițională, această coexistență datând încă din cea mai timpurie antichitate, ci la alterarea locală sau integrală a limbajului, adică la utilizarea unor elemente de limbaj specifice arhitecturii (coloane, plane verticale, orizontale sau înclinate), de exemplu, într-o sintaxă caracteristică sculpturii, generând compoziții volumetrice la care primează formalul, fizicalitatea învelișului, suprafața și materialul acestuia și nu masele construite funcționaliste, ordonate sau nu.

Colajele, obiectele pictate, asamblajele și instalațiile revendică proveniența dadaistă dar și sinteza artelor, rupând granițele dintre genuri.

***De Stijl* și sinteza artelor**

Scoala Bauhaus și gruparea *De Stijl* repun problema mai veche a sintezei artelor pentru a deservi arhitectura, dar în varianta abstractă. Totodată, noul gen al designului întrunește aceleași caracteristici, sfera sa de acțiune lărgindu-se treptat și incluzând în definitiv arhitectura, obiectul de arhitectură devenind un produs al designului.

Sculpturile geometrice ale lui Georges Vantongerloo prezintă culorile primare, la fel ca celebrul *Rot-blauer Lehnstuhl* al lui Gerrit Rietveld, principiile formale și cromatice căpătând funcțiune prin mobilier. Theo van Doesburg se manifestă abstract în mozaicul pardoselilor și figurativ-abstract în vitraliul *Marii Pastorale* (1921-1922) schematizând dinamismul *Semănătorului* (1889-1890) lui Van Gogh recompunându-l din pătrate, dreptunghiuri și triunghiuri într-o grilă ortogonală sfidată local de diagonale, pentru ca apoi, în 1923 să realizeze axonometriile pentru *Maison Particulière* împreună cu Cornelius von Eesteren în varianta volumetrică închisă și în varianta *Kontra-Konstruktion*, descompusă în planuri orizontale și verticale roșii, albastre, galbene, albe și gri, glisând în spațiu, expunând astfel modalitatea în care Neoplasticismul se poate manifesta arhitectural, conform literei manifestului lui van Doesburg „Spre o arhitectură plastică”, publicat inițial în revista *De Stijl*, XII, 6/7, la Rotterdam în 1924.

Reprezentanții mișcării nu s-au limitat la a genera obiecte de mobilier colorate sau amenajări de interior, ci au dezvoltat o arhitectură propriu-zisă pornind de la litera manifestului.



Schröder Huis, Utrecht, arh. Gerrit Rietveld (1924) Foto: arh. Ioana Botea

Primele două paragrafe din manifestul Neoplasticismului sunt revelatorii pentru sincretismul artistic spre care van Doesburg vedea evoluția arhitecturii:

„1. Forma. Eliminarea întregului «concept despre formă» în sensul unei anumite tipologii prestabilite, este esențială pentru dezvoltarea sănătoasă a arhitecturii și artei ca un întreg. În loc de utilizarea și imitarea unor stiluri sau modele mai vechi, problema arhitecturii trebuie repusă într-un mod complet nou. 2. Noua arhitectură este elementaristă; adică ea se dezvoltă din elementele de construcție în sensul cel mai vast. Aceste elemente, cum ar fi funcțiunea, masa, suprafața, timpul, spațiul, lumina, culoarea, materialul etc. – sunt plastice”.²¹⁸

Van Doesburg justifică astfel introducerea în gramatica noii arhitecturi a tuturor elementelor de limbaj din întreg fenomenul artistic. Totodată, el atrage

²¹⁸ Theo Van Doesburg, *Towards a Plastic Architecture*, traducere în limba română din traducerea în engleză a Manifestului Neoplasticismului de către Hans L.C. Jaffé în *De Stijl*, H.N.Abrams, New York, 1971, la adresa de internet <http://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/19/theo-van-doesburg%E2%80%99s-%E2%80%9Ctowards-a-plastic-architecture%E2%80%9D-1924/> (accesat la data de 20.01.2011).

atenția asupra zgârceniei cu care acestea trebuiesc folosite, „3. Noua arhitectură este economică; ea angajează mijloacele sale elementare cu cât mai multă eficiență și zgârcenie este posibil și nu irosește nici mijloacele și nici materialul”²¹⁹ și sensul non-decorativ al acesteia „15. Noua arhitectură este antidecorativă. Culoarea nu este o parte decorativă a arhitecturii, ci mijlocul său organic de exprimare”²²⁰, dar încurajează nu doar culoarea ca regulă de manifestare a expresiei, ci mixajul de mijloace provenite din genuri artistice (inițial) diferite, condiționarea constructivă a gândirii arhitecturale rămânând în plan secund, cu rol pur executiv: „16. Arhitectura ca o sinteză a Neo-Plasticismului. Construcția este o parte a noii arhitecturi care, combinând toate artele în manifestările lor elementare dezvăluie natura lor adevărată.”²²¹

Denumirea *De Stijl* derivă se pare de la titlul cărții lui Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*; mult timp s-a crezut că aceasta susținea materialismul și funcționalismul. În general, *De Stijl* propunea simplitatea și abstracția extremă, atât în arhitectură cât și în pictură, prin utilizarea numai de linii drepte, orizontale și verticale și forme rectangulare. Mai mult decât atât, vocabularul lor formal se limita doar la culorile primare, roșu, galben și albastru, plus nonculorile negru, alb și gri, lucrările evitând simetria și relaționând elemente pozitive și negative în aranjamente non-obiectuale. „12. Simetria și repetiția. Noua arhitectură a eliminat atât repetiția monotonă cât și încremenirea celor două jumătăți – imaginea în oglindă, simetria. Nu există repetare în timp, nici front stradal, nici standardizare.”²²² Deși în 1924 van Doesburg desfința în teorie identificarea ritmului cu repetiția, arhitectura modernistă ulterioară nu a părut să țină cont de aceasta atunci când s-a exprimat la scară mare, asociind din nou ideea de ordine egală cu monumentalitatea templului antic. În multe din lucrările tri-dimensionale ale grupului de artiști, liniile orizontale și verticale erau plasate în *layer*-e sau plane diferite, care nu se intersectau, permițând astfel fiecărui element să existe independent și neobstrucționat de celelalte elemente. Această caracteristică este foarte clar evidențiată de scaunul „Roșu și Albastru” și de casa *Schroeder*, de Gerrit Rietveld, tânărul arhitect care s-a alăturat grupului în 1918. *De Stijl* a fost influențată atât de pictura cubistă cât și de misticismul și de ideile legate de forma geometrică „ideală” (cum ar fi linia dreaptă perfectă) în filosofia de sorginte neoplatoniciană a matematicianului M.H.J. Schoenmaekers. La rândul lor, operele *De Stijl* vor influența stilul Bauhaus și Stilul Internațional în arhitectură, precum și designul vestimentar și de interior. Totuși, *De Stijl* nu s-a constituit într-un stil propriu-zis,

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

într-un „ism” cu trăsături generale, cum au fost celelalte (Cubism, Futurism, Suprarealism), nici nu a aderat la principiile unei școli artistice cum era *Bauhaus*-ul; a fost un proiect colectiv, un grup de lucru. În muzică, *De Stijl* a interferat în epocă doar cu creația compozitorului Jakob van Domselaer (1890-1960), un prieten apropiat al lui Mondrian. Între 1913 și 1916, el a compus „*Proeven van Stijlkunst*” („Experimete în Stil Artistic”) inspirat în principal de picturile acestuia. Această muzică minimalistă și, în același timp, revoluționară, definește elemente muzicale „orizontale” și „verticale” și își propune să echilibreze aceste două principii. Van Domselaer a fost oarecum necunoscut în timpul vieții și nici nu a jucat un rol semnificativ în grupul *De Stijl*. Muzica sa austeră, bazată pe matematică și făcută cu regulile picturii abstracte ale lui Mondrian, reprezintă un precedent important, chiar dacă prea puțin cunoscut, al minimalismului, fiind foarte puțin cântată sau înregistrată.

Sincretism arhitectural contemporan

Arhitectura atectonică își găsește justificarea teoretică în manifestul Neoplasticismului. Noua arhitectură nu mai trebuie să exprime tectonica, scurgerea forțelor prin elementele de construcție, pentru a impresiona. Totodată, ea nu mai trebuie să fie mare pentru a fi monumentală, ci trebuie să fie „plastică”. „6. Noua arhitectură a dat conceptul de monumental independent de mare sau mic (din moment ce cuvântul «monumental» s-a tocit, el e înlocuit cu cuvântul «plastic»). Ea a arătat că fiecare lucru este definit pe baza interrelaționărilor.”²²³

Se spune deseori despre arhitectura barocului și nu numai că este una „teatrală”, că uneori arhitectura mai veche sau mai nouă acționează ca o scenografie a spațiului interior sau exterior sau, deseori peiorativ, ca o butaforie, deoarece ea nu își justifică forma nici structural și nici funcțional. Astăzi, după fenomenul *De Stijl*, arhitectura poate să fie tectonică, dar poate totodată să fie și atectonică, fără a fi butaforică sau teatrală. Ea poate fi la fel de bine sculpturală sau picturală și, de ce nu, muzicală, cât timp ea are la bază un concept coerent, specific limbajului genului respectiv, care se poate relaționa cu elementele arhitecturii fără a genera aberații formale, structurale și funcționale.

Luis Barragan utilizează în principal culoarea și lumina pentru a-și defini ambiencele, limbajul arhitectural tradițional rămânând în plan secund. Frank Gehry folosește metodele arhitectului pentru a face sculptură și limbajul sculptorului pentru a modela arhitectura, la fel cum deconstructiviștii abordează tridimensionalul cu regula obiectului, a instalației și a asamblajului, înlocuind noțiunea de masă cu aceea de volum.

²²³ *Ibidem*.

Se poate spune despre Iannis Xenakis că a făcut muzică cu limbajul arhitecturii și arhitectură cu limbajul muzicii, dar el le-a făcut deopotrivă pe amândouă cu limbajul matematicii, utilizând principiile seriilor numerice și a teoriei probabilității. Eseul „*Musiques formelles*” (1963), completat și tradus în Statele Unite sub forma de „*Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*” (1971) în timpul activității sale la Universitatea din Indiana prezintă noile sale teorii despre configurarea muzicii prin aplicarea procedeelelor stochastice, a teoriei jocului și a tehnicii programatorice într-un limbaj foarte tehnic. Cartea „*Musica. Architettura*” dezvoltă aceleași idei într-o abordare filosofică proprie și teorii diferite, bazate însă tot pe număr, descrie Pavilionul *Philips* proiectat împreună cu Le Corbusier alături de utopia „orașelor cosmice”, susținute de grafice, partituri, proiecte muzicale și arhitecturale menite a susține baza teoretică și constituind exemple ale modului de punere în practică a ideilor comune arhitecturii și muzicii.

Pionier al utilizării computerului în domeniul compoziției algoritmice, Xenakis fondează *CEMAMu* (*Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales*) în 1966, institut dedicat studiului aplicațiilor informaticii în muzică și inventează și dezvoltă un sistem capabil să genereze sunet plecând de la o semiografie bazată pe forme geometrice, numit *UPIC*. Spectacolele multimedia, de sunet și lumină, numite „*Polytope*” (propușe în diverse locuri între 1967 și 1978) iar apoi „*Diatope*” (destinat inaugurării Centrului Pompidou din Paris), în care reia ideea atât de dragă a matrimoniului muzical-arhitectural sunt precursorile unor proiecte la scară largă în aer liber, cum ar fi „*Klangwolke*” – eveniment muzical multimedia ținut în fiecare an pe splaiul din zona centrală a orașului Linz și „*Stahloper*” - în piața principală a acestuia, în relație cu binecunoscutul festival *Ars Electronica*. Primul festival *Ars Electronica* a fost pus în scenă în 1979, ca o ediție-pilot concepută în contextul emergentei revoluției digitale, folosindu-se de aceasta pentru a face față întrebărilor importante cu privire la viitor prin prisma confluenței dintre artă, tehnologie și societate. Cu această filozofie, rămasă literă de lege, patru fondatori²²⁴ au pus piatra de temelie a ceea ce avea să fie un festival de succes aflat încă în curs de desfășurare.

²²⁴ **Hannes Leopoldsdeder**, austriac, inițiatorul Premiului *Ars Electronica* în 1987, în 1991 a venit cu ideea care a condus la primul centru *Ars Electronica*. Editor și jurnalist TV, fost director al ORF Upper Austria Regional Studio, în 2009 a fost numit profesor onorific la Universitatea de Arte din Linz, unde predă un curs despre *Ars Electronica* din 2008. Are de asemenea numeroase publicații cu privire la *Ars Electronica*, *Prix Ars Electronica* și *Klangwolke Linzer*.

Hubert Bognermayr, austriac din Linz (1948-1999) - muzician, compozitor și unul din pionierii muzicii electronice pe plan internațional, făcând o fuziune de muzică pop, clasică și *world*; a câștigat renume internațional în acustica computerului. A fondat în 1970 trupa de rock simfonic *Eela Craig*, a colaborat cu Mike Oldfield și Herbert von Karajan. În 1979 a fost unul dintre fondatorii *Ars Electronica*.

Dacă în muzică suntem obligați să ne limităm strict la domeniul sonor, intrusul din altă lume poate fi un ansamblu de zgomote provenite din natură, produse de om sau de mașină, inserate sub formă de înregistrare audio sau produse *live* pe scenă. Dacă spectacolul contemporan este un show multimedia, unde imaginea și sunetul se completează reciproc și dacă adăugăm la acestea coregrafia și scenografia în oricare din formele sale, asistăm, bineînțeles, la sincretism artistic; mișcarea sugerată și mișcarea reală coexistă în cea mai dinamică manieră de reprezentare. Putem descoperi astfel „personaje ritmice” în discursul arhitectural contemporan la fel cum în muzică putem găsi „obiecte sonore”. Iar utilizarea ritmului serial nu mai este de mult o noutate.

Ritmul serial al fațadei stochastic-ondulatorii de la Tourette a constituit sursă de inspirație pentru un număr mare de arhitecți la mai bine de cincizeci de ani de la punerea sa în operă, ca în cazul extinderii uzinei de purificare a apei de la Evry (Franța), proiectat de grupul parizian *AWP* între 2003 și 2012 sau al subsemnatului, la proiectarea fațadei bibliotecii din cadrul Centrului Multifuncțional Județean pentru Susținerea Afacerilor Timișoara în 2010, în cadrul unei colaborări între birourile *A.M.B. Proiect* (arh. Anca Maria Badea) și *Artplan* (arh. Andrei Racolța, arh. Romeo Szorad).



Fațada ondulatorie de la Tourette

Sursa: <http://www.musicologie.org>

Herbert W. Franke, vienez, a studiat fizica, matematica, chimia, psihologia și filosofia, susținându-și doctoratul la Universitatea din Viena cu o dizertație despre fizica teoretică; scriitor independent, unul din cei mai buni romancieri de *SF*. În 1979 – co-fondator al *Ars Electronica*. Herbert W. Franke a fost, de asemenea, unul dintre primii care au utilizat computerul ca un instrument pentru design creativ.

Ulrich Rützel, german, producător de muzică și editor, fondator a două case de discuri și co-fondator al *Ars Electronica*. Și-a început cariera artistică în anii 1960, ca pianist de *jazz*, *free-jazz*, introducând apoi treptat teme din muzica contemporană. Manager de produs la *BASF* apoi la *Phonogram* s-a ocupat de artiști ca Peter Gabriel și Bary White. A colaborat cu Hubert Bognermayr în grupul *Craig Eela*. Este un important exponent și promotor al muzicii electronice germane.

În *History - Ars Electronica Center*, la adresa de internet <http://www.aec.at/about/en/geschichte/> (accesat la data de 11.06.2011).



Arh.: A.M.B. Proiect & Artplan, Proiect: „Centrul Multifuncțional Județean pentru Susținerea Afacerilor Timișoara”, 2010, simulări tridimensionale

Chiar dacă seria numerică este un concept matematic, ritmul serial s-a transpus în arhitectura lui Xenakis prin prisma provenienței sale inițial muzicale, de la cursurile lui Messiaen pe care acesta le frecventase. Ritmul muzical și toate mijloacele sale de dezvoltare au la bază o componentă puternică matematică, dar nu se poate afirma că ritmul muzical provine din matematică, și nici ritmul în general. Atât arhitectura cât și muzica sunt arte care implică matematica, dar nu sunt nicidecum extensii ale acesteia. Chiar dacă nu a existat un curent artistic care să promoveze în programul său utilizarea ritmurilor muzicale în arhitectură împreună cu totalitatea procedeele sale de dezvoltare, matematica pe care arhitectura și muzica o utilizează deopotrivă poate constitui justificarea reorganizării ritmului arhitectural după modelul oferit cu prisosință de muzică.

Capitolul 8

Mișcarea sugerată

8.1 Mișcarea reală a arhitecturii

Arhitectura clasică nu execută mișcări reale, nemetaforice, deoarece tehnologia vremurilor nu i-a permis acest lucru. Tentația realizării unei arhitecturi cinetice aparține modernității, dar depășirea caracterului funcțional al elevatorului, al scării și benzii rulante aparține de-abia contemporaneității. Mișcarea arhitecturii zilelor noastre nu are însă violența vitezei futurismului; ea este caracterizată de lentoarea rotației, a rabaterii și a glisării sau de ușoara unduire a unor straturi epidermale, de freământul unor pelicule responsive la mediu prin intermediul unor senzori controlați electronic. Continuitatea primului tip de mișcare și neregularitatea celui de al doilea nu le situează pe acestea în categoria controlată de ritmul artistic.

Cinetica epidermei clădirii este dată de geometria variabilă a fațadelor de sticlă – o variabilitate plană dată de poziția închis-deschis a ochiurilor mobile ale vitrajelor, prin rabatere în jurul unei axe orizontale – și de pulsația oferită de iluminatul nocturn controlat prin potențiometre de intensitate și culoare. Spre deosebire de *Ars Electronica Center* din Linz, fațada dinamică a clădirii *Kiefer Technic Showroom* (arh. Ernst Giselsbrecht + Partner, Graz) din Bad Gleichenberg, Austria își schimbă mult mai puternic geometria și o face încontinuu prin acționarea automată a parasolarelor metalice de către un sistem digital conectat la senzori de lumină, pentru a controla temperatura și iluminatul interior în mod economic.

Conceptul *dynamic façade* este legat direct de acela al „clădirii inteligente”, inteligența acesteia fiind cea artificială a computerului și are ca scop creșterea confortului, economia de energie pe termen lung, autosustenabilitatea și siguranța în exploatare în ciuda investiției inițiale mult mai mari decât în cazul unei fațade statice.

Tehnologia este sanctuarul erei contemporane. Ea face posibilă noua formă artistică, iar noua formă de artă este totodată un elogiu adus tehnologiei. Arta cinetică are rădăcini mai vechi, provenind din interesul constructiviștilor ruși ca Moholy-Nagy, Naum Gabo, Anton Pevsner sau Vladimir Tatlin de a anima staticul

tridimensional al sculpturii printr-o a patra dimensiune, aceea a timpului, prin mișcare, și mai apoi din sculpturile discipolului din anii '30 al curentului cinetic, Max Bill. Nicolas Schöffer (1912-1992) a preluat de la aceștia atracția pentru dinamica reală a artei, rezultând sculpturile sale cinetice. El este considerat totodată părintele artei cibernetice, exploatând teoriile cibernetice ale *feedback*-ului și interactivității. Lucrarea sa „CYSP 1” (1956), acționată electronic de tehnologia pusă la dispoziție de producătorul Philips, este considerată prima sculptură cibernetică din istoria artelor, secundată de instalațiile „*Variations Luminodynamiques*” și de „*Tour Spatiodynamique Cybernétique*” în 1961.

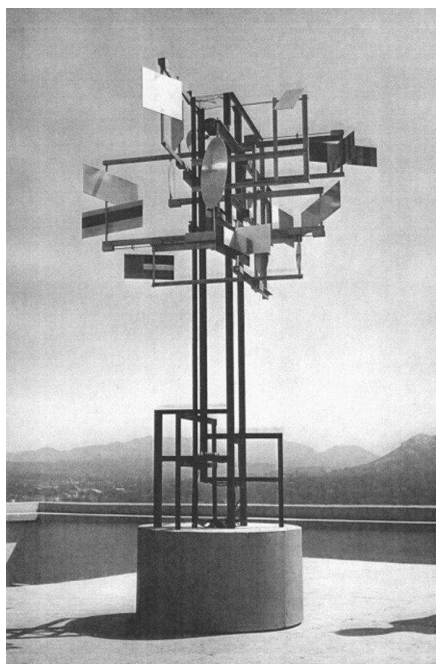


Ars Electronica Center, Linz. foto: Andrei Racolța

Mobilele suspendate ale lui Calder își revendică proveniența de la celebra „*Shade*” a lui Man Ray din 1920, iar foițele metalice colorate și sârmele se vor transforma în pielea responsivă a instalațiilor contemporane, utilizate formal și local și de arhitectura avangardistă. Interactivitatea cu mediul a acestora, cu vântul, lumina și vibrația sunetului circumstant provin însă de la Schöffer, ca și mișcarea de rotație în jurul unei axe în cazul elementelor arhitecturale mai mari.

Clădirea care reacționează la mediu prin pielea translucidă apare și în arhitectura lui Toyo Ito încă în 1986, la Turnul Vântului (*Tower of Winds*) din Yokohama Kanagawa, Japonia. Învelișul de tablă perforată de aluminu opac în timpul zilei filtrează în timpul nopții lumina interioară, aceasta variind în funcție

de zgomotul din zona învecinată clădirii pe baza unor senzori. Variantele mai noi de răspuns la factori externi sunt materializate în pelicule moi suspendate și legate prin fire, „pene” care se mișcă în prezența vecinătății omului, ca în cazul instalației arhitecturale responsive „Reef” poziționată în pasaje pietonale de către Joshua G. Stein (*Radical Craft*) și Rob Ley (*Urbana*).



Nicolas Schöffer, *CYSP 1* (1956)

Sursa: <http://beta.thecreatorsproject.com/fr>



Variations Luminodynamiques, 1961



Reconstituirea atelierului artistului

Arhitectul canadian Philip Beesley este cunoscut mai mult pentru instalațiile sale sculpturale. Bazându-se pe ideea că orice material are viață, el pune metafora în practică utilizând rețele fine de cabluri, cipuri de computer și fibră optică, generând „ființe” care se mișcă în funcție de vibrația indusă de mișcarea sau sunetul produs de om asemeni unui recif de corali, datorită senzorilor de prezență.

Arhitecții atrași de fenomen speră ca în viitor materialele responsive să fie utilizate la scară largă, iar noile clădiri să fie entități animate de dinamica acestora. Polimerii electroactivi (*EAP*), una din performanțele chimiei contemporane, sunt utilizați în pelicule fine capabile să își modifice forma în funcție de radiația luminoasă, iar aplicația în arhitectură a acestora aparține tot domeniului experimental și tot la nivel epidermal. *Phototropia* este felul în care pelicula răspunde la stimulii exteriori, schimbându-și forma. Momentan, arhitectura responsivă se limitează la interacțiunea cu mediul la nivelul fațadei.



Joshua G. Stein, Rob Ley, *Reef*
Sursa: http://www.sciarc.edu/news_archive
Foto: Andrei Racolța



Philip Beesley, *Hylozoic Grove*,
Ars Electronica Center, Linz, 2009

Tot superficial se mișcă și clădirile lui Jean Nouvel, un „clasic” al genului *hi-tech*. Pulașia luminii colorate a lui *Torre Agbar* din Barcelona (2003) din timpul nopții este reluată ziua de modificarea geometriei parasolarelor de sticlă mată colorată ce formează stratul exterior al fațadei acestuia. Ochiurile propriu-zise sunt cele excavate în betonul miezului, în cea mai clasică modalitate.



Arh. Jean Nouvel, *Torre Agbar*, Barcelona
Foto: Andrei Racolța

Institut du Monde Arabe, Paris, 1987
Foto: arh. Anca Iordan

Jean Nouvel a realizat prima sa fațadă cinetică în 1987, când lentilele mecanice ale Institutului Lumii Arabe (*Institut du Monde Arabe*) din Paris au început să filtreze lumina soarelui asemeni unor obiective de aparat foto clasic, controlând iluminatul natural interior în spatele fațadei sudice a clădirii în funcție de răspunsul celulelor foto-electrice la intensitatea luminoasă. Rezultatul vizual estetic al acestei fațade amintește de delicatețea traforurilor din arhitectura arabă veche.

Turnurile-belvedere rotative sunt singurele exemple în care un corp de clădire realizează o mișcare integrală, controlată. Este vorba de rotațiile complete

pe care restaurantele situate la înălțime le fac începând din anii '50 pentru a constitui puncte de atracție turistică.

Turnul de apă din Aachen, Germania, construit în 1956 este dotat cu un restaurant care face o rotație completă la 56 de minute. Mișcarea lui este foarte lentă, iar aceeași caracteristică o au toate celelalte exemple, mai mult sau mai puțin diferite formal. *CN Tower*, construit în 1976 la Toronto are de asemenea un restaurant rotativ (cu o rotație completă la fiecare 72 de minute) situat la 351 de metri din totalul de 553 al turnului. El a deținut timp de 34 de ani recordul pentru cel mai înalt turn din lume și totodată cea mai înaltă structură autoportantă.



CN Tower, Toronto, Canada. Foto: Dana Veneat

Proiectul pentru un turn rotativ de dimensiuni gigantice în Dubai cunoscut ca „*Dynamic Tower*”, „*Dynamic Architecture Building*” sau „*Da Vinci Tower*”, aparținând arhitectului David Fisher trebuia să se finalizeze în 2011, dar în 2013 execuția sa nici măcar nu a început. El prevede rotirea integrală a clădirii și, mai mult decât atât, rotirea independentă a fiecărui etaj, astfel încât geometria sa va fi realmente variabilă. Mișcarea ansamblului nu depășește însă stadiul rotației în jurul unei axe verticale, asemeni restaurantelor belvedere vechi de jumătate de secol, adică subansamblele sale nu se deplasează, ca în proiectul de dimensiuni incomparabil mai reduse (dar de asemenea nerealizat) al lui Jorge Fontan – „*Kafka Centrum*”, în Praga. Acesta din urmă ar putea fi un exemplu de arhitectură cinetică în adevăratul sens al cuvântului, dar momentan este doar în stadiul de proiect conceptual vizualizabil pe *youtube*.

8.2 Clădiri care „cântă”. Clădiri care „dansează”

Deoarece mișcările reale pe care arhitectura contemporană le realizează sunt foarte limitate, rezumându-se la responsivitatea la mediu a vitrajelor prin închiderea sau deschiderea automată sau a unor pelicule foto- sau acustico-sensibile, la ușile automate, la scări și benzi rulante sau elevatoare și culminând cu rotația segmentului „belvedere” a turnurilor spectaculare, ele nu pot fi apreciate ca aparținând dansului. Obiectele experimentale care produc sunet intră mai mult la categoria de sculptură sau instalație; răspunsul lor la factorul exterior ce produce vibrația, la vânt, cu greu poate fi numit muzică. Iar, în ambele cazuri, atât mișcarea cât și sunetul acestora nu sunt caracterizate de ritm.

Astfel, momentan arhitecții sunt constrânși să rămână în domeniul mișcării sugerate atunci când implică în compoziție ritmul, la fel ca predecesorii clasici. Nici măcar *Tanždum*-ul lui Frank Gehry din Praga nu se mișcă realmente. Ritmul arhitectural rămâne așadar în domeniul static al artelor plastice tradiționale, încercând să producă mișcare controlată prin felul în care uzează de legile percepției vizuale.

Se spune că fațada de sticlă a mănăstirii Sainte Marie de la Tourette „cântă” deoarece ea a fost compusă de Xenakis, mai cunoscut pentru muzică decât pentru arhitectura sa. Ea cântă însă muzica lui Xenakis, matematică și totuși nemetrică în aleatorismul particulelor sale.

Arhitectura clasică europeană „cântă” pe ritmuri de dans

Având în vedere că dansul clasic suprapune pașii dansatorului exact pe timpii măsurii, accentul metric periodic fiind marcat și vizual de o mișcare mai pronunțată, cele mai multe exemple de arhitectură clasică nu cântă, ci în principal dansează. Considerând însă și celelalte elemente care realizează o mișcare în desfășurarea arhitecturală, atât timp cât între ele există un contrast vizibil, se poate spune că ele și cântă, dar muzica lor este subordonată dansului. Acest lucru se întâmplă în cazul în care accentul dinamic se suprapune cu cel metric, fie că este vorba de măsuri simple, fie de măsuri compuse în care avem un accent metric principal și unul secundar. Când însă în cadrul desfășurării elementelor există accente mai puternice decât cele metrice, adică atunci când ele se situează în interiorul măsurii și sunt mai intense, mai puternic vizibile decât cele care marchează începutul sau jumătatea măsurii, avem de a face cu exprimarea accentului ritmic independent de măsură, deci respectiva clădire în primul rând cântă, și apoi, eventual, dansează. Dacă timpii egali sau periodicitatea accentului metric nu sunt marcați în nici un fel în desfășurarea vizuală, avem de a face cu o

arhitectură care cântă. Chiar dacă în proiect a fost stabilită o măsură în care se încadrează elevația, planul sau volumetria, atâta timp cât ea nu este marcată vizual prin această dublă repetare egală a timpilor și a *thesis*-ului, avem de-a face cu situația cea mai întâlnită din domeniul muzical, în care ritmul cu intensitățile sale este ceea ce se aude, iar măsura există doar pe hârtie, pe portativ.

Dansul nemetric al Africii

Muzica de dans „cultă”, dar și muzica multor dansuri populare din spațiul european suprapune accentul ritmic cu cel metric, iar ceea ce iese vizibil în evidență în mișcarea efectivă a dansatorilor ca o zvâcnire sau ca o schimbare este exact accentul dinamic, care marchează acea suprapunere din domeniul sonor. Mișcarea celorlalte elemente sonore din melodie, a duratelor neaccentuate, nu va fi evidențiată prin dans decât la nivelul timpilor neaccentuați *arsis*, pe care se vor suprapune ceilalți pași, adică nu vor fi dansate duratele din măsură, ci timpii. Dar în folclor există și altfel de muzică decât aceea destinată dansului; există doine, balade, bocete în folclorul românesc, de exemplu, pe care bineînțeles că nu se dansează. Ritmul lor aparține sistemului ritmic *rubato*, care poate fi *parlando-rubato*, unde accentele provin în primul rând din text și prelungesc de obicei duratele pe care se suprapun, sau melismatic-ornamental, unde melodia primează absolut, ritmul fiind efectiv „pulverizat”²²⁵. De cele mai multe ori aceste forme ale sistemului *rubato* nici nu pot fi încadrate în măsuri, fiind așadar nemetrice.

Muzica de dans nemetrică există însă în folclorul african, unde mișcările dansatorilor țin doar de accentele ritmice din desfășurarea sonoră și care lasă astfel loc la o gamă vastă de improvizații. Termenul de *cross-rhythm* a fost introdus în teoria muzicală în 1934 de muzicologul Arthur Morris Jones (1889-1980). *Cross-rhythm* sau *cross-beat* este un ritm în care periodicitatea metrică este complet contrazisă de un model care nu numai că deplasează accentul ritmic de pe timpul acceentuat, ci este complet incompatibil cu încadrarea în măsuri. El aparține domeniului poliritmiei, și presupune suprapunerea de ritmuri contrastante. În cultura africană sub-sahariană există instrumente muzicale construite special pentru a facilita cântarea simultană a acestor ritmuri, ca *mbira*, *kalimba*, *kora* sau *dousn'gouni*. Folosirea *kalimbei* a pătruns însă și în genuri muzicale de proveniență non-africană.

Influențele muzicii africane au avut un rol hotărâtor în apariția *dixieland*-ului, *jazz*-ului și *blues*-ului, iar mai târziu a *rock'n roll*-ului și *rhythm and blues*-ului. Caracterul liber al ritmului se reflectă azi cel mai bine în *free jazz*, restul genurilor

²²⁵ Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 30.

permițând facil suprapunerea măsurii (cu notabile excepții în câteva din multiplele forme ale rock-ului contemporan), chiar dacă accentele dinamice nu coincid cu cele metrice. Cu excepția *rock'n roll*-ului clasic, care a dezvoltat un gen de dans specific deja încetățenit, alte forme ale *rock*-ului par foarte dificil de dansat, (necesitând un simț al ritmului foarte dezvoltat și o imaginație pe măsură) uneori chiar imposibil.

Un fenomen foarte interesant în lumea contemporană a dansului a fost apariția *breakdance*-ului la începutul anilor '70, iar acesta este foarte diferit de celelalte dansuri existente, fiindcă mișcările principale ale dansatorilor nu marchează accentele metrice, ci pe cele ritmice, foarte variate și puternice, deși muzica de *breakdance* poate fi măsurată. Muzica de *breakdance* și dansul aferent apare în rândul afro-americanilor din New York City care, avându-și rădăcinile în cultura africană, au adus de acolo și caracterul nemetric al dansului, suprapunându-l pe muzica încadrabilă în măsuri, de factură europeană, practică în Statele Unite. Pe lângă răspândirea rapidă a fenomenului în întreaga lume unde exista deja populație de origine africană (Franța, cu precădere), dar și în țări ca Japonia, Coreea de Sud sau Rusia, *breakdance*-ul a influențat definitiv concepția contemporană despre dans, tocmai în sensul evidențierii prin mișcare a altor accente decât a celui metric.

Multe din limbile vorbite în Africa sunt limbi „tonale”, iar aceasta duce la o legătura extrem de strânsă între melodie și comunicarea verbală. Astfel, într-o melodie instrumentală, un vorbitor de limbă poate descoperi de fapt un text. Asemănător stau lucrurile și în cazul limbajului tobelor, unde, mai mult decât notele contează ritmul acestora: numărul de bătăi, lungimea pauzelor dintre ele și poziționarea accentelor; toba africană poate doar „vorbi”, transmițând mesaje limitate și uneori confuze printr-un cod asemănător codului Morse, dar nu atârde de riguros, dar poate bineînțeles și cânta, suprapunând sau nu „textul” cifrat peste ritmul pur artistic.

Totodată, în cadrul comunicării vorbite, concomitent cu acordarea de tonalități diferite silabelor, unii africani execută și anumite mișcări sugestive ale corpului. *Breakdance*-ul a împrumutat din acest limbaj al trupului anumite mișcări care pentru afro-americieni erau astfel mult mai sugestive decât pentru ceilalți „caucazieni”.

Dacă ritmurile pulsatorii, neîncadrabile în măsuri ale muzicii africane par să provină din modelul fractalilor, arhitectura tradițională a satelor diferitelor culturi de pe continentul negru pare a avea aceeași sorginte; practica subdivizării și multiplicării infinite ale aceluiași model formal reprezintă pentru africani un proces inițiat ancestral cu sens magic profund. Ritmul fractalilor africani prezentați anterior nu provine însă din muzică; el este un ritm lăuntric.

Ritmul arhitecturii contemporane a fațadelor cu goluri decalate poate fi cel mai bine asociat cu ritmul muzical propriu-zis deoarece, în absența marcării repetitive a unui accent periodic, el nu subliniază metrul (sau pasul) muzicii de dans, chiar dacă sistemul divizionar specific muzicii măsurate este ușor identificabil.

Un caz exemplar în acest sens este cel al clădirii *Cathedral Plaza* din București, proiectat de colectivul *Westfourth Architecture*, detaliat anterior. În aceeași manieră a ritmului variat, dar „bine măsurat” se desfășoară și fațada imobilului de locuințe pe str. G. Călinescu din București, realizat în 2009 de aceiași autori. Spre deosebire de fațada de la *Cathedral Plaza*, unde rapoarele dintre durate erau toate cele trei care stau la baza jocului între simetric și asimetric în ritmul muzical ($1/2$, $1/3$, $2/3$) „pauzele” aveau uneori dimensiuni mult augmentate iar „duratele” mai lungi (pătrimea cu punct) treceau deseori peste bara de măsură, ritmul fațadei de pe strada G. Călinescu prezintă un raport invariabil de $1/2$ între dimensiunile ferestrelor, raport pe care îl preiau și „pauzele” dintre ele, adică avem de a face doar cu pătrimi și doimi peste tot; singurele excepții le reprezintă pauzele mai lungi, de doime cu punct, din zona stângă a fațadei și a unei mici sincope la etajul 2 în aceeași zonă. În sistemul bimodular al formulei ritmic, durata mai lungă marchează accentul, iar acesta nu se repetă periodic și egal la fiecare măsură, ci se distribuie asimetric. Culoarea diferită a sticlei parapetului realizează o variație ritmică suplimentară care în incidență verticală sugerează o polifonie pe trei voci ce suprapune constant trei tonalități diferite. Ritmul liniilor verticale care texturează fațada schițând modulul metro-ritmic este egal și egal ar fi și cel al liniilor care unesc pe verticală formele dacă nu ar fi „salvat” de sincopă și de cele patru pauze mai lungi.



Cathedral Plaza, detaliu
autor: *Westfourth Architecture*



„Imobil de locuințe pe str. G. Călinescu” București
Foto: arh. Anca Iordan

Nu toate fațadele cu goluri decalate marchează atât de clar modulul metro-ritmic și nu toate îl sugerează printr-un ritm egal al liniilor în fundal, cum nici sonoritatea muzicii măsurate nu le evidențiază în vreun fel dacă nu îi acordă valență estetică.



Imobil de birouri și locuințe, Timișoara, 2006-2009

Autor: ARTPLAN

Foto: Andrei Racolța



Apart-hotel, Timișoara, 2004

Autor: ARTPLAN

Foto: Andrei Racolța

8.3 Dinamism arhitectural

În mod tradițional și general acceptat, o lucrare artistică este dinamică dacă ea redă într-un mod cât mai explicit mișcarea, gesturile și acțiunile personajelor sau subiectelor reprezentate. Realismul reprezentării mișcării ține de măiestria pictorului sau sculptorului creator.

Dacă în muzică ritmul execuției este același cu cel al produsului receptat, ele producându-se concomitent, în artele plastice mișcarea reală a artistului creator este de obicei anterioară receptării operei de artă clasice (spre deosebire de happening și performance); astfel că, pentru a induce mișcarea în domeniul vizual, artistul face apel la impulsurile nervoase legate de mișcările retinei la parcurgerea imaginii, respectiv la mișcările capului sau chiar ale întregului corp al privitorului în funcție de amploarea și caracterul bidimensional sau tridimensional al lucrării, adică la legile fizice ale percepției vizuale. În acest context artele plastice devin doar aparent statice. Artistul plastic va provoca aceste mișcări prin dispunerea, dimensionarea și succesiunea organizată a elementelor vizuale în așa fel încât ele să producă discontinuități mai mici sau mai mari care să atragă atenția, stimulând astfel impulsurile nervoase responsabile de cinetica percepției. Aceasta este modalitatea

mai subtilă de a sugera dinamism prin mijloacele folosite, prin limbaj și vocabular formal, respectiv uzând de tensiunile intrinseci ale materialelor. În arta nonfigurativă, din care categorie face parte și arhitectura, dinamica imaginii nu va mai face apel la cognitiv, ci va implica strict percepția vizuală.

Putem să deslușim cu mai mare ușurință un ritm muzical într-o lucrare abstractă decât într-una figurativă, fiindcă în cazul analizei uneia figurative, va trebui să esențializăm subiectul reprezentat, să-l descompunem în volume, forme (geometrice), linii, axe, și apoi să-l citim detectând ritmul liniilor, al formelor, al dimensiunilor și al contrastelor. Iar această lectură o vom face fie pe o singură direcție, fie separat și consecutiv pe două sau trei direcții în funcție de caracterul bidimensional sau tridimensional al lucrării, putând apoi trage concluzia finală a ritmicii subiectului. Descompunerea lecturii pe axe este obligatorie pentru detectarea ritmului muzical fiindcă muzica (și deci și ritmica sa) are o singură axă: a timpului. De aceea, observația lui Charles Bouleau „friza este mai mult ritmată decât compusă” este demnă de citat ori de câte ori este necesar, friza, prin desfășurarea sa unidimensională și unidirecțională ilustrând cel mai clar succesiunea ritmică a elementelor.

Arhitectura nu povestește nimic, nu narează întâmplări cum o face friza; arhitectura se povestește pe sine însăși. Ea este artă abstractă și a fost așa de la bun început. Cel mai des când se vorbește de ritm arhitectural se face referire la ritmul fațadelor într-o desfășurare orizontală și mai rar la ritmul spațiilor interioare, dar tot de-a lungul unei axe a traseului parcurs. Citirea unei fațade se poate face însă și pe o axă verticală, surprinzând astfel ritmul registrelor orizontale: bosaje, cornișe, console, vitraje sau etaje.

Ritmul este mai mult decât simpla mișcare, deși o include pe aceasta. Ritmul înseamnă mișcare organizată și implică succesiune, alternanță și deseori, dar nu obligatoriu, repetitivitate. La scara macrostructurală a compoziției, ritmul va angrena în mecanismul vizual centrele de interes și dominantele evidențiate prin contraste, iar mișcarea retinei va fi antrenată de parcurgerea liniilor de forță dintre acestea.

„Din parcurgerea centrelor de interes și a liniilor de forță rezultă ritmica de natură compozițională, acea dinamică prin care modul de articulare și mișcarea dau viață tectonicii, iar repetiția și alternanța contribuie la a evidenția cadența accentelor. Ritmica reprezintă, de asemenea, variația spațială, care de fapt este variația mărimilor și a sublinierilor, este capacitatea de integrare spațială, de înscriere spațială care permite aplicarea algoritmului combinatoriu, din aceasta rezultând rezolvarea compozițională”.²²⁶

²²⁶ Ioan Iovan, *Semantica artelor vizuale*, vol. 1, p. 239.

Tratarea dinamismului arhitectural trebuie reflectată în cadrul aceluiași tip de program funcțional, deoarece programe diferite vor avea dinamici diferite în interdependență directă cu scopurile lor. Deoarece valoarea simbolică adaugă valențe pozitive în generarea formei arhitecturale pe lângă conformarea funcțională și structurală (în sensul strict al luptei cu încărcările), dinamica arhitecturii va acționa, asemeni pandantului muzical, în sensul scoaterii în evidență prin creșterea intensității a ceea ce este considerat important din acest punct de vedere și deci semnificativ.

Cum esența umanității constă în raportarea individului la univers și cum acesta fost de la bun început interpretat și reflectat simbolic, dominanta spirituală care a dat specificul fiecărui tip de civilizație se va manifesta vizual în toate etapele trecerii sale de la animism și magie prin mitologie la religie și realism prin epifania imaginii în cadrul fiecărui „cult”.

Ziguratele mesopotamiene, piramidele egiptene și templele mayașe au toate o dinamică diagonală ascendentă, în timp ce templele grecești au una orizontală. Toate sunt construcții legate de cult, dar diferențele rezidă tocmai în specificul diferit al cultelor. Templele budiste din India sau Thailanda au de asemenea o componentă ascensională puternică, dar amplele desfășurări orizontale care vibrează terasele tind să atenueze diagonala sau, în alte cazuri (*Borobudur* pe insula Bali sau *Pagan* în Birmania) mai multe dominante verticale locale concură pentru a o sublinia pe cea principală, la fel cum accentele dinamice din muzică grăvesc în jurul unui *climax*.



Templul budist *Borobudur*, Foto: arh. Ioana Botea

Templele hinduse, cu organizarea fractalică a turnurilor înconjurate de turnulețe din ce în ce mai mici și mai numeroase marchează *climax*-uri pulsatorii. Templul *Bulguska*, unul din cele mai mari monumente ale budismului din Coreea nu respectă însă această tipologie, componenta sa fiind predominant orizontală, punctată de mici accente prin variația ritmică a acoperișurilor.

Spațiul bisericii ortodoxe contemporane este diferit de cel catolic prin marcarea importanței transeptului ce generează o oprire a dinamicii naosului spre răsărit și oferă credinciosului posibilitatea de a ridica ochi spre cupola unde îl va vedea pe *Pantocrator*. Planul de cruce greacă, cu brațe egale, marchează importanța intersecției, a opririi, și nu a dinamismului pe axa apus-răsărit. Tocmai de aceea brațele crucii sunt egale. Cupola – ca boltă a lumii – sugerează protecția spațiului ecleziastic bizantin; deschiderea și înălțimea acesteia definesc maximumul convexității afirmării omului în spațiu, volumul maxim pe care acesta l-a putut lua din lume ca să-i servească drept adăpost pus sub protecția divină.

„Din punct de vedere simbolic:

- cupola definește o axă verticală ce leagă cerul cu pământul;
- cupola simbolizează cerul, în perfecțiunea sa;
- cupola simbolizează universul atotcuprinzător, în a cărui cheie se găsește chipul lui Iisus Pantocrator.”²²⁷

Cupola încorporează o sumedenie de simboluri esențiale, toate pornind de la punct. „Punctul, acea combinație de tăcere și vorbire”, cum spunea Kandinsky, deține energia potențială care permite, în urma unui impuls, deplasarea pe orice direcție.

„Punctul este abstractizarea limită a volumului devenit fără dimensiune; punctul e centru, origine, focar, dar și capătul drumului îndărăt; punctul întrușipează perfecțiunea Punctului Primordial; punctul e puterea creatoare și sfârșitul a toate. Punctul se poate extinde:

- în toate direcțiile, rezultând un cerc;
- în patru direcții, rezultând brațele unei cruci”²²⁸.

Potențialul simbolic al punctului a fost exploatat în cadrul cupolei în această bipolaritate expansională. Cupola și crucea cu brațe egale utilizate în cultul răsăritean pornesc de la punctul primordial care este început și sfârșit totodată. Dinamica sa nu este unidirecțională – el nu generează prin deplasare o linie – ci este centrifugă și centripetă totodată, simbolistica sa fiind legată de aceea a

²²⁷ Smaranda Maria Bica, *op. cit.*, p. 161.

²²⁸ *Ibidem*, p. 127.

centrului. „Centrul centrelor este Dumnezeu. (...) Dumnezeu este circumferință și centru. El se află pretutindeni și nicăieri. (...) Centrul nu e o poziție statică; el e focarul din care porcede mișcarea: lui unu către multiplu, din interior către exterior, a nemanifestatului către manifestat, a veșnicului către temporal”.²²⁹ Cercul și sfera sunt de asemenea tributare punctului ca centru, prin amplificare în suprafață respectiv în volum. Deși la nivel de esență punctul nu este static, manifestarea sa are o dinamică limitată de însuși învelișul cupolei. Dematerializarea parțială a cupolei bizantine prin ochiurile de lumină perimetrale de la bază (cazul Sfânta Sofia sau Biserica Chora din Constantinopol) marchează tendința accentuării axei verticale, de legătură a cerului cu pământul. Pictarea lui Iisus ca împărat al lumii în mijlocul cupolei continuă simbolic această axă la infinit, înlocuind *oculus*-ul circular al Panteonului din Roma. Pătratul pe care se sprijină cupola este eminent static, antidinamic.

Elaborarea spațialității bisericii apusene prin dezvoltarea planului bazilical, longitudinal, suprapune axei est-vest transeptul, ca o puternică accentuare a direcției perpendiculare, nord-sud. Pătratul rezultat prin intersecția navei centrale cu transeptul marchează oprirea, staticul, clipa în raport cu eternitatea. Punctul sau centrul este obținut ca rezultat al intersecției a două direcții, adică în mod contrar cazului bisericilor bizantine unde el era începutul și genera mișcarea. Biserica răsăriteană pornește de la punct, cea apuseană ajunge la punct și îl marchează pe acesta ca oprire temporară a dinamicii axei liniare (pentru o clipă de existență pământească), a axei salvării direcționate spre răsărit, spre primăvară, renaștere, înviere, într-o lume eternă. Dar, dacă „punctul geometric este o ființă invizibilă”, „linia geometrică este (și ea) o ființă invizibilă...; este urma punctului în mișcare, așadar e produsul lui”, scria Wassily Kandinsky în „*Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*” („Punct și linie spre suprafață. Contribuție la analiza elementelor picturale”) în 1927. Linia este produsul unei forțe aplicate într-o direcție dată, iar linia dreaptă este rezultatul unei forțe unice manifestate unidirecțional.

Catedralele romanice medievale, deși nu au cupola bizantină, prezintă bine definit transeptul și uneori îl dublează pe acesta, generând un spațiu alveolar. Evul mediu romanic este caracterizat de adăugarea de structuri închise de sine stătătoare în exteriorul bisericii (baptisterii, turnuri-clopotniță), dar și de generarea după același principiu a unor spații interioare independente, tratate separat și diferit. Nișele rectangulare laterale corespunzătoare câte unei travei, chiar dacă reprezintă o secvență din succesiunea arcaturii navei, au fiecare un caracter unitar bine definit. Transeptul generează la rândul său o subdivizare tripartită: intersecția principală cu importanța centralității spațiului său și cele

²²⁹ *Ibidem*, p. 128.

două brațe laterale, care devin capele independente. Absida principală a corului, sanctuarul inițial, poziționat la extremitatea estică, este dublată de reluarea aceleiași forme semicirculare sau poligonale la vest, dublată uneori la rândul său de o galerie a cărei comunicare cu nava se reduce la o serie de ferestre relativ mici, ceea ce îi conferă independență în desfășurarea unor activități cu caracter mai apropiat de domeniul laic decât de cel ecleziastic. Transeptul sau transepturile capătă uneori de asemenea abside sau absidiole, ierarhizând și mai pregnant spațiul. Secțiunea spațiului bazilical, cu a sa navă principală secundată stânga-dreapta de cele secundare, mai scunde, deasupra cărora s-au construit uneori galerii cu mici altare pentru celebrări mai mici²³⁰, impune de asemenea contrast. Disiparea activităților din cadrul lăcașului de cult, multitudinea de abside dedicate sfinților și autonomia relativă pe care acestea o sugerau a fost contrată de reluarea ideii de spațiu unitar al casei Domnului, în care totul, inclusiv sfinții cu alveolele lor, trebuie să sprijine generarea unei singure unități. Trecerea de la romanic la gotic a reflectat întocmai evoluția gândirii teologice. Tipul *hallenkirche*, biserica-sală uninavată atât de constant prezentă în istoria arhitecturii creștine – dar în varianta sa modestă din punct de vedere dimensional și structural – a dobândit în gotic o măreție neatinsă până atunci.

Eliminarea secțiunii specific bazilicale prin aducerea navelor laterale la aceeași înălțime cu cea principală, ca și anularea diferențierii aduse de transept prin uniformizarea cotei acestuia cu cea a restului arcaturii s-au făcut în spiritul obținerii caracterului unitar al spațiului, nu fără dificultate. Caracterul tectonic al goticului deplin afirmat și efortul detașării de tipologia anterioară sunt pe deplin exprimate de scurgerea forțelor din întreaga structură, din coloane, arce, contraforții deveniți arce butante scoase în exterior ca un exoschelet etc.. Egalizarea sectoarelor definite de intersecțiile de bolți într-o țesătură continuă și elansarea stâlpilor aferenți accelerează tempoul deplasării pe direcția principală vest-est.

Teoria ritmului muzical afirmă ea însăși faptul că un ritm cu distribuirea egală a accentelor conferă vivacitate desfășurării, că suprimarea unei sonorități prin înlocuirea cu o pauză are ca efect accelerarea; procedeul repetării formulei ritmice dezvoltate astfel devine temă a goticului. Dar elementul repetitiv nu este un simplu stâlp, ci un întreg ansamblu compus din patru pilaștri atent detaliați, arce frânte și bolți nervurate, el nu este un singur sunet ci un motiv sonor, cu propriul ritm structural, depășind în complexitate categoria obiectelor sonore.

Goticul nu folosește un ritm egal la nivel microstructural, ci la scara mare a întregului compozițional deoarece celulele care se repetă nu sunt formule ritmice

²³⁰ Hans H. Hofstätter, Henri Stierlin (Ed.), *Architecture of the world: Gothic*, Bendikt Taschen Verlag GmbH, Editions Office du Livre, Lausanne, p. 45.

simple binare, ci motive structurale complexe, iar varietatea formală și spațială a arhitecturii rezidă în acest concept. Intersecția indusă de transept nu se va mai citi ca un spațiu independent, ci se va pierde în această succesiune rapidă de bolți nervurate. Dacă ideea structurii centrale și a zonelor centrate local și individualizate astfel în interiorul bisericii a jucat un rol important în perioada romanică, catedrala goticului definitivat ca stil a renunțat la acestea și a reluat tiparul unidirecțional, în care „partea de vest rămânea în mod clar o fațadă, o intrare și o poartă și nu mai avea nici o cameră proprie”²³¹, ca în cazul catedralei din Reims sau din Siena.

Fizicalitatea bisericii gotice provine din interpretarea simbolică a imaginii cetății cerului, așa cum apare în revelațiile din *Apocalipsa lui Ioan*. Suspendarea arcelor frânte într-un punct situat în cer are aceeași sorginte simbolică. „Și mi-a arătat cetatea sfântă, Ierusalimul, care se pogora din cer dela Dumnezeu, având slava lui Dumnezeu. Lumina ei era ca o piatră prea scumpă, ca o piatră de laspis, străvezie ca cristalul”²³². Dematerializarea panourilor de perete dintre elementele osaturii prin amplificarea vitraliilor susține caracterul imaterial al zidirii, iar tema luminii apare pregnant tocmai pentru a accentua slava divină. „Cetatea era în patru colțuri, și lungimea ei era cât lărgimea. A măsurat cetatea cu trestia, și a găsit aproape douăsprezece mii de prăjini. Lungimea, lărgimea și înălțimea erau deopotrivă”²³³. Elansarea pe verticală tinde să egaleze lungimea, fie prin înălțimea fleșelor, a terminațiilor turnurilor ce flanchează intrarea, fie prin lanternoul dispus deasupra intersecției navei principale cu transeptul; în interior înălțimea secțiunii transversale depășește deseori lățimea. „Era înconjurată cu un zid mare și înalt. Avea douăsprezece porți și la porți, doisprezece îngeri”²³⁴. Aspectul exterior al bisericii gotice reia el însuși aspectul de cetate, cu turnuri și creneluri, cu exoscheletul ce sugerează o fortificație complexă și porți păzite de sculpturi – îngeri gardieni. „Zidul era zidit de laspis, și cetatea era de aur curat, ca sticla curată. Temeliile zidului cetății erau împodobite cu pietre scumpe de tot felul”²³⁵. Somptuozitatea materialelor și strălucirea lor sub razele luminii reflectă acest pasaj. „Cele douăsprezece porți erau douăsprezece mărgăritare. Fiecare poartă era dintr-un singur mărgăritar”²³⁶. Strălucirea vitraliilor și descompunerea luminii în culori irizante preia tema pietrei sifefate, iar forma rotundă a acestora se preia în rozasele de deasupra portalelor.

Deși reia tema mai veche a bisericii-sală orientată vest-est, „biserica gotică nu mai este o arcă a salvării orientată de la apus la răsărit pe o axă orizontală și este

²³¹ *Ibidem*, p. 46.

²³² *Biblia, Apocalipsa lui Ioan*, 21.10,11, apud Hans H. Hofstätter, Henri Stierlin, *op. cit.*, p. 46

²³³ *Biblia, Apocalipsa lui Ioan*, 21.16.

²³⁴ *Biblia, Apocalipsa lui Ioan*, 21.12, apud Hans H. Hofstätter, Henri Stierlin, *op. cit.*, p. 46

²³⁵ *Biblia, Apocalipsa lui Ioan*, 21.18,19, apud Hans H. Hofstätter, Henri Stierlin, *op. cit.*, p. 46

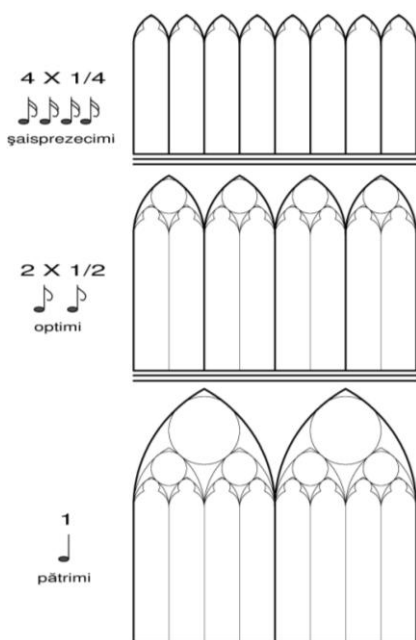
²³⁶ *Biblia, Apocalipsa lui Ioan*, 21.21.

loc iluminat, angajat ascensional pe o vădită verticală”.²³⁷ Marcarea puternică a verticalității devine temă principală, atât în interior, unde tinde spre o constanță a definirii unui nivel ridicat al intensității, cât și în exterior, unde accentele verticale sunt atât locale dar și egale, la nivel de detaliu, de element structural (stâlp, arc) sau arhitectural (fereastră, portal), cât și compoziționale - de volum (turn, navă, transept, absidă) și de masă arhitecturală în ansamblu. Variația celei ritmice în sine este sacrificată pentru accentuarea intensității, a marcării unor accente dinamice egale la scară micro și macro.

Toate elementele egale își strigă verticalitatea masculină în mod sincronizat, ca într-un cor religios medieval, dar nu ca într-un *cantus planus* specific cântului gregorian timpuriu, monodic și monoritm, ci ca într-o suprapunere perfectă de voci gregoriene (deci polifonic), specific muzicii religioase *Ars Antiqua*. Anticiparea diversificării ritmice muzicale pe sistem divizionar este dată însă de vitezele diferite (prin numărul mai mare al elementelor arhitecturale diminuate dimensional) și de intensități corespunzătoare volumului emitent. Ritmul elementelor arhitecturale mici reia identic în registrul superior, dar la o viteză mai mare (dublă) ritmul elementelor mari similare ca formă dar diminuate dimensional, într-un sistem asemănător cu cel fractalic dar cu un număr redus de iterații. Cântecele bisericii gotice nu are poliritmia și polifonia specifică Renașterii și Barocului, deci nu e ca o fugă de Bach pe care în mod curent o asociem cu spațiul bisericii gotice, dar o anticipează pe aceasta. Similar la arhitectura gotică și la un coral de Bach bazat pe un *cantus firmus* este tocmai acea mărunțire (prin subdivizarea duratelor) a mișcării liniei melodice de acompaniament care o reia (cu variațiuni) pe cea principală la o viteză amplificată – deci asocierea formală dintre biserica gotică și muzica barocă a lui Bach nu este imposibilă și nici întâmplătoare.

Ritmul liniilor, al formelor, al distanțelor și contrastelor este același ca structură, este simplu și binar, dar tempourile diferă proporțional, după regula firească a mișcării universale, raportată la un sistem de referință fix: cel mic e mai rapid (dar mai slab), cel mare e mai lent (dar mai puternic). Toate vocile asemenea vor cânta aceeași melodie, pe același ritm și același tempo, dar vocile mai mari vor pune accentele decalat, egal dar alternativ, ceea ce va face ca atunci când una din voci are o descreștere a intensității, cealaltă va marca o creștere. Biserica gotică anticipează vizual o caracteristică esențială a muzicii renascentiste, și anume alternanța intensităților în cadrul dinamicii generale.

²³⁷ Ioan Iovan, *Semantica artelor vizuale*, vol. 1, p. 63.



Subdiviziune prin dublare



Notre Dame din Paris Foto: Andrei Racolța



Raporturi excepționale

1/2, 1/3, 2/3

Stephansdom, Viena



1/2, 1/3, 1/7, 5/7

Milano



1/3, 1/7, 3/7 Notre Dame

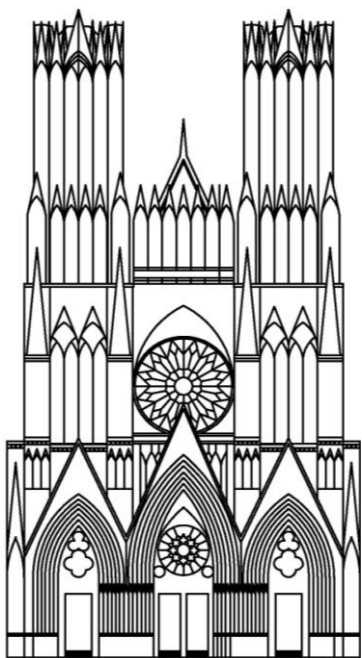
din Paris – detaliu

Foto: Andrei Racolța

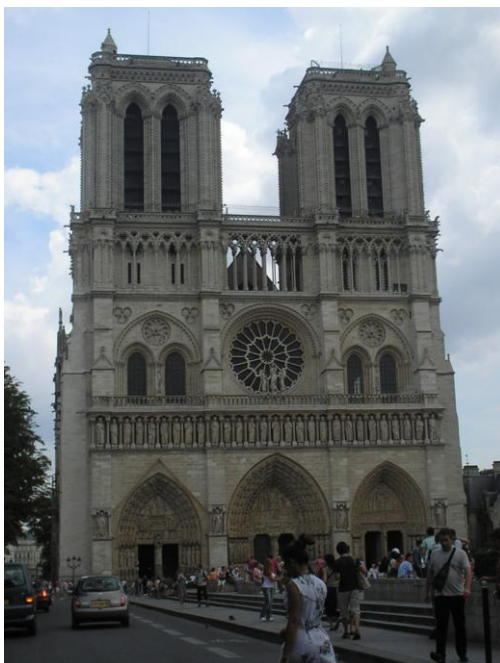
Structura ritmică ternară apare în domeniul arhitectural ecleziastic legată de semnificația biblică a celor trei porți – „Spre răsărit erau trei porți, spre miazănoapte trei porți; spre miazăzi, trei porți; și spre apus, trei porți”²³⁸ - dar cel mai adesea se rezumă doar la cele trei portaluri ale fațadei principale de la vest, cu rozasa flancată de accentele verticale ale celor două turnuri (Strasbourg, Paris, Reims) dar și la portalurile aferente transeptului pe direcția nord-sud (Lèon, Reims).

²³⁸ Biblia, Apocalipsa lui Ioan, 21.13.

Instituirea singurului raport posibil de 2 la 1 dintre duratele longa și brevis în muzica religioasă vest-europeană a Evului Mediu are de asemenea o explicație teologică deoarece a dus prin asocierea celor două durate diferite la o grupare de trei timpi, „grupare considerată perfectă pentru simbolică trinității.”²³⁹



Catedrala din Reims
schematizarea fațadei principale – schița autorului



Notre Dame din Paris
Foto: Andrei Racolța

Catedrala medievală este artă sincretică în cea mai complexă desăvârșire a sa. Ea nu este arhitectură propriu-zisă ci adorație colectivă și universală, la care fiecare artă și-a adus aportul nemărginit. Imaginea gotică a cetății cerești este rezultatul sincretic al acestei conlucrări fericite. „Artele monumentale sunt intim legate de arhitectură, sunt prevăzute în arhitectură, fac parte organică din ea, sunt copii ei. Recursul arhitecturii la artele monumentale se face din necesități de accent și ritm, de intenție scenografică...”²⁴⁰

²³⁹ Constantin Ripă, *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁰ Ioan Iovan, *Semantica artelor vizuale*, vol. 1, p. 52.

Capitolul 9

Tentația extremelor

9.1 Între austeritatea purismului și comerțul de forme

A fi comercial

Comerțul reprezintă o „activitate economică de valorificare a mărfurilor prin procesul de vânzare-cumpărare”(conform *NODEX*). Termenul de comerț implică noțiunea de marfă, de produs destinat schimbului. În economia contemporană obiectul este văzut ca produs, iar omul este un consumator al acestuia. Produsul artistic, cu întreaga sa încărcătură intelectuală și simbolică devine o marfă în momentul punerii sale în vânzare. El poate să se vândă bine sau nu, dintr-o serie uriașă de considerente. A fi comercial în domeniul artistic are întotdeauna o conotație peiorativă, legată nu de recunoașterea valorii de către critica de artă și de colecționarii instruiți, ci de coborârea nivelului limbajului artistic prin adaptarea voluntară la gustul consumatorului mediocru și apropierea prin acest proces de atitudinea *kitsch*.

În lumea modernă și contemporană, noțiunea de produs este în general legată de industrie, de producție și de serie și astfel de destinarea sa către masa de indivizi. Arta în general nu are o adresabilitate atât de largă, produsul artistic unicat nu are o conotație industrială indiferent de maniera sa de execuție. Designerul de produs este însă un artist implicat în procesul industrial tocmai datorită pregătirii speciale a acestuia și a capacității sale de a corela forma cu funcționalitatea, cu ergonomia produsului în majoritatea cazurilor, cu posibilitățile materialului de execuție de a se comporta la modelarea formală și toate acestea luând în considerare principiile economice. Din punctul de vedere al vânzătorului principalul scop este profitul pe care producția unui obiect îl poate aduce, iar acesta este indus de costul scăzut al execuției și de vandabilitatea sa ridicată; în acest context el îl va implica în ecuație pe designer. Costul realizării nu ține în mod direct de adresantul produsului, dar vandabilitatea obiectului este strâns legată de acesta. Astfel, designerul de

produs va trebui vrând-nevrând să țină cont de aspectul economic al situației și nu în ultimul rând de conceptul de ofelimitate din economie.

Termenul de „ofelimitate” a fost utilizat de economistul Vilfredo Pareto (1848-1923), „inițiatorul teoriei optimului parțial, care nuanțează semnificația cumpărării unui produs de consum de pe piață, prin înlocuirea termenului de **utilitate** – folosul ce rezultă dintr-un bun economic pentru individ – cu cel de **ofelimitate** care indică dorința și plăcerea individului decurgând din acel bun”²⁴¹.

Arhitectul este, ca și designerul, un proiectant, școala *Bauhaus* consacrand definitiv acest fapt. Termenul de *design* din limba engleză se traduce *mot à mot* prin *proiect*. Profesia de arhitect este încadrată în categoria prestatorilor de servicii, iar acest lucru implică adaptarea la cerințele beneficiarului proiectului, de multe ori beneficiarul proiectului fiind același cu finanțatorul, caz în care costul realizării produsului depinde direct de adresantul acestuia. Marea frustrare a arhitectului nu ține atât de potența financiară a investitorului, cât de gustul său mediocru, cu notabile excepții. Având în vedere costul ridicat al punerii în operă a unui proiect de arhitectură (am putea spune că la nivel unitar, arhitectura este arta care produce cele mai costisitoare obiecte), bătaia intelectuală dintre cei doi (creator și beneficiar direct) va fi arbitrată uneori de Hermes sau Mercur, dar cel mai adesea de Mamon din Vechiul Testament - în cazul investitorilor imobiliari, alteleori de Penia însăși.

Kitsch și anti-kitsch

„Etica kitsch-ului este adaptarea la gustul celor mulți”²⁴², scria Abraham Moles în „Psihologia kitsch-ului”. „Mărfurile culturale produse pe cale industrială se organizează (...) după criteriul *comercializării*, și nu după conținutul lor autonom sau după structura lor proprie”²⁴³. Măsura în care designerul de produs va reuși să evite alunecarea în kitsch va ține de abilitatea sa de gestionare a formei în așa fel încât conformația acesteia să nu fie dictată de adaptarea la gustul mediocru și totuși obiectul să se vândă bine dintr-un ansamblu bazat pe alte considerente. Abandonarea completă a autonomiei formei în sensul subordonării totale la funcționalitate sau la prețul scăzut nu este o împlinire sufletească sau intelectuală pentru nici un artist, cum nici aceea a inadecvării la aceste considerente nu este soluția. Funcționalismul pur este o atitudine anti-kitsch prin abandonarea completă a inutilului din conformația obiectului. Școala *Bauhaus* a implementat acest concept la nivel de metodă, iar raționalitatea formei bazată exclusiv pe funcțiune a fost justificată de însuși Walter Gropius: „Gropius spunea: «Și adaptarea la scop ține de

²⁴¹ Adina Mihăilescu, *Structuri moderne ale consumului european*, p. 156, la adresa de internet <http://www.iccv.ro/oldiccv/romana/revista/rcalvit/pdf/cv2001.1-4.r3.pdf> (accesat 29.06.2013).

²⁴² Abraham Moles, *Psihologia kitschului. Artă fericirii*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 68.

²⁴³ *Ibidem*, p. 69.

frumos», insistând astfel asupra caracterului adițional al frumosului, văzut ca o emanație a întrebuițării adecvate a obiectelor în vederea unor scopuri”.²⁴⁴

Rămânând în zona definirii atitudinii kitsch sau anti-kitsch voi recurge la enumerarea succintă a celor șapte moduri de relaționare a omului cu mediul său de viață circumstant format din obiecte, natural și artificial deopotrivă, așa cum le definește același Abraham Moles²⁴⁵ în funcție de acestea rezultând și atitudinea artistului în cadrul creației prin raportare la comercial, purism, epurare, formalism, minimalism, abstract, recuperare, integrare etc.:

- „modul ascetic”, caracterizat de distanțarea față de obiecte și eliminarea lor progresivă din ambientul circumstant
- „modul hedonist”, caracterizat de plăcerea contemplării și cunoașterii obiectelor, fără ca acestea să fie neapărat multe. „Ațașamentul față de obiect este temperat, dar intens”. „*Artistul*, de exemplu, se caracterizează în mare măsură prin această accepție senzualistă a lucrurilor, care îi servește drept punct de plecare pentru activitatea sa estetică”.
- „modul agresiv”, caracterizat de plăcerea distrugerii obiectelor în favoarea obținerii de spațiu
- „modul achizitiv”, bazat pe plăcerea posesiei obiectelor văzute ca investiții materiale
- „modul supraréalist”, implică plăcerea pentru bizar, pentru scoaterea obiectelor din contextul lor firesc și recompunerea lor prin alăturări șocante
- „modul funcționalist sau cibernetic”, bazat pe utilitate strictă și raționalitate, obiectele sunt văzute ca unelte fără vreo implicație sentimentală. „Frumosul (sau esteticul) apare ca o valoare suplimentară, rezultată din adecvarea funcțională”.
- „modul kitsch, în fine, se sprijină pe o *compunere originală a atitudinilor* descrise mai sus; ea se bazează pe ideea de antiartă a fericirii, pe o situație «de mijloc» ca și pe dorința fericitului posesor de acumulare, justificată «moralmente» de *pretextul funcționalului*.”

Rămânând în zona funcționalului, există clădiri care, fără să-și diminueze funcționalitatea, recurg la forme atractive pentru consumatorul comun, forme care există în memoria acestuia și pe care le apreciază valoric pozitiv. Este vorba de reproducerea la scară diminuată sau uneori identică a unor clădiri renumite, cunoscute de toată lumea, care constituie repere culturale generale, lăsând la o

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 129.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 26-32.

parte orice intenție de originalitate. Totodată, reproducerea identică a atmosferei unor centre istorice europene sau americane la nivel de fațadă este de asemenea practică. Las Vegas sau Atlantic City sunt gazde serioase ale acestor fenomene. Atitudinea proiectanților este aceea a kitsch-ului voluntar asumat, iar scopul este eminamente mercantil.



Atlantic City, zona cazinourilor, 2008. Foto: Andrei Racolța



Cazinoul Caesar's, Atlantic City, 2008. Foto: Andrei Racolța

În aceeași categorie intră și clădirile figurative care, tot pentru a atrage consumatorul mediocru, reproduc la scară arhitecturală forme ale unor obiecte, animale sau chiar personaje. Clădirile în formă de ceainic, de ceașcă de cafea, de butoi, de chitară electrică, de piersică, de ananas, de rață sau de dinozaur nu se găsesc toate la Disney Land, ci sunt răspândite aleatoriu pe mapamond, deoarece nu doar consumatorul american gustă ideea. Cele mai multe dintre ele sunt clădiri-reclamă pentru produsul pe care îl comercializează.

Statuia Libertății din New York este de asemenea o construcție-replică, dar ea nu poate fi încadrată la categoria kitsch funcțional comercial deoarece scopul realizării acesteia în 1886 pe Liberty Island după proiectul lui Frédéric Bartholdi a fost unul pur reprezentativ în neoclasicismul său monumental. Sculptura funcționalizată în interior a devenit însă atracție turistică principală și comerțul de accesorii kitsch a profitat și profită din plin de pe urma sa.

A fi purist

La o primă vedere purismul pare să țină de modul ascetic și de modul agresiv, dar și modul funcționalist poate fi inclus în ecuație. Modul hedonist și chiar cel suprarealist se pot manifesta și ele în cadrul unei atitudini puriste dacă numărul elementelor iubite sau asociate șocant nu este prea mare. Doar modul achizitiv și modul kitsch, bazate pe acumulare, par de fapt excluse. Purismul ține de simplitate, iar Kitsch-ul este opusul acesteia.

Purismul formal apare ca manifestare a unui filon etic sau intelectual. Preferința firească a omului este pentru varietate, iar negarea voluntară a acestei tendințe se face în scopul detașării de vulg. Purismul ține de adeziunea la o valoare culturală considerată superioară, de esențial și de conceptual. Abstractul propriu-zis nu este scopul purismului, ci un rezultat, o componentă a manifestării sale exterioare, o materializare a restrictivului impus în mediul senzorial. Purismul ține de normă și de regulă, de aplicarea cu strictețe a acestora în antiteză cu aleatoriul.

Superioritatea sa rezidă în proveniența din lumea ideilor, domeniu imaterial, dar eminentamente uman, poziționat astfel deasupra tuturor celorlalte lucruri. Purismul implică de fiecare dată un ideal estetic și impulsionează materializarea acestuia în lumea perceptibilă. El nu este incompatibil cu realul și naturalul, fiindcă altfel el nu s-ar putea întrupa fizic și ar rămâne la stadiul ideatic inițial, dar nici nu este sinonim cu acestea. El se afirmă pe sine și exclude tot ceea ce este altfel.

Un ideal poate acapara o întreagă civilizație și poate dăinui un timp foarte îndelungat, cum a fost idealul frumuseții corpului uman în proporția sa stabilită de antichitatea clasică grecească prin canonul lui Policlet, poate avea o existență scurtă dar fulminantă, arzând cu o flăcără orbitoare dar stingându-se definitiv sau poate rezista latent, reluându-se la nesfârșit în variante multiforme. Lumea artistică actuală e dominată însă nu de constanța unui ideal global, ci de diversitatea de idealuri, cu afirmări diferite ca amploare în funcție de aderența acestora. Purismul capătă și el multiple întrupări, care chiar dacă sunt foarte diferite formal, mențin vii niște caracteristici comune:

- preeminența conceptului
- respectarea sistemului axiologic
- refuzul intrusului
- abstenența și economia mijloacelor de expresie (*less is more*) prin limitarea la necesar
- obstinția în aplicarea regulii.

Purismul se poate referi la stil, la puritatea stilistică implicând respingerea eclecticismului și a interferenței cu alte curente, dar poate implica și subordonarea la un principiu, de obicei de proveniență filosofică, dar nici determinismul pur

matematic nu a fost exclus din ecuație. Implică înregimentarea ideologică a artistului, aderența la un principiu călăuzitor.

Purismul poate să însemne și economia mijloacelor de expresie, favorizând și dezvoltând un mijloc de expresie în detrimentul celorlalte. Putem avea o arhitectură predominant ritmică, unde compoziția trăiește în principal prin ritmul formelor și mai puțin prin texturile și culorile materialelor, cum este cazul arhitecturilor albe, dar acest lucru nu exclude variația ritmică și implicarea proporției în ritm. Din contră, o arhitectură purist-cromatică s-ar putea baza exclusiv pe utilizarea culorilor în generarea ritmului unei fațade complet plate, fără nici o urmă de afirmare volumetrică, utilizând un limbaj specific genului bidimensional al picturii. Putem avea compoziții vizuale bazate exclusiv pe forme organice sau doar pe forme geometrice, iar în cadrul celor geometrice numai pe forme rectangulare etc.

Purism și minimalism

Purismul nu este sinonim cu minimalismul, dar ele se pot întrepătrunde semantic prin exacerbară caracterului restrictiv, al autocenzurii intelectuale.

Deși apariția sa ca și concept este de sorginte modernă, minimalismul nu este un stil artistic cu o naștere, o evoluție și un declin bine fixate în timp, ci o tendință care s-a manifestat și continuă să se manifeste în diverse mișcări și stiluri artistice. Minimalismul reprezintă reducerea formei la caracteristicile esențiale. El aparține modului ascetic, fiind caracterizat de dictonul „*less is more*”, în varianta Mies van der Rohe. Dacă în cazul lui Brâncuși filonul a fost filosofia lui Platon și nu aceea a supraviețuirii cu minimul necesar (ca în cazul sectelor jainiste din India) constructiviștii ruși au sperat ca prin simplificarea formei să genereze un limbaj universal, pe înțelesul tuturor, nu neapărat în sens internaționalist, ci vizând mai mult accesibilitatea sa în rândul maselor de oameni. Ei nu au avut ca bază de plecare principiile economiei de piață de tip capitalist, noua formă nu trebuia să se vândă, ci să întrețină încrederea în revoluția proletcultistă, să fie acceptată ca atare ca purtător de stindard în lupta împotriva burghezo-moșierimii și a simbolurilor sale decadente. Noua artă nu a apelat la memoria formei vechi ușor transformate și astfel acceptabile de consumatorul mediocru, fiindcă vechiul era însăși ținta revoluției sovietice și a impus un limbaj nou, abstract, nefamiliar omului de rând, dar cu care acesta trebuia să se identifice, scăpând astfel de tentația kitsch-ului de tip mercantil. În anii 60 minimalismul a devenit o modă în artă. În arhitectură el a reabilitat noțiunile majore cu care aceasta operează, reducându-se deseori la exprimarea strictă a acestora: lumină, spațiu, formă (cu variantele: masă, volum, plan), materie.

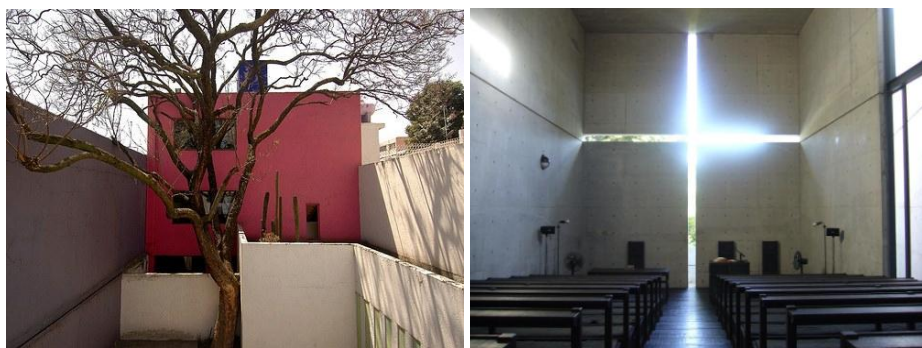


Arh. Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Pavilionul de la Barcelona, 1929

Foto: Andrei Racolța

Pavilionul de la Barcelona a lui Mies van der Rohe a fost reluat de nenumărate ori de arhitecți de pe întreg mapamondul; japonezii par să exceleze în minimalism, tradiția ascetică spunându-și cuvântul.

Luis Barragán (1902-1988), considerat cel mai important arhitect mexican al secolului XX se exprimă predominant prin culoare. Lucrările sale nu prezintă o schemă compozițională prea complexă, iar ritmul arhitectural este aproape absent. Definirea spațiului interior sau exterior o face prin planele colorate intens și uniform ale pereților, o culoare putând defini un element plan, un volum sau un spațiu, personajul principal care realizează mișcarea și accentele fiind lumina solară. Pentru a formula expresia, el operează în arhitectură și designul de interior cu elemente de limbaj din genul picturii: culoare, lumină și uneori textură. Utilizarea unui număr foarte redus de mijloace îl include în mișcarea minimalistă, iar refuzul exprimării diferite îi dezvăluie atitudinea puristă mai mult decât caracteristicile cromatice sale vii, provenite de la clădirile tradiționale mexicane și reinterpretate într-o variantă proprie, epurată formal.



Luis Barragán, *Casa Gilardi*,
Tacubaya, México, 1976
Sursa: <http://www.minimalisti.com>

Tadao Ando, *Church of the Light*,
Osaka, 1989
Sursa: www.studyblue.com

Tadao Ando (n.1941) utilizează lumina și textura, cu precădere aceea a betonului aparent, în absența culorii. „Biserica luminii” (1989) sau casa *Koshino* (1980-1984) reflectă din plin această economie de mijloace. Formele cu care operează Ando sunt geometric-puriste, cuburi sau paralelipipede perfecte, clar identificabile, muchia dreaptă fiind predominantă. Ritmul participă la imagine în varianta cea mai elementară, egală și repetitivă, atât în subîmpărțirea panourilor de beton armat cât și în cea a vitrajelor, ca ritm al liniilor marcând fin o rețea echipartită, cu mici variații la casa *Azuma* (1976) sau la cea situată pe vârful unui promotoriu din Sri Lanka. Deși creația lui Tadao Ando este catalogată ca aparținând regionalismului critic, el însuși insistând pe încadrarea formei arhitecturii moderne în peisaj bazându-se totodată pe senzorial și tactil, maniera simplității impuse de filosofia *zen* și de poemele *haiku* o înscriu în curentul minimalist.

Dacă în literatură minimalismul se bazează pe utilizarea de cuvinte puține, evitând descrieri susținute de adjective și adverbe și promovează personaje banale, neexcepționale, în artele vizuale minimalismul presupune de asemenea economia elementelor de limbaj. Formele simple, preponderent geometrice vor fi susținute de un spectru cromatic limitat în pictură și vor trăi prin expresia materialului în sculptură, evitând decorativismul. Repetiția egală, *ritmul ostinato* din muzica minimalistă se regăsește și în obiectele specifice lui Donald Judd (1928-1994), iar tonalitățile majore și armonicele perfecte se reflectă în culorile pure, vesele, optimiste ale unor lucrări. Ritmul arhitecturii minimaliste poate de asemenea să fie unul repetitiv, iar formula ritmică reluată poate fi una simplă, cea mai simplă fiind varianta formulei binare. Arhitectura cea mai minimală din punct de vedere ritmic ar fi aceea care prezintă o singură formulă ritmică binară, adică două elemente arhitecturale în succesiune, minimul necesar pentru a avea un ritm.

Simplitatea minimalismului implică raționalul și de aceea aprecierea acestuia e un privilegiu rezervat intelectualilor. Subtilitatea sa scapă omului mediocru care, apreciind în general lucrurile mărețe prin dimensiune sau detaliere bogată, îl va considera neinteresant, banal și nevaloros. Valoarea extrinsecă a artei minimale este cea atribuită de cunoscători prin descifrarea mesajului transmis, deci ea rezidă de fapt tot în esența formei artistice; vulgul o va aprecia însă în cele mai multe cazuri strict prin valoarea materiei componente, muzica fiind privilegiată prin neputința măsurării sale cu acest cântar. Deși în mod bazic minimalismul nu implică nici utilizarea de metode tehnologice ultraperfecționate și nici materiale scumpe, uneori acest lucru se întâmplă, autorul fiind suspectat de coborârea ștachetei în fața adresanților neinstruiți pentru ca aceștia să poată aprecia lucrarea fie prin perfecțiunea execuției, fie prin „greutatea în aur”. Dacă creatorul face acest lucru în mod conștient și voluntar, el dă dovadă de atitudine kitsch și justifică remarca răutăcioasă, care spune că minimalismul e o sofisticărie pentru snobi. Betonul

aparent al lui Tadao Ando nu e popular pentru consumatorul mediocru de arhitectură și, deși pare un material „umil”, e totuși scump.

Purism și formalism

Definiția dată de dicționarul explicativ pentru termenul „formalism” este „orientare în artă, estetică, muzică, literatură care rupe forma de conținut, tinzând să supraaprecieze forma operei de artă în dauna conținutului, să considere forma un scop în sine și nu ca expresie a conținutului” (conform *DEX '98*). *MDN* adaugă o completare - „concepție idealistă care rupe forma de conținut, reducând procesul concret al dezvoltării istorice la forme exterioare și scheme abstracte” - care apropie formalismul de purism prin ideal și conceptual, rezultând de aici formalismul purist sau purismul formal, intelectual.

Formalismul artistic evaluează opera de artă din punct de vedere pur vizual, din punct de vedere al gramaticii limbajului vizual, cu morfologia și sintaxa proprie. Subiectul rămâne în plan secund, iconografia imaginii nu contează în analiză. Totodată, contextul generării operei de artă și scopul acesteia sunt secundare, iar forma primează.

Principiul formalismului este că tot ceea ce trebuie înțeles dintr-o operă de artă este deja conținut în opera de artă însăși, că ea nu trebuie interpretată hermeneutic, ea nu trebuie să aibă alte semnificații, alte conținuturi, să nu facă trimiteri la elemente existente în afara ei.

Arhitectura modernă pare să corespundă acestui principiu deoarece, debarasându-se de celelalte arte angajate, în absența decorației și a simbolurilor alegorice, ea rămâne nudă, arătându-și formele proprii, expunându-se pe sine însăși. Parțial adevărat, dar să nu uităm de celebrul dicton *form follows function*, conform căruia arhitectura își dezvăluie funcțiunea și în același timp conținutul și scopul. Ea aparține astfel modului funcționalist-cibernetice. Cel mai apropiat curent arhitectural de concepția expresivității pur formale este deconstructivismul, care, nesupunându-se tipologiilor clasice ale programelor de arhitectură nu vedește funcționalitatea conținută. El nu vedește însă proveniența din modul ascetic, ci mai degrabă din cel hedonist (prin atașamentul față de formă) și uneori suprarealist, prin alăturările șocante de forme.

Din punct de vedere al ritmului, formalismul ar trebui să-i utilizeze potențialul într-o variantă mult mai liberă, neîncorsetată de funcțional în cazul arhitecturii și nici de semnificațiile conținute, adică într-o variantă foarte apropiată

de domeniul muzical în sens schopenhauerian²⁴⁶, nepervertit nici de pluralitatea semantică a elementelor de limbaj și nici de predirecționarea logică a receptării.

Formalismul nu este interesat de semn ca simbol, ci de încărcătura sa pur formală. Ritmul este văzut și el ca element morfologic, asupra lui se poate acționa. Arhitectura deconstructivistă nu utilizează ritmul ca element sintactic asemenea muzicii deoarece ea nu caută să sugereze o ordine concertată a formelor ci, din contră, fragmentarul imaginii. Din același motiv, nici secțiunea de aur, traseele regulatorii sau șarpantele compoziționale nu se vor regăsi în lucrările arhitecților deconstructiviști.

La nivel de element-suprafață, element volumetric și la nivel de ansamblu, ritmul contează în măsura în care susține caracterul fragmentar. Ritmul liniilor, al formelor și al distanțelor există cu siguranță, fiindcă orice alcătuire formală este secundată voluntar sau nu de ritm; dacă acesta nu este pur și simplu un ritm rezultat (în obiectele care pornesc de la cu totul alte mijloace de expresie decât componenta ritmică), atunci el se poate manifesta sintactic tocmai pentru anularea caracterului unitar al alcătuirii și evidențierea fragmentului. Ritmul contrastelor apare cel mai evident.

Deoarece în accepțiunea clasică generală ritmul arhitectural este repetitiv și egal prin „măsurarea” sa vizibilă, scopul deconstructiviștilor va fi să-l transforme în ceva cât mai non-repetitiv și mai inegal nu pentru a imprima o ordine savantă întregului, ci pentru a nega tradiția, pentru a genera ceva cât mai neregulat. La nivel de element volumetric ritmul se poate regăsi și în varianta sa egală sau ordonată, dar caracteristicile sale vor fi negate fie de conturul neregulat care-l va izola ca secvență individuală (cazul *Steinhaus* a lui Günter Domenig), fie de transformarea integrală a acestuia într-o textură, în spiritul solzilor dreptunghiulari ai cojilor metalice atât de des folosite de Frank Gehry sau al romburilor vibrând asemeni unei țesături textile volumele polifațetate de sticlă ale Bibliotecii Centrale din Seattle proiectate de Rem Koolhaas.

Materializarea la scara mare a arhitecturii a unor modele compoziționale formale preluate de la cubofuturiștii și constructiviștii ruși (El Lissitzky, Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, Naum Gabo) reprezintă o dovadă de sincretism

²⁴⁶ „Schopenhauer este acela care a afirmat pentru prima oară că toate artele năzuiesc către condiția muzicii; această observație a fost deseori repetată și a devenit sursa multor greșeli, dar de fapt exprimă un adevăr de seamă. Schopenhauer avea în vedere atributele abstracte ale muzicii; în muzică și aproape numai în muzică, artistul are posibilitatea de a se adresa direct auditoriului, fără a fi nevoit să recurgă la un mijloc de comunicare folosit în mod obișnuit și pentru alte scopuri. Arhitectul este nevoit să se exprime prin clădiri care au și anumite rosturi utilitare. Poetul este nevoit să se slujească de cuvinte folosite în mod curent în orice conversație obișnuită. Pictorul trebuie să se exprime prin reprezentarea lumii vizibile. Numai compozitorul este pe deplin liber să creeze o operă de artă izvorâtă din propria-i conștiință și fără nici o altă țință în afara aceleia de a procura plăcere.”, în Herbert Read – *op. cit.*, p. 27.

artistic a arhitecților deconstructiviști, prin grafism și în special prin tehnica asamblajului geometric; înaintașii lor nu au reușit să construiască edificii bazate pe principiile pozitiviste vehiculate, acestea manifestându-se doar în bidimensional și în sculptură, de unde contemporanii s-au inspirat.

Ritmul hotărât al asamblajului secvențial, rezultat din rotirea și decalarea volumelor geometrice bine definite de Günter Domenig în *Steinhaus* (Steindorf am Ossiacher See, Austria, 1980) nu contravine prea puternic moștenirii ruse, și nici articularea foarte coerentă „obiectelor” ce compun Muzeul de Artă din Akron (Ohio, 2007), proiectat de *Coop Himmelb(l)au*. Unul dintre cei care au introdus un alt limbaj formal în geometria deconstructiviștilor este controversatul Frank Gehry.

Forma geometrică pură văzută prin prisma platonicească nu este elogiată însă de deconstructiviști, tocmai de aceea ea apare deformată, fiind supusă la regula modelării caracteristice noului principiu: transformarea prin descompunere și dezarticulare. Forma abstractă geometrică își pierde conotația filosofică în timp ce forma fluidă își revendică componenta natural-organică doar la nivel de aparență și nu prin analogii structurale bazate pe studii bionice și prelucrări abstracte.



Coop Himmelb(l)au,
Akron Art Museum, Akron, Ohio, 2007
- asamblaj abstract
Foto: Andrei Racolța



Frank Gehry, *Tančdum*, Praga, 1995
- arhitectură sculpturală /
sculptură funcționalizată
Foto: Andrei Racolța

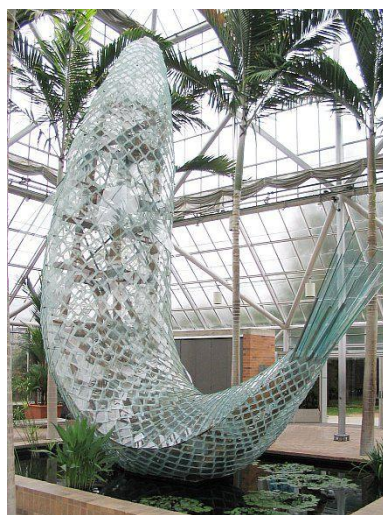
Formalismul apare astfel ca fiind însuși opusul abstractului, deși la nivel de imagine o arhitectură deconstructivistă este considerată de cele mai multe ori abstractă. Dar arhitectura este considerată o artă eminentamente abstractă, ea nu exprimă altceva decât arhitectură. Paradoxul este că arhitectura deconstructivistă pare uneori să exprime și altceva, iar explicația o oferă tot Frank Gehry, fiindcă

formalismul deconstructivismului lui Gehry trimite, până la urmă, la figurativism sculptural. Arhitectul însuși recunoaște cu admirație în filmul documentar „*Sketches of Frank Gehry*” (2005) că, mai mult decât arhitectura lui Philip Johnson și Alvar Aalto, creația sa a fost influențată de sculptura lui Constantin Brâncuși. Tentația lui Gehry de a realiza sculpturi de mari dimensiuni este satisfăcută de realizarea în 1986 a lucrării „*Dansul peștelui*” din Kobe, Japonia, pentru a marca prezența unui restaurant, caracterizată de critica de artă ca fiind sculptură deconstructivistă.

Aplasarea ulterioară a „peștelui de aur” din Port Olimpic, Barcelona, lucrare cunoscută sub numele de *Peix* (cuvântul catalan pentru pește) ca un *public art landmark* pentru Jocurile Olimpice de vară din 1992, reia motivul peștelui într-o variantă mult mai elaborată și totodată mai abstractă, el nu mai copiază forma de la cap la coadă scalând-o la mari dimensiuni ci face o reinterpretare structurală atât la nivelul pielii transformată în țesătură de metal cât și la cel al osaturii care devine aparentă, exprimându-și tectonica în susținerea unei poziții static-dinamice care nu mai mimează mișcarea specifică speciei, deși forma naturală rămâne recunoscutibilă. *Peix* reprezintă totodată o premieră pentru atelierul lui Frank Gehry, marcând începutul utilizării calculatorului în generarea modelului tridimensional.



F. O. Gehry, *Dansul peștelui*, Kobe, 1986
Sursa – www.eikonographia.com



Standing Glass Fish, Minneapolis, 1986
Sursa – www.bluffton.edu

F. O. Gehry, *Peix*, Barcelona, 1992

Foto: Andrei RacolțA

„Peștii” lui Gehry nu sunt semne abstracte, esențializarea nu merge până acolo, dar ei devin simboluri ale spațiului urban. Odată cu instaurarea principiilor modernismului în arhitectură, sculptura, care participa la viața clădirii ca parte subordonată a sa, s-a detașat definitiv de aceasta, rămânând independentă. „Peștii” lui Frank Gehry sunt și ei poziționați în exterior, adiacent clădirilor pe care le marchează. Incompatibilitatea formalist-modernistă a suprafeței și volumului abstract al arhitecturii cu sculptura a primit replica deconstructivistă care a modelat suprafața și volumul arhitectural în sens sculptural și a abstractizat sculptura pentru a-i da o funcționalitate. „Peștii” nu includ o funcțiune interioară, funcția lor este una „iconografică”, formală. Nu este exclus ca deconstructivismul să se fi reîntors la Platon prin Frank Gehry – via Brâncuși; dar nu la solidele platonice, ci la mitul cosmogonic al facerii lumii din haosul primordial acvatic. Peștele, ca simbol acvatic, al adâncurilor din sistemul tripartit al lumii, este personaj principal al unui număr mare de teme filosofico-mitologice. Dacă Brâncuși parcurge drumul ezoteric realizând cele trei păsări măiestre în ordinea alchimică – neagră, albă și aurie, conform profesorului Cristian Robert Velescu –, ar fi interesant de găsit un pește alb în creația lui Gehry între cel negru de la Kobe și cel auriu din Barcelona. La scară mică el se regăsește în modelele de lămpi albe designate în anii 80 și la o scară ceva mai mare în lucrarea „*Standing Glass Fish*” din parcul de sculptură din Minneapolis, realizat în 1986. Peștele locuibil din proiectul realizat pentru Casa Lewis din Lyndhurst, Ohio (1989-1995) este de asemenea negru, dar reprezintă o postură intermediară între cele de la Kobe și Barcelona, fiind așezat parțial pe pământ; „*Peix*”, peștele auriu este detașat complet de teren, aripile sale laterale apărând ca adaptate zborului. Toată arhitectura lui Gehry este

una *iconic*-ă, fie că reia motivul peștelui la nivelul solzilor metalici ai carcasei sau al zbaterii generale a formei, fie că nu, deoarece amplasarea clădirilor sale marchează locul, dându-i o nouă identitate legată de implantul formal.

Caracterizarea unui arhitect ca fiind „formalist” reprezintă astăzi o insultă destul de jignitoare, deoarece presupune neglijarea de către respectivul a două din aspectele principale ale arhitecturii: în primul rând a componentei funcționale și în al doilea rând a celei structurale. În subsidiar implică și raportarea la context, oricare ar fi acesta: local, temporal, economic, socio-politic etc.

Un formalism ritmic tot de factură sincretică ar reprezenta transpunerea cât mai explicită în domeniul vizual al unui ritm muzical, prin găsirea unor elemente vizuale analoge duratelor articulate/nearticulate, lungi sau scurte din domeniul sonor. Abandonând componenta melodico-armonică, care a dat sens ritmului în fragmentul analizat, forma acestuia va fi golită de conținutul inițial și ritmul va putea fi folosit ca element morfologic și totodată sintactic în noul context. Elementele vizuale se vor plia pe forma ritmului și ritmul în sine va structura ansamblul compoziției.

Purism și abstract

Arta abstractă este definitoriu legată de forma pură, dar nu este pur formală. Revolta împotriva academismului și naturalismului la începutul secolului XX s-a tradus treptat prin renunțarea totală la figurativ, trecând prin etapele redării esențializate a naturii și a realului. Din definițiile destul de contradictorii date termenului „abstract” în dicționarul explicativ al limbii române, arta abstractă ilustrează categoria conform căreia abstractul este un „moment al procesului cunoașterii care constă în desprinderea mintală a determinărilor fundamentale, generale ale obiectului studiat”²⁴⁷, ceea ce nu exclude studiul după natură și proveniența imaginii din lumea reală ci, din contra, presupune o apropiere rațională și profundă față de subiect și o recompunere a acestuia printr-o prelucrare mentală, conștientă, personalizată prin manifestarea interiorității personale a artistului.

²⁴⁷ **Abstrăct**, -ă, *abstracți*, -te, adj., s. n. **1.** Adj. Care este gândit în mod separat de înfățișarea materială, de exemplele particulare, de ansamblul concret (senzorial) din care face parte; care este detașat de obiecte, de fenomene sau de relațiile în care există în realitate. ◇ Loc. adv. *În abstract* = pe bază de deducții logice, teoretice, fără legătură cu datele sau cu faptele concrete. **2.** S. n. Moment al procesului cunoașterii care constă în desprinderea mintală a determinărilor fundamentale, generale ale obiectului studiat. ◇ *Artă abstractă* = arta care nu caută să reprezinte elementele realității obiective; artă nonfigurativă, abstracționism. **3.** Adj. Conceput în mod prea general, prea teoretic; *p. ext.* greu de înțeles din cauza lipsei de ilustrări concrete. **4.** S. n., adj. (Cuvânt) care are sens abstract (1). ◇ *Abstract verbal* = substantiv care provine dintr-un verb și exprimă acțiunea verbului respectiv. – Din lat. *abstractus*, germ. *abstrakt*, fr. *abstrait*, în *DEX'09*.

Publicarea în 1911 a celebrului studiu „*Über das Geistige in der Kunst*” („Spiritualul în artă”) a lui Wassily Kandinsky a fost un prim moment al afirmării literare a unei ideologii care urma să răstoarne sistemul de valori vehiculat de critica de artă. Semnul artistic are valoare de simbol, arta abstractă abundă în simboluri, drept pentru care interpretarea sa poate fi polivalentă și ermetică totodată, în funcție de bagajul informațional al receptorului și poate tocmai de aceea abstractul reprezintă în general ceva „greu de înțeles în lipsa ilustrării concrete”. Prin lăsarea în întuneric a celor insuficient antrenați intelectual, arta abstractă manifestă purism în detașarea sa de vulg. Abstractul nu este formalism, forma abstractă nu este golită de conținut, ci conținutul se manifestă în varianta sa cea mai esențializată, cea mai schematizată. Abstractul de dragul abstractului este un nonsens, este similar comerțului de forme și este negarea conceptualului însuși. El denotă fie necunoașterea sau neînțelegerea esenței și poate genera astfel kitsch involuntar, fie sfidarea asumată a esențialului și peiorizarea purismului prin caricatură.

Schematizarea înseamnă construcție, iar construcția se realizează cu elemente de limbaj specifice. Evidențierea construcției în arta abstractă coincide cu punerea în valoare a elementelor limbajului caracteristic genului respectiv. Linia, pata și volumul se vor manifesta ca forme pure, dar încărcate semantic și investite intelectual sau emoțional, iar ritmul le va structura în cadrul compoziției.

Epurarea și asanarea

Epurarea e procesul eliminării din stadiul de proiect a elementelor considerate ca fiind lipsite de necesitate sau a căror semnificație contravine scopului lucrării. Putem vorbi de o arhitectură epurată în cazul stilului internațional, epurarea constând în abținerea de la decorativ. Epurarea ține de „modul ascetic” și, în cazul stilului *international modern*, de „modul funcționalist-cibernetic”.

Asanarea este înlăturarea unor părți deja constituite, fie că ele provin din conceptul inițial, fie că au fost adăugate în timp, dar care sunt deopotrivă considerate dăunătoare pentru ansamblul considerat, din punctul de vedere al unui anumit principiu. Asanarea implică intervenție ulterioară actului generării operei, acțiune distructivă în sens literal. Asanarea ține de „modul agresiv” de raportare la lucruri. Conotația pozitivă sau negativă a eliminării ține de criteriul valoric, iar acesta din urmă poate să varieze în timp, în funcție de principiu. Singurul personaj întrutotul abilitat să opereze la o asanare în cadrul unei opere de artă constituite este însuși autorul; e cazul compozitorului care renunță la anumite părți dintr-o compoziție muzicală, considerându-le în plus.

Dacă asupra unei picturi sau sculpturi posibilele intervenții vizează strict conservarea sau restaurarea, iar acest lucru este un fapt unanim acceptat, arhitectura este aceea asupra căreia s-a intervenit în timp în modul cel mai variat. Inclusiv teoriile de restaurare sunt deseori contradictorii în ceea ce privește adausurile arhitecturale, oscilarea între instanța istorică și instanța estetică devenind o constantă în cadrul evaluării. Cesare Brandi în cartea sa „Teoria restaurării” trasează clar direcțiile de urmat în cadrul uneia sau alteia din cele două instanțe, fără a da însă o rețetă general valabilă: „Înlăturarea, chiar dacă este tot o acțiune umană și deci aparținând istoriei, de fapt distruge un document și nu se documentează pe sine, însemnând că duce la negarea și distrugerea unui interval istoric și la falsificarea unui dat. Din punct de vedere istoric numai păstrarea adăugirii se justifică necondiționat, în timp ce înlăturarea trebuie întotdeauna justificată și, oricum, trebuie realizată de așa manieră încât, să se păstreze măcar amprenta adăugirii asupra operei”.²⁴⁸ Deci, păstrarea adăugirii este regula și înlăturarea este excepția. Din perspectiva estetică se inversează valorile față de factorul istoric, care pune pe primul plan păstrarea adăugirilor. Din perspectiva instanței estetice este de dorit îndepărtarea adăugirilor. Deoarece esența operei de artă depinde de artisticitatea sa și doar secundar de factorul istoric, este limpede că

„dacă adăugirea urăște, denaturează sau dăunează parțial contemplării operei de artă, ea trebuie înlăturată; și vom avea grijă doar, pe cât posibil, s-o păstrăm deoparte pentru documentare și amintirea trecerii timpului; procedând altminteri, amprenta trecerii timpului ar fi anihilată și ștersă de pe corpul viu al operei”.²⁴⁹

Stabilirea dominanței uneia sau alteia dintre instanțe în funcție de judecata de valoare și de cazul concret va determina păstrarea sau înlăturarea adausurilor.

Mare parte din bisericile paleocreștine din Roma, transformate în baroc, au fost restaurate în varianta lor barocă, fără a se recurge la încercarea de readucere la varianta *ab initio* prin eliminarea adausurilor provenite în timp, deoarece barocul în sine este considerat valoros. Inclusiv Basilica San Giovanni în Laterano, cea mai veche dintre bisericile de importanță majoră ale Romei, unde însuși Papa slujește exercitându-și funcția de episcop al cetății, nu a fost readusă la forma sa inițială de la începuturile creștinismului. Restaurarea sa nu numai că reabilitează imaginea dată de Francesco Borromini în 1646 când, chemat fiind de Papa Inocențiu al X-lea să restaureze vechea bazilică afectată serios de

²⁴⁸ Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, București, 1996, p. 67.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 76.

evenimentele din trecut, el a lăsat neatinsă doar pardoseala, transformând totul într-un baroc vădit contrastant cu imaginea vechiului edificiu, dar conservă și fațada proiectată în secolul al XVIII-lea de Alessandro Galilei.

Conceptul de recuperare și tentația purismului

În ceea ce privește intervențiile contemporane asupra unor piese de arhitectură, care nu sunt nici monumente istorice și nici nu au o valoare estetică recunoscută, ele nefiind opere de artă, strategia proiectului va sta în mod firesc sub semnul conceptului de recuperare. În limbaj curent, termenul „recuperare”²⁵⁰ corespunde semnificației de a reface ceva utilizabil prin îmbunătățirea sa, de a redobândi o condiție în prealabil pierdută, de a redobândi disponibilitatea de ceva de care a fost privat în funcționalitatea sa. Aceste definiții fac evident faptul că recuperarea este un concept și nu o categorie de intervenție. Cu acest termen nu se definește o metodologie și nici obiectul asupra căruia trebuie intervenit.

Din punct de vedere al obiectivelor recuperării, trebuie ca tipurile de intervenții să fie strâns interconectate într-un sistem complex care să aibă la bază o strategie. Această condiție pune în evidență centralitatea raportului edificiu-oraș sau edificiu-ambient și imposibilitatea sciziunii între politica la scară urbană sau ambientală și comportamentul proiectual la scara clădirii. Faza actuală de definire a specificului disciplinar în care este localizată recuperarea se bazează pe principiul calitativ ca parametru informator al practicii și concepe intervenția la scara edificiului ca moment dintr-un proces articulat, care nu trebuie să piardă din vedere problema recalificării la scară mai mare. Aceasta afirmație pune problema unei reflecții în ceea ce privește direcția „intervențiilor după caz” și enunță necesitatea unui cod comportamental și a unor practici bine puse la punct care să pornească de la specificarea calităților existentului. O regulă comportamentală exprimă exigența ca fiecare decizie să fie luată pe baza unui sistem de cunoștințe ale cărui componente trebuie individualizate cu precizie și pe baza respectării consecvente a unui sistem valoric. Tentația purismului formal se va rezuma în acest caz la abținerea de la formalism, care poate deveni astfel un principiu călăuzitor.

Analiza subiectului intervenției conduce la elaborarea unui sistem complex de unghiuri de vedere, care va deveni structura informațională pe baza căreia intervenția va prinde formă. Atenția crescândă pentru materialul edificiului provine din faptul că materialul este considerat ca fiind expresie a

²⁵⁰ Isabella Amirante, *Tecnologie di ricupero ambientale*, BE-MA Editrice-Milano 1997, passim.

unor valori sociale și culturale ale unui anumit moment istoric. Edificiul conține depozitat în materia construită un patrimoniu de calități imateriale și spre acestea se va îndreapta de fapt conservarea. Astfel, conservarea va fi dictată de judecarea valorică a obiectului în globalitatea sa. Ne aflăm astăzi în fața unei extensii a numărului criteriilor după care se face evaluarea.

În trecut valoarea estetică și cea istorică erau parametrii după care se alegeau edificiile sau părțile acestora ce trebuiau păstrate și ce anume se putea asana. Alois Riegl a observat că există o preponderență a discursului intelectual în detrimentul celui estetic, determinată de apariția științei *Istoria Artei* care explică obiectele în legătură cu istoria mare, așa cum nota în lucrarea „*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*” („Cultul modern al monumentelor, esența și geneza sa”), în 1903. Astfel a intrat în legitimitate memorialistică o masă impunătoare de obiecte al cărei unic statut de integrare a fost cel documentar sau istoric. Tot el a adăugat noi criterii ca utilitatea practică și fuziunea de valoare istorică și de noutate. Alois Riegl (1858 -1905), istoric de artă austriac a fost unul din personajele căruia i se datorează studiul istoriei artelor ca disciplină academică de sine stătătoare și totodată unul din cei mai influenți susținători ai formalismului artistic.

Astăzi recunoaștem în ceea ce separă fragmentul de arhitectură care trebuie recuperat prin conservare de restul ce poate fi asanat legătura culturală conștientă cu trecutul. Este momentul în care interesul se extinde asupra patrimoniului construit în globalitatea sa, cu atât mai mult cu cât asistăm la nașterea unui cult al culturilor, iar cultura este reprezentată de orice formă de manifestare a unui grup uman. Sistemul de valori conține acum și nivelul socio-cultural, iar ceea ce se dorește conservat se va aborda și din acest punct de vedere.

Ceea ce distinge recuperarea în mod esențial de producția de nou este însăși valența conservativă. Recuperarea ține astfel de modul hedonist, de plăcerea contemplării unei forme considerate valoroase. La fel ca produsul nou, recuperarea este un proces de transformare, dar în acest caz este vorba de o reconversie la diferite forme de folosire, la diferite cerințe sociale, la roluri diferite în interiorul unui sistem mai mare, pentru ca elementul vechi să poată rezista în mod viabil, să se integreze ca element viu și activ în ritmul vieții contemporane.

Purismul ritmic

În toate variantele sale purismul implică austeritate prin abstenență și de fiecare dată forma are o justificare filologică clară, un corespondent în cultura scrisă. Formalismul purist diferă astfel radical de comerțul de forme, de forma de dragul formei sau de abstractul de dragul abstractului.

O muzică puristă nu va putea exclude complet una din componentele sale morfologice de bază (ritm, melodie, armonic, coloristică timbrală), fiindcă nu va putea face abstracție de vreuna din caracteristicile de bază ale sunetului: înălțime, durată, intensitate și timbru, dar va putea scoate în evidență una dintre calități în detrimentul afirmării celorlalte, putându-se astfel diferenția în muzică predominant ritmică, predominant melodică etc. La o primă vedere ar părea că „în muzica zilelor noastre predomină ritmul în detrimentul melodiei”, cum spunea bunicul meu la începutul anilor '90.

În mod similar poate face și arhitectura, recurgând la economia de mijloace de exprimare. Deși teoretic arhitectura poate renunța complet la culoare (arhitectura albă), ea nu va putea exclude materialul, fiindcă ar rămâne o melodie necântată. Ea nu va putea face abstracție de ritm fiindcă ar deveni un cub perfect opac, care nu reprezintă o piesă de arhitectură. Un cub cu un singur gol (al intrării) va genera un ritm, deoarece în planul ce conține golul vor exista întodeauna cel puțin două elemente-dură (un plin și un gol) aflate în succesiune (dacă golul este dispus chiar pe un colț) sau trei elemente-dură (dacă golul este oriunde altundeva). La nivel de ritm arhitectural, purismul nu se poate manifesta prin utilizarea exclusivă a ritmului liniilor, fiindcă fără elementele (formele) sale proprii arhitectura nu este arhitectură, și chiar și în acest caz el ar utiliza implicit și ritmul distanțelor (dintre linii). Singura componentă de care ritmul arhitectural pare că s-ar putea debarasa ar fi acela al contrastelor, considerând că toate elementele din ritm (linii, forme, și distanțe) ar fi egale, dar și această ipoteză cade în fața celui mai elementar contrast necesar arhitecturii, acela de plin-gol.

Purismul ritmic arhitectural va fi nevoit să folosească simultan toate formele de ritm prezente în arhitectură. Puritatea sa se poate răsfrânge limitativ asupra numărului elementelor arhitecturale angrenate în ritm și asupra variației de configurație a acestora. Fațadele plane albe definite exclusiv de alternanța plin-gol sunt o variantă de manifestare a purismului ritmic. Dacă toate formele și toate distanțele ar fi egale, am asista simultan la purism și minimalism, dar absența variației controlate într-o imagine definită exclusiv de ritm ar tinde să o excludă pe aceasta din domeniul artistic (deoarece ritmul artistic este unul variat), caz în care ar trebui apelate alte mijloace, care să realizeze variația și personalizarea (textura sau culoarea) pentru a nu rezuma totul la proporția conturului fațadei, a cadrului imaginii (pătrat perfect, dreptunghi de aur sau orice raport ce se poate stabili între lungimea și înălțimea fațadei considerat a avea o valoare estetică). Pentru a trece peste acest handicap, purismul s-ar putea exprima în ritmul arhitectural prin adoptarea unei reguli clare în ceea ce privește distribuția accentelor, dimensiunile elementelor și a spațiilor dintre ele care se va

constitui într-o structură ritmică (de tip binar, ternar, eterogen, serial, probabilistic etc.) și i-ar aplica acesteia, exact ca în muzică, unul sau mai multe procedee de dezvoltare pentru a obține variația necesară artisticității; dar nu prea multe fiindcă acumularea este opusă austerității și abstenenței puriste și, totodată, fiindcă aglomerarea de procedee, chiar dacă aparțin unui singur mijloc de expresie, poate trimite arhitectura în teritoriul advers, al kitsch-ului.

A fi kitsch

„Kitsch-ul este acceptarea tacită, pe scară socială, a unei plăceri estetice de un ușor «prost gust», liniștitor și moderat”.²⁵¹ Definiția se referă la atitudinea kitsch adoptată voluntar de creatorul sau consumatorul de artă. Din punct de vedere tehnic, principiile kitsch-ului care trebuie identificate în analiza unei lucrări existente și mai ales evitate în elaborarea uneia noi sunt, conform lui Abraham Moles, următoarele: *principiul inadecvării, principiul acumulării, principiul sinesteziei, principiul mediocrității și principiul confortului*.²⁵²

Dacă pare foarte ușor să realizezi un kitsch formalist pe principiul recognoscibilității, al memoriei unei forme ce persistă în conștiința consumatorului mediocru, pare mai greu să faci unul minimalist (deși am exemplificat anterior că nu este imposibil) și aproape imposibil să generezi un kitsch abstract, abstractul fiind refuzat de vulg, datorită caracterului său greu de înțeles. Nu e însă imposibil să produci un kitsch abstract în mod involuntar, mergând nu pe principiul mediocrității și al confortului care au fost din start excluse, ci căzând pradă celorlalte principii: al inadecvării, al acumulării și al sinesteziei.

Purismul ca atitudine nu poate fi acuzat nici de acumulare, nici de sinestezie, care îi sunt antonime, singura caracteristică rămasă poate fi inadecvarea. Unica inadecvare posibilă a unui act purist este aceea la context, deoarece purismul exclude dialogul cu forme provenite din alte sisteme decât cel propriu atât la nivel de obiect unitar, cât și la nivel de ansamblu. Moles spune că „în nici un caz prezența uneia dintre ele nu garantează automat caracterul kitsch al obiectului respectiv, dar prezența a trei sau patru caracteristici de acest fel va fi adesea suficientă pentru a defini o morfologie și un caracter kitsch, mai mult sau mai puțin evidente”.²⁵³ Kitsch-ul se poate însă manifesta la nivelul unui obiect sau la nivelul unui ansamblu de obiecte, chiar dacă luate individual componentele nu conțin kitsch.

²⁵¹ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 20.

²⁵² *Ibidem*, p. 60.

²⁵³ *Ibidem*.

Din punct de vedere al ritmului, nu există un ritm kitsch specific. Ritmul singur nu poate genera kitsch, fără combinarea sa inadecvată cu alte mijloace de expresie sau fără dezvoltarea sa printr-o acumulare inutilă de procedee. Un mijloc de expresie în sine nu poate fi susceptibil de kitsch. Ritmul ca element morfologic nu conține nimic kitsch, oricât ar fi de complicat, dar poate genera kitsch prin sintaxa inadecvată.

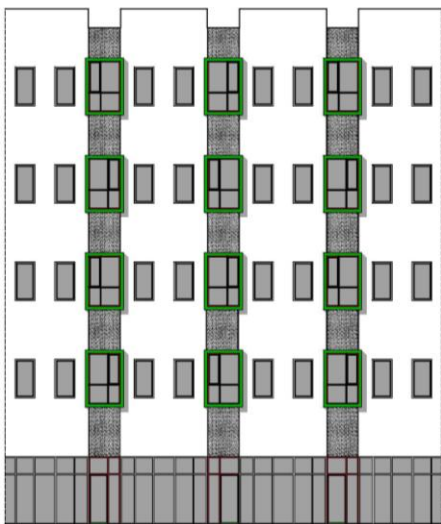
Un ritm agresiv, vizual sau sonor, ar ieși în afara fenomenului prin însuși faptul că nu este liniștitor și nici moderat, dar poate fi inclus dacă implică aglomerarea inutilă și inadecvarea. Inadecvarea ritmului la context apare deseori la clădirile moderniste atunci când ele sunt implantate într-o zonă istorică. Ritmul prea larg al elementelor mari și absența detalierei nu se integrează în bogăția ornamentațiilor arhitecturii mai vechi și nici în variația ritmică specifică la nivel microstructural. Dar cealaltă componentă, aglomerarea, care nu este specifică modernismului, îl scoate pe acesta din zona kitsch, iar clădirea rămâne pur și simplu una nepotrivită. În aceeași situație se află și construcțiile a căror funcțiuni intră în contradicție cu caracteristicile ritmului exprimat vizual: o grădiniță cu un ritm monoton și lent, o arhitectură funerară cu un ritm viu și variat, un centru de arte populare ordonat, simetric, baroc sau neoclastic.

Când vorbim de sincretism artistic, cea mai periculoasă componentă kitsch este sinestezia. În acest context, sinestezia nu se referă la capacitatea unor persoane de a asocia culori sunetelor muzicale, ci la încercarea creatorului de a stimula percepția receptorului concomitent și pe cât mai multe căi diferite în scopul asigurării că o anumită caracteristică va fi sesizată, deși unul sau două mijloace ar fi fost suficiente. Sinestezia exagerată are un caracter ultradescriptiv și echivalează cu descrierea în prea multe cuvinte a unei noțiuni simple. Ea se poate manifesta prin suprapunerea sau alăturarea de semnificații sinonime în arta figurativă, iar în domeniul abstract se referă la convergența unui set prea mare de mijloace de expresie.

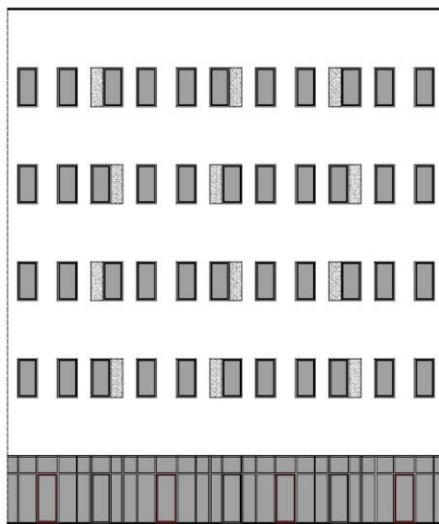
„Principiul perceperii sinestezice se leagă de cel al acumulării, este vorba de asaltarea a cât mai multe canale senzoriale, simultan sau prin juxtapunere. Arta totală, visul permanent al epocii noastre, este amenințată în orice moment să cadă în kitsch”.²⁵⁴ Un exemplu arhitectural de kitsch sinestezic abstract ar fi următorul: o fațadă în care accentele din ritmul fenestrației s-ar succede la intervale egale, ferestrele respective fiind și mai late și mai înalte decât celelalte, ar avea fiecare raportul de aur între laturi, ramele lor ar fi roșii – spre deosebire de celelalte care sunt albe sau gri, de exemplu –, ar fi bordate fiecare de un ancadrament verde pentru a sublinia un evident contrast complementar, ancadramentele ar fi suficient de reliefate pentru a sugera ritmul

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 63

și la nivel volumetric, poziția lor ar fi marcată prin repetarea unui cuplu de ample linii verticale – nuturi înguste pe întreaga înălțime a clădirii –, între aceste linii textura tencuiei s-ar schimba, căpătând o rugozitate mai mare și o tentă mai închisă, subîmpărțirea panoului de geam reluând la nivel de detaliu secțiunea de aur între montanții verticali ai tâmplăriei odată pe stânga, o dată pe dreapta, alternant.



Kitsch ritmic abstract
prin marcarea sinestezică a accentelor



Evitarea kitsch-ului ritmic
prin economia mijloacelor de accentuare

Probabil că o asemenea fațadă nu există, dar cazuri asemănătoare pot să apară fie din dorința arhitectului de a-și etala erudiția „lingvistică”, vorbind cu fiecare reprezentant al unui gen artistic pe limba sa, fie din tentația inutilă de a explica cu lux de amănunte și aproape textual fiecărui receptor profan complexitatea savantă a unui accent al cărui unic scop este de fapt stimularea unei simple ridicări a privirii.

9.2 Între discursul intelectual interiorizat și populismul gratuit

Asemănarea dintre cele două tendințe constă în disprețul față celălalt, adică față de categoria căruia actul artistic nu i se adresează. Așa cum vulgar se simte agresat de elitismul a ceva ce nu înțelege, intelectualul se simte agresat de facil, superficial și vulgar.

Dacă în timp un discurs intelectual ermetic poate fi descifrat, explicat, acceptat și admirat de toată lumea, populismul gratuit își va păstra valoarea

scăzută până la sfârșit. Deși popularitatea unui discurs intelectual este limitată dintru început, raza sa de adresabilitate restrângându-se la cercul celor inițiați, șansa acestuia de a transcede circumferința nu este definitiv anulată fiindcă lumea în general evoluează, cu inerentele poticneli reliefate în istorie. Strălucirea de moment a paietelor poate însă dispărea complet, odată cu moda sub care s-a manifestat.

A te face înțeles în domeniul artistic nu este însă similar cu a fi kitsch. A utiliza mijloace de comunicare simple nu reprezintă neapărat o banalizare a procesului artistic, poate fi deseori o dovadă de purism, cum nici utilizarea unui limbaj prea dens și elaborat nu amplifică implicit valoarea artistică produsului, complicarea inutilă putând genera un kitsch.

A fi popular nu înseamnă a te ploconi în fața celui alt, înseamnă a fi plăcut pur și simplu. Unele persoane sunt populare tocmai prin conduita lor intransigentă, altele prin familiaritatea pe care o emană în mod firesc, fără a se strădui și fără a-și călca vreun principiu. A face însă orice pentru a fi pe placul tuturor, coborând în mod voluntar nivelul la mediocru și chiar dedesubt, înseamnă populism gratuit și vulgarizare.

„Obiectele kitsch nu-și justifică rostul în mod rațional, ele conțin un grad înalt de gratuitate și de joc, care le conferă un fel de universalitate eterogenă”.²⁵⁵

Proiectarea în contemporaneitate a unei clădiri utilizând replici ale detaliilor clasice (frontoane triunghiulare sau curbe deasupra ferestrelor, cornișe ornamentate cu triglife, arce semicirculare, frânte, în potcoavă sau „mâner de coș”, coloane angajate sub formă de cariatide sau atlânți), este o dovadă de populism deoarece ea recurge la o aparență universal acceptabilă de către gustul mediocru, sfidând anacronicul, pentru a se face plăcută cu orice preț. Chiar și în cazul amplasării acesteia într-o zonă istorică, unde respectivele detalii sunt prezente în varianta lor originală, uzul replicii identice a elementului tipologic este neavenit deoarece poate produce falsă istorie. Preluarea ritmului formelor arhitecturii tradiționale și aplicarea sa identică la elementele noii arhitecturi este o variantă facilă de integrare ritmică în context existent fără imitarea formelor antrenate și este deseori cea recomandată de organisme avizatoare. Ea poate întâmpina însă inadecvarea la funcțiunea nouă și la dimensiunile specifice ale elementelor arhitecturale contemporane materializate conform noii tehnologii, drept pentru care interpretarea ritmurilor existente în sit prin mijloacele de dezvoltare descrise anterior poate reformula un ritm vechi într-o manieră contemporană fără a crea nici discontinuități, nici aberații dimensionale. La polul opus imitației stă discursul intelectual interiorizat, unde integrarea elementului nou poate să implice ritmul fie doar la scara macro a articulației dintre motivele

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 18.

sau frazele arhitecturale diferite, fie la scară mică, fără a prelua nimic de la structura ritmurilor vizuale existente și introducând un ritm structurat complet diferit, excluzând totodată orice analogie formală cu imaginile alăturate, dar respectând dimensiunea redusă a detaliului ca specifică a contextului.

Capitolul 10

Gestionarea ritmului la diverse scări dimensionale

10.1 Condiția arhitecturii contemporane și potențialul ritmului

Alegerea ritmurilor potrivite ține de măsura piesei de arhitectură și anume de măsura sa exterioară, raportată la om, adică de scară. Acesta este conceptul de bază pentru integrarea arhitecturii în contextul său ambiental înțeles în deplina sa complexitate. Omul este singurul receptor conștient al spectacolului arhitecturii și, totodată, unicul beneficiar al funcționalității acesteia.

Din punct de vedere ecologic forma arhitecturii nu contează, contează doar materialul care prin perisabilitatea sau eternitatea sa dăunează sau se integrează mediului natural. Din punct de vedere al funcționalității stricte, non-reprezentative, forma arhitecturii contează numai în măsura în care ea face posibilă într-o măsură cât mai mare respectiva activitate, oferindu-i protecția, gabaritul și relațiile dinamice pe orizontală și verticală de care are nevoie în cadrul proceselor specifice în desfășurare. Din punct de vedere al stabilității și rezistenței forma contează; ea cere un anumit material sau se adaptează la un altul, astfel încât statica sa să fie asigurată. Din punct de vedere economic forma contează, corelând funcționalitatea cu rezistența și siguranța în exploatare, materialul și manopera cu dificultatea realizării cu tehnologia existentă sau posibilă, în contextul unui buget limitat. Forma contează în cazul arhitecturii reprezentative, simbolice, monumentale (prin dimensiuni sau prin sensul comemorativ) sau nemonumentale, dar iconice în sens figurativ-abstract. Forma arhitecturii este abstractă, chiar și în cele mai iconografice variante ale sale, făcându-și vizibilă structurarea și este figurativă pentru că-și face vizibil principiul, chiar și în cele mai abstracte manifestări ale sale: funcționalism, minimalism, formalism, metabolism.

În contemporaneitatea arhitecturală forma nu este autonomă, ea este întotdeauna impusă de scopul acesteia. Chiar atunci când nu pare restricționată, ea este condiționată de materialul realizării, expresia materialului răsfrângându-se

asupra expresiei formei arhitecturale. Iar cum globalizarea economică a atras după sine invadarea tuturor piețelor de materiale de construcții și finisaje extrem de diversificate ca textură și proveniență, dar puternic legate prin artificialitatea lor, principalul criteriu de alegere a unui material sau a altuia a devenit raportul calitate/preț. Standardizarea, produsul industrial, tehnologia și-au pus amprenta asupra formei, limitându-i manifestările nu printr-o varietate redusă a posibilităților, ci prin noțiunea de eficiență. Este probabil principala cauză a tendinței actuale de a exclude arhitectura din rândul artelor plastice, nu atât de către pictori sau sculptori, ci de consumatorul mai puțin instruit artistic – ceea ce ar părea firesc – și, mult mai grav, de arhitecții înșiși. În gestaltismul său, Paul Klee dădea exemplu arhitectura ca sursă pentru studierea structurării formei; în context contemporan, însă, mai poate fi vorba de structuralism în cazul limbajului arhitectural, mai este el autonom, independent de sensul „cuvintelor” pe care le folosește? Arhitectura poate să își reformuleze un limbaj propriu, indiferent de funcțiune, scop, buget, material și tehnologie, asemeni muzicii și (de la Kandinski încolo) picturii, sau va căuta să-și reia (pentru a câta oară?) vechiul limbaj, adaptându-l la contextul contemporan? Mai poate năzui arhitectura la condiția pură a muzicii, independent de materialul de lucru (cu toate costurile pe care le implică) și de funcțiune?

„O construcție începe să devină doar o ilustrare a cum se poate investi eficient o anumită sumă de bani.(...) Globakismul» are un limbaj strict economic, iar curentul global«ist» din arhitectură își însușește acest fel de a vorbi”.²⁵⁶

Când toate materialele și dimensiunile ne sunt impuse, singura variantă de a influența imaginea și de a ne exprima astfel artistic rămâne cea ritmică. Singura unealtă nepervertită, demnă de exploatat și explorat în continuare, cea mai veche și comună tuturor artelor rămâne ritmul.

10.2 Rețele ritmice

O arhitectură ritmată volumetric pe toate cele trei direcții ar putea fi citită dacă am suprapune peste aceasta o grilă spațială ale cărei axe ar încadra perfect toate muchiile volumelor componente, fără a avea însă pretenția ca ochiurile sale să fie egale. Ritmul structural al acesteia ar fi diferit de cel al ritmului structural bidimensional descris de Paul Klee dacă l-am ridica în tridimensional, fiindcă acela ar reprezenta un caz particular de ritm egal, uniform, corespunzător unei grile spațiale egale. În accepțiunea unimodulară a formulei ritmice, în care toate duratele sunt egale, o astfel de grilă egală ar putea constitui un suport pentru crearea unei compoziții ritmice, dacă am asocia modulului grilei cea mai mică valoare a duratei

²⁵⁶ George Mitrache, *op. cit.*, p. 40.

folosite, restul elementelor ritmice fiind multipli ai acesteia. Asupra acestei grile diminuarea valorilor nu mai poate fi aplicată, ci numai augmentarea, fiindcă deja a fost atins nivelul minim de divizare, constând în modulul grilei însuși. Este exact sistemul utilizat de softul „*Fruity Loops*” descris anterior. Cât de mic ar trebui să fie acest modul în cazul utilizării procedurii augmentării ritmice din creația muzicală contemporană, când măririle duratelor nu se mai fac prin dublare sau multiplicare, ci prin introducerea unor fracții de tipul $1+1/3, 1+1/4, 1+1/5, 1+1/6$ etc.? Foarte mic, dar nu imposibil teoretic și ar satisface și condițiile ritmului cu valori adăugate, asimetric și chiar pe cele ale ritmului serial.

Grila egală își pierde sensul în cazul utilizării în arhitectură a secțiunii de aur, unde raportul implică numărul irațional Φ . Se poate utiliza și o astfel de rețea inegală, în care raportul a două dimensiuni consecutive ar fi întotdeauna egal cu Φ pe toate direcțiile, iar elementele obținute prin augmentare, prin ocuparea mai multor compartimente ale grilei ar conține intrinsec raportul de aur. Paul Klee considera o rețea bazată pe secțiunea de aur net diferită față de rețeaua structurală dividuală, „o treaptă de depășire a dividualului spre individual. Proporția de aur presupune depășirea ritmului cu trepte egale $1/1/1$ sau $1/2/1/2/1/2$ și folosirea unui ritm de numere inegale cu anumite relații între ele”.²⁵⁷

Rețele ritmice structurale

„Nu există alcătuire de formă care să nu implice ritmul, mișcarea după ritm fiind caracteristică tuturor proceselor naturale, precum și tuturor activităților umane conștiente sau inconștiente”.²⁵⁸

Dacă ritmul ființează în orice configurație a unui produs artistic, rețeaua structurală plană sau spațială a acestuia există întotdeauna în domeniul virtual. În domeniul sonor axa timpului se poate subîmpărți teoretic într-un număr infinit de durate egale; în vizual, rețeaua structurală constă într-o înfinitate posibilă de linii echidistante, paralele cu axele după care se descompune planul sau spațiul. Orice punct din spațiu poate deveni un nod al acestei grile, iar coordonatele acestuia pot fi determinate clar prin raportare la un sistem de referință cu o origine stabilită. O formă, oricât de complexă ar fi ea, poate fi măsurată prin această rețea.

Rețeaua structurală nu trebuie căutată cu obstinție în orice lucrare artistică, cu atât mai puțin rețeaua ritmică egală. Determinismul matematic perfect poate anula însuși caracterul artistic al unei lucrări, fiindcă deseori exact doza de aleatoriu, de neregulat și de nemăsurabil transformă un produs artistic într-o operă de artă. Pictura clasică prezintă de obicei o șarpantă compozițională, o rețea

²⁵⁷ Yvonne Hasan, *op. cit.*, p. 165.

²⁵⁸ Cornel Ailincăi, *op. cit.*, p. 115.

structurală de linii raportate la cadrul lucrării, pe baza căreia autorul relaționează elementele vizuale generând centre de interes, tensiuni sau ierarhii. Aceste linii sunt de cele mai multe ori ascunse de contururile formei, deși participă viu la structurarea acesteia, rolul lor nu este acela de a se autoevidenția, ci de a oferi un ansamblu rezultat coerent. Geometria picturilor este astfel una „secretă”. Arta abstractă lasă deseori vizibilă această structurare, ea este mult mai evidentă decât în cea de factură clasică, dar explicitarea sa nu este completă decât în cazuri rarissime și intelectual-demonstrative ca în cazul unora din lucrările lui Mondrian. Nici arhitectura, cu întreg caracterul său eminamente abstract nu are ca scop principal demonstrarea unor principii matematice.

Utilizarea conștientă a rețelelor structurale nu este o constantă a creației artistice. Cu atât mai puțin a grilei cu ochiuri egale, deși o analiză matematică minuțioasă ar putea-o suprapune pe orice model, descoperind ritmul microstructural al lucrării. Totuși, cel mai des folosit este sistemul grilei carteziene atât în structurarea șarpantei unei picturi cât și în conceperea unui proiect de arhitectură, celelalte sisteme bazate exclusiv pe triunghi echilateral sau pentagon rămânând într-un plan mult mai îndepărtat. Folosirea paralelismului ortogonal nu exclude manifestarea direcției oblice, deoarece aceasta unește puncte, noduri din cadrul rețelei, și nici a liniei curbe prin considerarea centrului curburii și a punctelor de tangență ca făcând parte din același sistem. Orice punct aparținând unei diagonale sau unui traseu sinuos poate fi raportat la sistemul cartezian de coordonate, dar acest lucru nu interesează în ceea ce privește totalitatea punctelor componente, nici măcar în trasarea graficelor de funcții din matematică. Cunoașterea noțiunilor matematice superioare și aplicarea lor în domeniul plastic reprezintă o resursă suplimentară în exprimare, dar bucuria înțelegerii metaforei ce trimite la poetica matematicii ar avea o adresabilitate extrem de limitată și, oricum, interpretarea ar rămâne asimptotică.

Rețeaua structurală a ritmului este suportul pentru manifestarea sa artistică, ea contează numai sub acest aspect. Ea nu trebuie explicitată vizual sau sonor nici la nivel microstructural de modul și de formulă ritmică, nici la nivel de structură metrică și nici la nivel compozițional de ansamblu, decât în cazul în care însăși evidențierea acesteia devine mijloc de expresie. Altfel spus, dacă micromodulul ritmic nu se aude sau nu se vede, el nu contează din punct de vedere al receptării produsului artistic, deși el există întotdeauna din punct de vedere teoretic.

Totuși, sistemul modular și rețeaua ritmică structurală bazată pe modul au devenit mijloace de expresie artistice odată cu evidențierea lor în arta modernă și contemporană. Mai puțin în muzică, fiindcă aceasta nu permite vizualizarea unei configurații, ci doar a unei desfășurări liniare, numai prin abstractizare intelectuală și nu în timp real.

Similitudinile cu ritmul muzical trebuie căutate acolo unde o lucrare plastică prezintă evidente niște manifestări organizate ale ritmului și nu în cazul oricărei lucrări. Deși este posibil să descoperim structurări ritmice de tipul celor din muzică în cadrul oricărui produs artistic, forțarea unor analogii doar pentru a traduce *mot-à-mot* un procedeu ritmic sonor în domeniul vizual poate echivala cu „a număra nucile de dragul cojilor”, cum ar fi spus Cilibi Moise (1812-1870) cu celebrul său umor româno-evreiesc.

În sens invers, parcurgerea drumului spre forma ritmului vizual pornind de la structurarea sa din domeniul muzical poate fi o cale fecundă, demnă de experimentat având în vedere multitudinea de mijloace de dezvoltare a ritmului bine pusă la punct de teoria muzicală. Adăugând la acestea toate celelalte modalități de exprimare vizuală de care muzica nu poate beneficia și caracterul pluridimensional al spațiului, rezultatele ar putea fi cel puțin de trei ori mai variate decât în domeniul sonor.

Forma rețelei

Raportând spațiul la un sistem cartezian, ochiul rețelei este un cub, iar dimensiunea liniară a modului este latura cubului. Este varianta cea mai încetățenită sau, mai bine spus, cea mai „împământenită”. Toate celelalte cazuri bazate pe direcții neortogonale implică o regularitate a configurației prin raportare la echipartiția spațială bazată pe triunghiul echilateral, rezultând tetraedrul, octaedrul și icosaedrul, respectiv pe pentagon, în cazul dodecaedrului.

Cele cinci poliedre regulate numite și „solide platonice” corespund din punct de vedere filosofic celor patru elemente esențiale (pământ, foc, aer, apă) din care este creat universul, cel de al cincilea, bazat pe pentagon, simbolizând pe Creatorul însuși. Din punct de vedere al acestei simbolistici rezultă următoarele analogii: tetraedru – foc; cub – pământ; octaedru – aer; icosaedru – apă; dodecaedru – spirit.

Echipartițiile plane sau spațiale reprezintă structuri ritmice, nu ritmuri în sine. Ele vor deveni ritm în momentul în care ochiurile sau nodurile vor fi ocupate, la fel cum în muzică duratele egale din microstructura celulei ritmice vor forma un ritm numai dacă vor fi sonorizate, în ambele situații ocuparea sau sonorizarea egală și repetitivă reprezentând un caz particular. Considerând ochiul rețelei cea mai scurtă dintre durate, ritmul va rezulta prin alternarea elementelor umplute cu cele lăsate libere, prin cuplarea unui număr mai mare sau mai mic de celule rezultând sunete dar și pauze mai lungi sau mai scurte, iar intensitățile vor fi marcate fie doar prin expansiunea pe cealaltă sau celelalte direcții, fie prin totalitatea contrastelor posibile în domeniul vizual.

Rețele egale și inegale

Pornind de la premiza că o anumită lucrare a fost de la bun început structurată pe baza unei rețele ritmice, analiza acesteia va scoate în evidență trei tipuri de rețele. Prin raportare la terminologia din matematică, acestea pot fi **rețele întregi, raționale și iraționale**.

Coborând nivelul la cel mai mare divizor comun al distanțelor dintre elementele măsurate, putem afirma că pasul rețelei este egal la nivel microstructural, toate dimensiunile formei fiind în acest caz doar multipli ai modulului determinat matematic, diminuările nemaiavând sens. Dimensiunea laturii celulei este micromodulul general, iar forma celulei poate fi orice poligon sau poliedru regulat. Orice imagine se poate descompune într-un număr uriaș de *pixeli* egali, orice formă tridimensională reală se poate descompune în molecule egale, iar la această scară pasul structurii ritmice este egal și este „de unu”.

Cum artele plastice se adresează vizualului, modulul unitar al unei rețele ritmice structurale trebuie să fie vizibil, adică îndeajuns de mare pentru a putea fi sesizat în contemplarea lucrării de la distanța luată în calcul de autor. Egalitatea modulului ritmic nu atrage după sine egalitatea ritmului propriu-zis pentru că mărimea elementelor vizuale care concură la ritm poate ocupa unul sau mai multe astfel de module într-o multitudine de variante posibile, iar spațiul dintre elemente poate face de asemenea același lucru. Prin raportarea dimensiunilor formelor la modulul stabilit rezultatul va fi de fiecare dată un număr **întreg**. Cazul particular al acesteia este acela în care toate dimensiunile utilizate în structurarea ritmului sunt divizibile între ele (și nu doar la un singur modul unitar) și va conține astfel doar pătratele unui același număr: 1, 2, 4, 8, 16, 32 etc.; 1, 3, 9, 27 etc.; 1, 4, 16, 64 etc. 1, 5, 25, 125 etc.. Dintre acestea, cel mai utilizat este primul, cel divizionar, care ar corespunde unui sistem muzical din care au fost eliminate punctele de prelungire (astfel că duratele utilizabile ar fi doar șaiszecipătrimea, treizecideoimea, șaisprezecimea, optimea, pătrimea, doimea și nota întreagă, iar 1 ar corespunde șaiszecipătrimii), dar extins atât cât este nevoie. Prin analogie cu muzica, vom numi această rețea structurală rețea ritmică **divizionară**, augmentările și diminuările făcându-se doar prin dublare sau înjumătățire.

Dacă însă nu toate dimensiunile măsurate se pot exprima ca multipli ai unui unic modul identificabil vizual înseamnă că avem de a face cu o grilă inegală, care implică fie acceptarea a două sau mai multe module diferite, nedivizibile între ele, dar întregi, grila ținând în acest caz de domeniul numerelor **raționale** din matematică (numerele raționale sunt cele care se pot exprima ca raportul dintre două numere întregi, deci cuprind toate fracțiile) și de conceptul de serie, fie cu o rețea progresivă bazată pe un modul și o rată a progresiei. Muzicologii atribuie deseori titulatura de „irațional” rapoartelor care dau ca rezultat cifre cu un număr

infinat de zecimale ($2/3 = 0,6666666$, $1/3 = 0,3333333$ etc.). Ele sunt din punct de vedere al matematicii numere raționale deoarece se pot scrie ca raport a două numere întregi. Frațiile sunt numere raționale. Ritmul serial bazat pe *Șirul lui Fibonacci* este caracterizat de o rețea ritmică rațională.

Dacă rata progresiei nu se poate exprima ca raport a două numere întregi ($1/2$, $1/3$, $2/3$, $3/5$, $5/7$ etc.) se intră în domeniul **irațional** al matematicii (numerele iraționale fiind numere reale care nu se poate exprima ca raportul a două numere întregi), cu binecunoscuta preferință pentru numărul de aur Φ sau pentru radicali în domeniul vizual. Rețeaua în care creșterea se bazează pe numărul Φ este o rețea progresivă armonică, iar ritmul generat pe baza acesteia este un ritm pulsatoriu. „În cunoscutul său *Eseu asupra ritmului*, Matila C. Ghyka distinge două specii fundamentale de ritm: unul cu periodicitate riguros reglată bazat pe cadență uniformă sau uniform variată (simetric) și al doilea cu o periodicitate care conține pulsații ce variază cu intensificări asimetrice. Căutând să stabilească analogii între artele duratei și artele vizuale, autorul transferă distincția dintre ritmul cadențat și ritmul pulsat în artele spațiului – asimilând pentru primul motivele de pe covoare sau echipartițiile de figuri geometrice din pardoseli, iar pentru al doilea simetria dinamică bazată pe raporturi iraționale ale secțiunii de aur”²⁵⁹.

Din punct de vedere teoretic, grila structurală poate fi infinit de mare, iar ochiurile sale pot fi infinit de mici, dar în absența unei aplicabilități practice, o asemenea grilă își pierde sensul. Matematica arată că orice număr se divide la unu. În cadrul rețelei ritmice egale, acest unu nu este unitatea de măsură a dimensiunii exprimată în metri, centimetri sau milimetri, ci cel mai mare divizor comun al tuturor încadrate de rețea; el este modulul rețelei, elementul cel mai mic, prin care se exprimă toate celelalte. Diminuarea excesivă a modulului atrage atenția fie asupra faptului că regula structurării ritmice a unei lucrări nu este aceea a duratei egale, fie că numărul irațional își revendică drepturile în sistemul de proporționare, sau că ritmul căutat este „pulsat” și nu „cadențat”.

Ritmurile muzicale tradiționale sunt ritmuri cadențate, în muzică noțiunea de cadență este similară cu aceea de ritm, deci ritmul este cadența. Cea mai mică valoare a duratei uzuale este șaisprezecimea, dar există și subdiviziuni ale acesteia, treizecimoimea și șaizecipătrimea, aceasta din urmă fiind micromodulul la care se divid toate celelalte valori. Subdiviziunile duratelor muzicale se raportează la nota întreagă, iar denumirile lor provin de acolo: doimea este a doua parte dintr-o notă întreagă, pătrimea – a patra parte etc. Ritmurile cu valori adăugate rezultă în urma procedului de dezvoltare omonim care poate transforma un ritm inițial simetric în unul asimetric prin adăugarea de valori modulare sau de multipli ai acestora. Deși

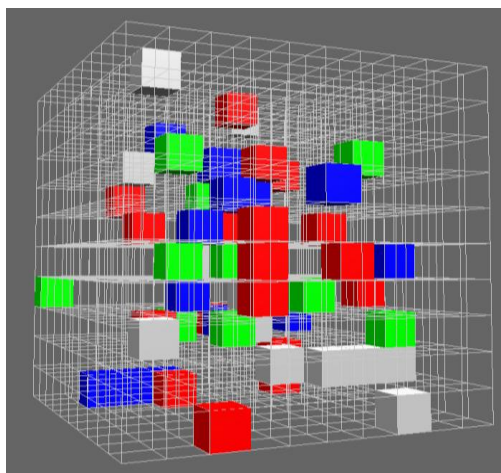
²⁵⁹ *Ibidem*, p. 117.

Olivier Messiaen (1908-1992) este considerat inițiatorul ritmului cu valori adăugate, motiv pentru care respectivul procedeu apare ca unul contemporan, „originea ritmului cu valori adăugate subzistă în ritmul hindus *Ragavandhana*”²⁶⁰, Messiaen studiind atent resursele ritmice hinduse și grecești vechi. Rămânem însă tot în domeniul matematic al numerelor întregi și al grilei structurale egale, deoarece o trezecidoime înseamnă două șaiszecipătrimi, o șaisprezecime înseamnă patru șaiszecipătrimi sau două trezecidoimi, o optime înseamnă două șaisprezecimi, o optime cu punct înseamnă trei șaisprezecimi, o pătrime însumează patru șaisprezecimi etc., creșterea făcându-se fie prin dublare, fie unitar prin adăugarea punctului care înseamnă jumătate din valoarea lângă care este așezat.

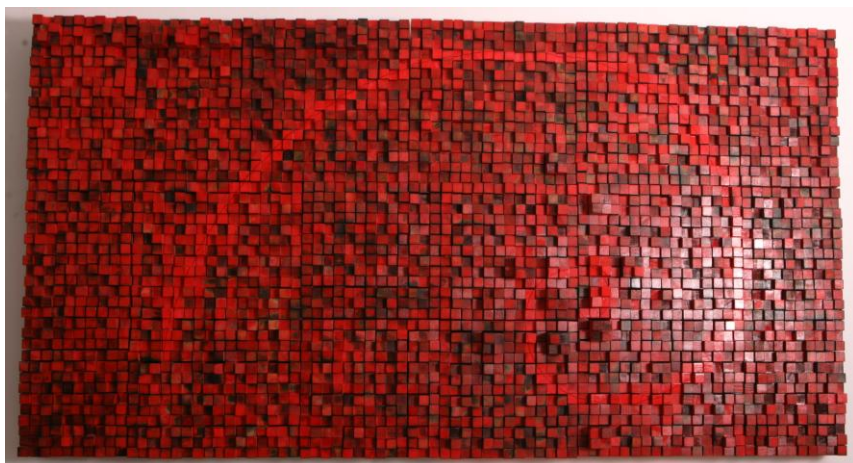
Creația muzicală contemporană a introdus în ritm raportul a două numere întregi ca rată a augmentării și diminuării, creșterea sau descreșterea bazată pe șaiszecipătrime ca cel mai mic modul ce se putea adăuga sau extrage fiind înlocuită aceea bazată pe progresie, rezultând astfel augmentările și diminuările progresive. Însăși notația muzicală a suferit schimbări, cifrele apărând în dreptul valorilor argumetate sau diminuate indicând rata operațiunii, deși modulul – șaiszecipătrimea – a rămas neschimbat. Fenomenul a reprezentat pulverizarea ritmului într-un număr infinit de valori posibile. În domeniul vizual rezultatul ar fi același, al infinitei îndesiri a liniilor paralele sau al acceptării faptului că, menținând modulul dimensional într-o limită rezonabilă, forma ar putea ocupa și parțial ochiurile rețelei, în proporțiile stabilite de rații, caz în care configurația nu ar mai putea fi pe de-a-ntregul măsurabilă printr-un modul egal și întreg, deși se poate raporta în mod rațional la acesta.

Muzica serială a introdus și ea în domeniul ritmic numărul rațional, prin utilizarea seriilor de numere întregi, care prin raportare dau numere raționale exprimabile prin raporturi de tipul $1/3$, $2/3$, $3/4$, $3/5$, $5/8$, $8/13$ etc., dar modulul unitar rămâne neschimbat. Respectarea cu strictețe a ordinii bazate pe nerepetare nu se rezumă la repetarea identică a seriei de valori în aceeași ordine, permutările și inversările de termeni putând realiza o variație ritmică îndeajuns de mare păstrând principiul nealăturării a două valori identice. Seriile ritmice se limitează la un număr finit de termeni, ceea ce permite o vizualizare grafică relativ facilă în domeniul bidimensional și chiar tridimensional, cu un grad ridicat de coerență. Augmentările proporționale și diminuările termenilor până la valoarea celui mai mic termen nu reprezintă nici ele o problemă, atât timp cât ele nu utilizează fracțiuni de modul. Introducerea numărului rațional sub formă de fracție în rata diminuării sau augmentării implică discontinuități și distorsiuni în cadrul rețelei seriale, alterându-i sensul.

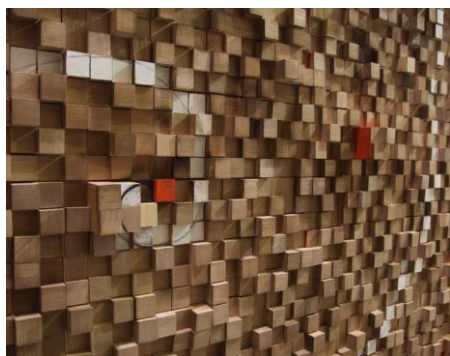
²⁶⁰ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 450.



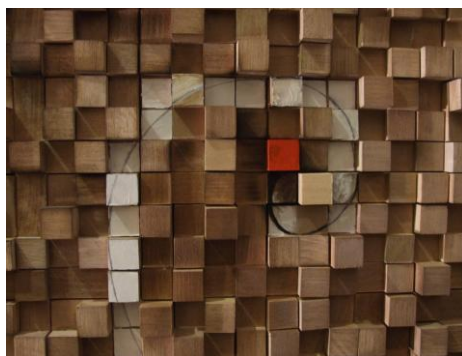
Grilă spațială egală Desen digital: Andrei Racolța



Țimp roșu, autor: Nada Stojici Foto: Nada Stojici

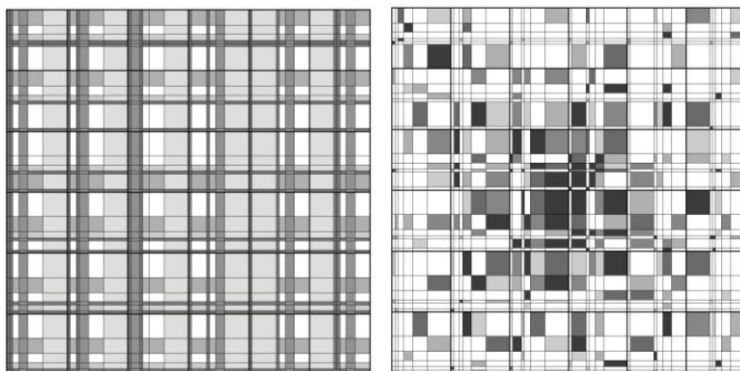


Țimp. Detaliu

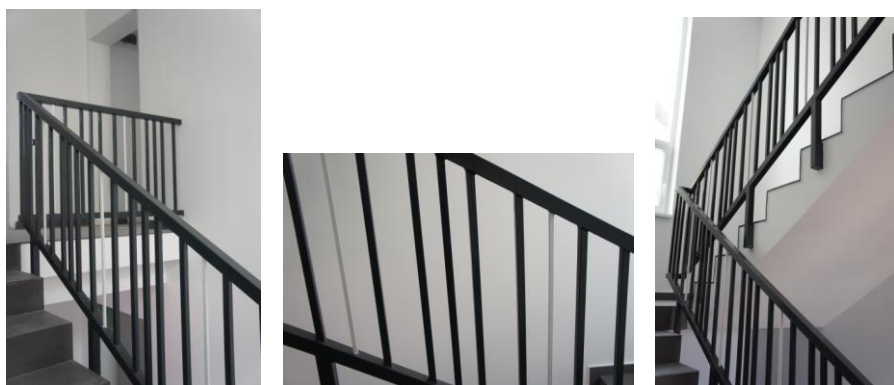


Țimp. Detaliu 2

Foto: Nada Stojici



Studii de fațadă bazate pe o rețea ritmică rațională obținută prin permutări ale primilor 6 termeni din Șirul lui Fibonacci: prin ocuparea egală a ochiurilor grilei și prin ocuparea aleatorie a ochiurilor grilei



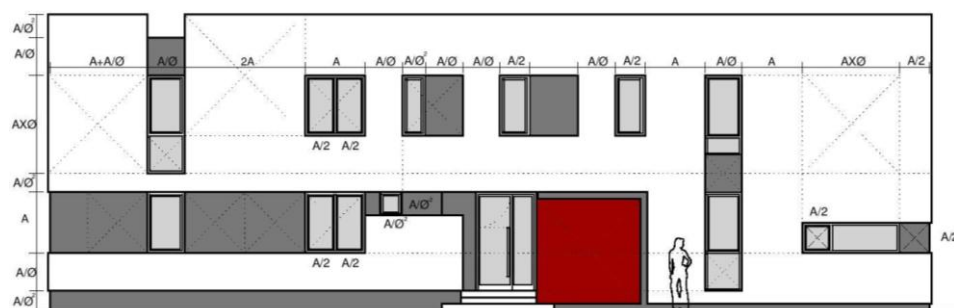
Ritm serial bazat pe repetiția formulei ritmice compuse din primii 4 termeni ai Șirului lui Fibonacci (1,1,2,3), la scara mică a elementului arhitectural – montanșii balustradei.

Același ritm este reluat cu permutări la scara mare a imaginii exterioare de ansamblu, la stâlpii împrejmuirii.



Locuință unifamilială, Dumbrăvița, 2013, arhitectura: ARTPLAN, autor Andrei Racolța.

Foto: Andrei Racolța



RETEA RITMICĂ STRUCTURALĂ IRAȚIONALĂ

RITM BINAR BAZAT PE DEZVOLTAREA

PRIN AUGMENTARE ȘI DIMINUARE ASIMETRICĂ DE PROPORȚIE VARIABILĂ

modulul (durata ritmului de bază) - A

rata variației proporționale: $\emptyset$ și 2

Ritmul oscilează între "cadențat" și "pulsatil", între simetrie și asimetrie.

Studiu de fațadă pentru *Locuință unifamilială*, Dumbrăvița, 2013, arhitectura: ARTPLAN,
autor Andrei Racolțu



Foto: Andrei Racolțu



La scara mică a detaliului, ritmul egal al liniilor orizontale devine textura suprafeței.

Foto: Andreea Iancu

Rețele ritmice și rețele metrice. Două rețele suprapuse și două module

Dilema augmentărilor și diminuărilor neproportionale generând durate care prin raportare la modul nu dau numere întregi este rezolvată în muzică prin introducerea noțiunii de măsură, sistemul metricii muzicale fiind generatorul de coerență al compoziției muzicale în ansamblu.

Metrica, așa cum am arătat, este o componentă exterioară ritmului venită să măsoare regularitatea acestuia, o macrostructură al cărei pas este întotdeauna egal în timp. Pasul acesteia divide perfect lungimea totală a melodiei, astfel încât raportată la măsură aceasta va da întotdeauna un număr întreg. Excepția o reprezintă polimetria care apare rareori în cadrul unei melodii, care implică schimbarea măsurii atunci când ritmul își schimbă radical forma, iar atunci melodia se va subîmpărți în fragmente ritmice distincte, fiecare dintre acestea fiind perfect divizibile cu pasul măsurii aferente. Dacă micromodulul rețelei structurale a ritmului – șaizecipătrimea – nu pare să țină cont de lungimea fragmentului muzical, modulul măsurii depinde organic de aceasta.

Totodată, fracția măsurii va fi influențată de dimensiunile valorilor utilizate în ritmul muzical al piesei. Astfel, într-o compoziție care utilizează sonor valori de durate foarte mici, de tipul șaizecipătrimilor și treizecimoimilor, măsurile se vor exprima prin fracții conținând la numitor cifrele 16 sau 8, corespunzătoare șaisprezecimilor și optimilor, pentru a nu deveni prea lungi; valorilor ritmice mici le vor corespunde valori metrice mici, deci modulul rețelei microstructurale ritmice și modulul macrostructural vor păstra o proporție rezonabilă între mărimi. Fenomenul nu reprezintă o diluare a ritmului, fiindcă vivacitatea acestuia este stabilită de tempo. Transferând lucrurile în domeniul vizual se poate observa că:

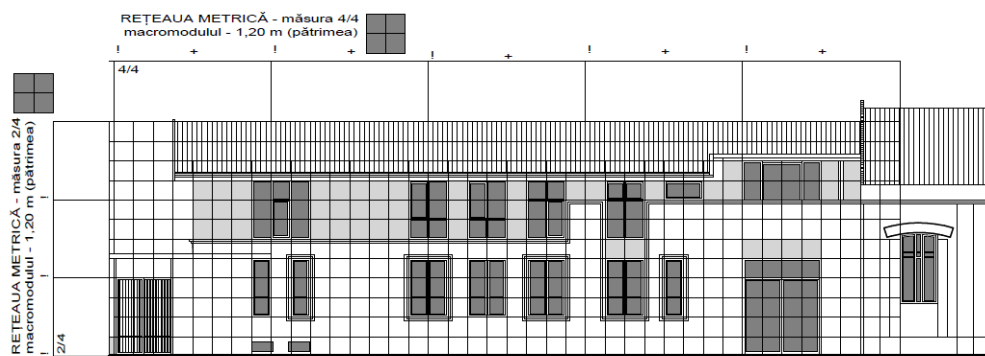
- există lucrări structurate doar ritmic și lucrări structurate ritmic și metric. Șarpanta compozițională este de obicei o structură exclusiv ritmică. Structurarea ritmică nu implică egalitatea rețelei, structurarea metrică implică repetiția egală a unei macrodimensiuni. Dacă șarpanta compozițională se poate subîmpărți în sectoare egale identificabile pe una sau mai multe direcții, ea devine o structură ritmico-metrică.
- ambele rețele ritmice sunt virtuale, ele nu trebuie reprezentate vizual decât atunci când evidențierea acestora este luată în considerare ca mijloc de expresie. Arhitectura și arta modulară în general va evidenția de obicei rețeaua macrostructurală generată de contururile macromodulelor. Macromodulele pot fi identice sau diferite din punct de vedere al microstructurării interne, dar conturul lor exterior va fi recognoscibil și egal.

- există două tipuri de rețele ritmice structurale care se pot aplica aceleiași opere de artă modulară: una interioară, microstructurală, cu pas egal sau inegal (structura ritmică din muzică) și una macrostructurală, exterioară, cu pas egal (structura metrică din muzică).
- pasul rețelei macrostructurale va fi egal pe fiecare din cele trei direcții ale spațiului luate separat, măsura din muzică fiind asimilabilă unei echipartiții liniare, unidimensionale. El poate fi simultan egal pe două sau mai multe direcții situate în același plan (rezultând echipartițiile plane) sau pe trei direcții sau mai multe direcții din spațiu (rezultând echipartițiile spațiale) în funcție de forma conturului și de regularitatea acestuia.
- dacă macromodulul face vizibilă în interiorul său o structurare micromodulară, pasul rețelei macrostructurale se va raporta la valoarea micromodului ritmic printr-o fracție la cheie conținând la numitor fie micromodulul, fie un multiplu al acestuia, astfel că rezultatul va fi întotdeauna un număr întreg. Exemplu muzical: micromodulul este șazecipătrimea (a șazecișipatra parte dintr-o notă întreagă) adică $1/64$. Măsura este de $5/16$. $5/16 : 1/64 = 20$.
- în cadrul rețelei macrostructurale egale, rețeaua microstructurală se poate manifesta inegal, datorită augmentărilor și diminuărilor, adică ritmul se manifestă inegal pe măsuri egale. Augmentările și diminuările proporționale ale plinurilor și golurilor (duratele sonorizate și duratele pauzelor) în cadrul macromodulului nu implică depășirea granițelor acestuia. Augmentările neproporționale implică transgresiunea ritmului microstructural dintr-o măsură în alta și astfel o slăbire a rețelei macrostructurale.

Un exemplu de structurare ritmico-metrică este prezentat în continuare, urmat de reprezentarea grafică a ritmului utilizat prin semiografia specifică muzicală, fără pretenția vreunei veleități artistice a sonorității ritmului muzical rezultat. Studiul de fațadă este utilizat de autor într-un proiect concret: „Centru de zi pentru persoane vârstnice și Casă Parohială“, Timișoara, str. Pompiliu Ștefu, 2012. Pe un fragment din aceeași fațadă a fost realizat studiul ritmic bazat pe utilizarea procedelor de dezvoltare a ritmului muzical prezentat în prima parte a lucrării.



CENTRU DE ZI PENTRU PERSOANE VÂRSTNICE ȘI CASĂ PAROHIALĂ
STUDIU RITMIC DE FAȚADĂ



REȚEAUA RITMICĂ STRUCTURALĂ - modulul - 60 cm (optimea)

SISTEM DIVIZIONAR BAZAT PE O GRILĂ STRUCTURALĂ EGALĂ, SIMILAR CELUI MUZICAL

Raportarea la contur versus secvența izolată

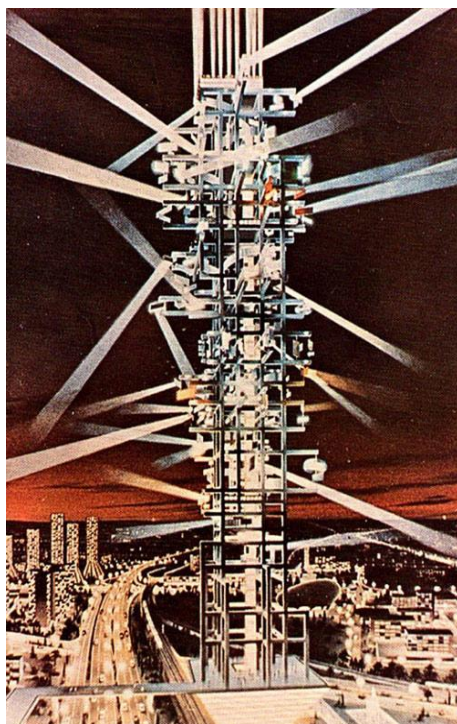
Utilizarea modulului ca mijloc de expresie artistică atrage după sine ideea continuității infinite a rețelei structurale egale avându-l pe acesta ca dimensiune a pasului, deci raportarea la un anumit contur finit pare să contravină unui asemenea concept. Subîmpărțirea unui contur dat în module egale implică tributarul formei și dimensiunii modulului la conturul considerat. Calea inversă, de generare a conturului pornind de la un modul ales este varianta care nu denaturează sensul rețelei, dar care nu este întodeauna posibilă, exemplul regimului juridic al terenului aferent unei piese de arhitectură fiind probabil cel mai grăitor în acest sens. În acest caz, neocuparea completă a conturului secundată de sugestia deschiderii grilei spre infinit rezolvă conceptual problema, imaginea rezultată fiind aceea a unei secvențe dintr-un întreg mai mare. Cazurile în care limita fizică izolează un fragment dintr-o compoziție deschisă și astfel un fragment din rețeaua sa ritmică se regăsesc mai ales în arta dependentă de suportul bidimensional, cum ar fi cazul picturii („*Farbtafel*”, de Paul Klee), al mozaicului sau al frizei orizontale și implică întotdeauna intenționalitatea autorului de a acționa ca atare, sugerând caracterul continuu al desfășurării în afara limitei și fragmentarul imaginii surprinse ca secvență. Și arhitectura modernă sau contemporană poate sugera continuitatea grilei spațiale prin dematerializarea treptată a edificatului după axele acesteia, ca în exemplul imobilului multietajat din Selva de Mar - Barcelona realizat în 2006 prezentat mai jos, alături de proiectul imaginat de Nicolas Schöffer (1912-1992) patruzeci de ani mai devreme pentru orașul Paris în varianta cibernetică *Tour Lumière Cybernetique*, de aceeași înălțime cu Turnul Eiffel, dar nerealizat.

Sub influența constructivismului și suprematismului rus, arhitectul și graficianul Iakov Cernikhov (1889-1951) realizează în 1933 o serie de 101 de *fantezii arhitecturale*, desene care evidențiază atașamentul față de grila spațială cu al său caracter modular, intuind uneori chiar și creșterea fractalică, teoretizată și acceptată de-abia în anii '70.



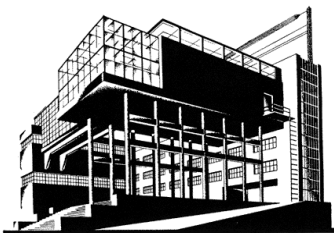
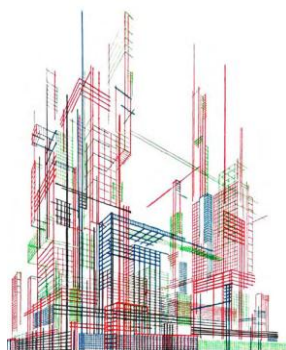
Imobil în Selva de Mar - Barcelona

Foto: Andrei Racolț

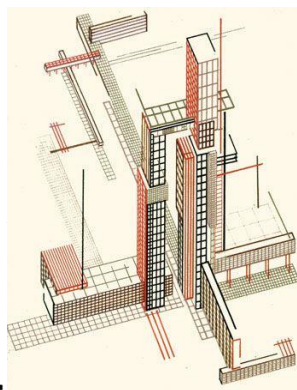


Nicolas Schöffer, *Tour Lumière Cybernetique*

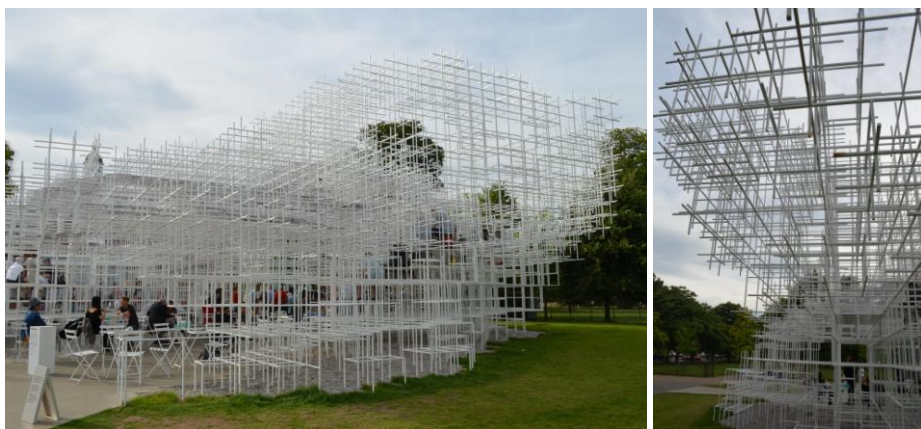
Sursa: <http://www.urbagram.net/v1/revision/Cybernetics?rev=0>



101 Fantezii Arhitecturale, Iakov Cernikhov, 1933



Sursa: <http://www.icif.ru>



Rețea spațială deschisă: Sou Fujimoto – pavilionul de la Serpentine Gallery, Londra, 2013

Foto: Simona Verzola

Modulul și metabolismul rețelei

Ideea modulului viu ritmând rețeaua a început să fie pusă în practică la scară mare în anii '60 și '70, sub influența curentului avangardist din epocă numit *metabolism*. Celula vie a stat la baza gândirii generației tinerilor arhitecți japonezi de după al doilea război mondial care propuneau ca orașele și clădirile să fie văzute ca entități vii cu propriul metabolism, mișcarea, creșterea și transformarea înlocuind conceptul static tradițional. Procesul generării treptate este făcut vizibil prin principiul neocupării integrale a ochiurilor grilei, prin spațiul liber lăsat între modulele egale și decalarea acestora tocmai în scopul interdicției transformării acestora într-un monovolum echipartit.

Creșterea organică a celulelor funcționale pe o osatură infrastructurală de tip rectangular nu are doar o conotație verticală, ca în cazul *Nagakin Capsule Tower* din Tokyo proiectat de Kisho Kurokawa și finalizat în 1972, realizat dintr-o sută de unități cu aparență flexibilă, prefabricate și totodată înlocuibile după expirarea unei durate de viață limitate, ci și una mai orizontală, dezvoltată în suprafață, sugerând expansiunea în teritoriu prin popularea sa treptată: *Habitat '67*, arhitect Moshde Safdie. Dorința metaboliștilor nu a fost aceea de a genera un nou tip de imagine pentru obiectul de arhitectură, ci de a înlocui caracterul static din gândirea urbanismului clasic cu unul dinamic și astfel, viu. Conceput pentru Expoziția Mondială din 1967, proiectul lui Safdie, compus din 354 de module identice a fost finalizat în 1985 și a devenit unul din principalele *landmark*-uri pentru Montreal și Canada.

Varianța exprimării ritmice printr-un unic modul identic și egal implică orientarea atenției spre poziție și interspațiu în cadrul rețelei structurale. Duratale egale, ușor identificabile ca atare se succed inegal pe orizontală și verticală fie prin

inserarea de pauze modulate pe același pas al rețelei și augmentate proporțional, fie prin decalarea inegală a poziției în cadrul grilei, la nivel de celulă sau de suită ritmică. Căutarea unor formule binare sau ternare la scara microstructurală a ritmului nu are semnificație în absența marcării vizuale a unor accente sau a unor durate mai lungi. Arhitectura metabolistă nu evidențiază ierarhia la nivel de element. La scară compozițională variațiile de intensitate se obțin prin aglomerarea elementelor în jurul unor axe sau puncte nodale.



Nagakin Capsule Tower, Tokyo,
arh. Kisho Kurokawa
Sursa: japanarchitecturetours.wordpress.com



Habitat '67, Montreal, arh. Moshe Safdie
Sursa: http://www.altaplana.be/dictionary/habitat_67

Ansamblul din Montreal permite într-o contemplare panoramică detectarea unor principii compoziționale bazate pe simetrie în cadrul organismului. Ritmul în oglindă este evident în cadrul fiecăreia din cele trei fraze ritmice articulate prin două pasaje mai estompate, dar bazate pe același procedeu al recurenței a două motive, axa mediană marcând de fiecare dată un *climax* al intensității. La rândul său, una din masele construite reia imaginea sistemului tripartit al ansamblului într-o proiecție verticală. Astfel, ceea ce părea să pornească de la o generare organică a formei se concretizează în final într-un mixaj simetric de binar cu ternar specific culturii ritmice europene, mai degrabă decât într-o formulă ritmică eterogenă bazată pe cifra cinci.

Deși ritmul structural rămâne vizibil și alternanța convex-concav a maselor construite mari sugerează prin dubla repetiție o posibilă continuitate infinită, într-o privire de la distanță *Habitat '67* pare compus într-o variantă destul de clasică prin simetria specifică raportării la un anumit cadru finit; el nu surprinde o secvență aleatorie a unei grile infinite, ci pare a-și dimensiona ochiul grilei prin raportare la conturul bine delimitat pe care ansamblul trebuie să-l ocupe. Metrica europeană poate încadra perfect polifonia abstractă a desfășurării în ciuda multitudinii de voci care participă decalată la *canon*.

Deși pornit pe aceleași principii modulare, turnul Nagakin reflectă un alt tip de ritm cultural. Asimetria poate fi obținută și cu elemente egale, iar armonia poate să rezide și în asimetrie; tradiția japoneză reflectă magistral aceste lucruri. Absența unei concertări compoziționale trimite într-o analogie sonoră mai mult la o execuție solistică decât la polifonia post-renascentistă. Alternanța sonorităților egale cu pauze inegale induce o atenție sporită asupra poziției și dimensiunii pauzei. Pentru japonezi este mai important golul dintre plinuri, spațiul dintre spițele roții, acesta fiind esența mișcării. În muzica tradițională cântată solo la *shakuhachi* – flautul japonez cu cinci goluri - nu există accente dinamice stricte și, nefiind vorba de sincronizarea cu alți interpreți, încadrarea într-o rigoare metrică nu este necesară.

Ceea ce este relevant la o interpretare solo *shakuhachi* este respirația performerului în cadrul succesiunii inhalație-notă-liniște, iar această ordine stă la baza felului în care se conectează unitățile sonore între ele. Fiecare șir vertical de module poate fi asemănat cu un sunet emis la respectivul flaut, iar începutul, lungimea, continuitatea sau discontinuitatea și finalul acestuia sunt sugerate de cota primului modul din serie, numărul de module înșiruite vertical, poziția și dimensiunea interspațiilor și finalul brusc urmat de tăcerea cerului. Asimetria totală a compoziției de arhitectură în cazul turnului de capsule din Tokyo nu pare să țină cont de vreun contur la care s-ar raporta dimensional modulul, deci sugerarea secvenței ritmice din grila spațială este mai puternică decât în varianta canadiană a exprimării. Deși rețeaua structurală este egală, ritmul este unul liber.

Arta modulară în general se bazează pe module standardizate dimensional și formal, generând compoziții prin ordinea alăturării acestora. Rețeaua structurării acestora este ritmică sau ritmico-metrică prin analogie cu muzica, iar organizarea reală a acestora înseamnă ritm propriu-zis. În unele cazuri macromodulele pot fi deplasate, inversate, înlocuite sau chiar eliminate, obținându-se astfel multiple variații posibile ale unui ritm de bază, inițial. În arhitectură acest lucru nu este posibil la nivel macrostructural, dar anumite elemente de tipul panourilor glisante modulare realizează demersul la nivel de fațadă sau de compartimentare a unui spațiu.

Rețele armonice progresive

Rețeaua progresivă se bazează pe utilizarea unui modul și a unei rate constante. O rețea armonică progresivă va utiliza de asemenea un modul, dar rata va fi egală cu numărul de aur Φ . Pornind de la ideea imposibilității determinării exacte prin calcul matematic a unei dimensiuni care implică un număr irațional (Φ) am recurs la varianta grafică oferită de desenul geometriei descriptive susținut de tehnica digitală pentru a determina două module dimensionale aflate în raportul de aur.

Studiul „Partiții bimodulare progresive”¹⁵⁹, realizat împreună cu arhitecta Diana Giurea tratează subiectul modalităților de obținere a unor partiții plane inegale, dar progresive, bazate pe două dimensiuni aflate în raport proporțional irațional, scopul demersului fiind gestionarea formei în sensul respectării armoniei într-un context dinamic, rezultatul obținut putând avea aplicabilitate în domeniul arhitecturii și a artelor vizuale în general.

Echipartițiile plane, regulate și semiregulate presupun egalitatea tuturor laturilor formelor componente, atât în cazul unor figuri geometrice asemenea, cât și a celor diferite.¹⁶⁰ Studiul realizat tratează utilizarea a două module dimensionale diferite relaționate matematic printr-un raport unic în scopul generării unor rețele progresive a căror rație conține același raport. Deoarece o dimensiune unică nu permite variații ritmice mari în domeniul vizual, inserarea a două dimensiuni și creșterea/descrășterea progresivă a acestora printr-o rată va facilita obținerea unui dinamism superior. Utilizarea unui astfel de sistem de structurare a formei asigură armonia imaginii atât la nivel local, între elemente, cât și la nivel general, prin corelarea părților la întreg.

Pornind de la faptul că triunghiul este cea mai dinamică și totodată cea mai stabilă formă în accepțiunea sa vizuală respectiv structurală, utilizarea acestuia în demersul propus apare justificată. Mai mult, în geometrie, triunghiul isoscel reprezentând o structură ternară alcătuită din 3 elemente (3 laturi, respectiv 3 unghiuri, egale două câte două), oferă posibilitatea relaționării componentelor inegale printr-o valoare fracționară, spre deosebire de triunghiul echilateral. Din sistemele de proporționare utilizate și verificate în timp de discipline precum artele plastice, matematica, biologia sau muzica, luarea în calcul a celor bazate pe secțiunea de aur sau Șirul lui Fibonacci pornește de la premiza că ele asigură armonia în toate domeniile.

¹⁵⁹ Andrei Racolța, Diana Giurea, *Progressive bimodular partitions*, în Buletinul Științific al Universității „Politehnica” din Timișoara, Seria Hidrotehnica, Transactions on Hydrotechnics, Tom 58(72), Fascicola suplimentară, Editura Politehnica, 2013, p. 265-267.

¹⁶⁰ Cristian Dumitrescu, *Geometria formelor arhitecturale*, Colecția „ARHITECTURA”, Editura Politehnica, Timișoara, 2008, passim.

Geometria descriptivă ne oferă posibilitatea obținerii grilei progresive pornind de la o dimensiune cu valoare de număr întreg a laturii unui pătrat, dar toate celelalte dimensiuni vor fi numere iraționale. Construcția pentagonului regulat (implicând tot metoda pătratului) poate genera o rețea pentagonală perfect multiplicabilă, unde secțiunea de aur se regăsește în raportul dintre diagonală și latură. Folosind cele două triunghiuri isoscele din pentagon putem dezvolta rețele triunghiulare progresive bazate pe numărul de aur, Φ .

Deoarece cu trei numere consecutive din Șirul lui Fibonacci nu se pot forma triunghiuri, utilizând doar două numere consecutive din șir și dublându-l pe primul, obținem un triunghi isoscel de tipul $8+8+13$, de exemplu, iar dublându-l pe al doilea obținem un triunghi isoscel de tipul $8 + 13 + 13$. Compunând aceste triunghiuri într-o structură planară va rezulta o partiție plană. Spre deosebire de echipartiția plană (regulată, formată din figuri geometrice identice de laturi egale) sau semiregulată (formată din mai multe figuri geometrice diferite dar cu laturi egale), care impun existența unui singur modul dimensional, partiția formată din triunghiuri isoscele presupune existența a două module corespunzătoare la două numere consecutive din șir.

Utilizând metoda clasică din geometria descriptivă de construire a triunghiului isoscel și atribuind progresiv laturilor numere consecutive din șirul lui Fibonacci, rezultând triunghiuri de tipul $13+13+21$, $13+21+21$, $21+21+34$, $21+34+34$ etc., se va obține o rețea triunghiulară corespunzătoare acestui șir. Aplicând procedeul rezultă însă niște linii aproape continue și aproape paralele pe 5 direcții, sensul lui „aproape” fiind dat de diferența dintre raportul a două numere consecutive din șir și numărul de aur Φ , cele două fiind aproximativ egale, excluzând, bineînțeles, termenii 1,2 și 3 ai șirului (fig. 1).

Raportul dintre două numere consecutive din Șirul lui Fibonacci nu oferă o rată constantă, de aceea el nu este o progresie geometrică, ci e undeva „foarte aproape” de acest concept matematic. Singurul raport care poate asigura continuitatea și paralelismul perfect al liniilor din rețea este secțiunea de aur, exprimată prin numărul irațional Φ . Rezultatul grafic va fi o partiție (plană) bimodulară progresivă formată din două tipuri de triunghiuri isoscele. Laturile inegale ale acestor triunghiuri se situează în *sectio aurea* ca și raport.

Proveniența celor două tipuri de triunghiuri isoscele este pentagonul regulat în reprezentarea dată de Hipocrat (fig. 2). Modelul propus de Albrecht Dürer (fig. 3) nu este înscritibil în cerc, iar raportul dintre diagonală și latură nu este Φ (1,618...), ci unul mai mic (1,608...).

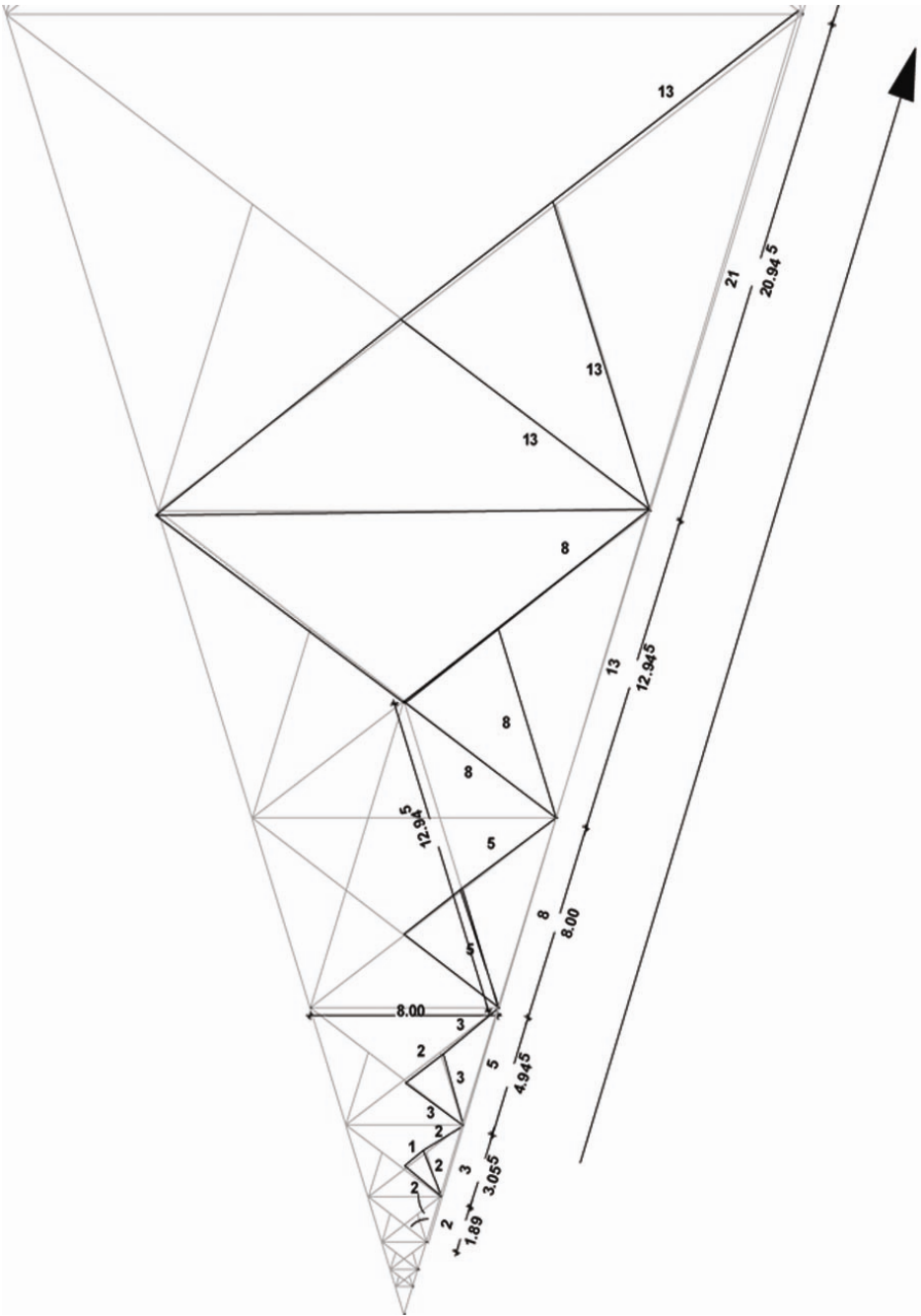


Figura 1

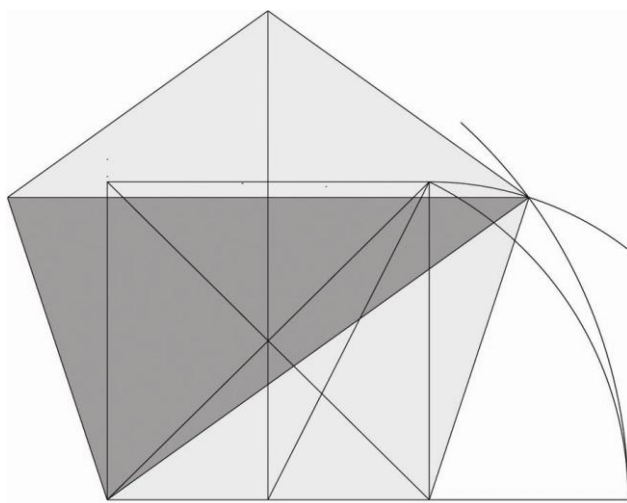


Figura 2

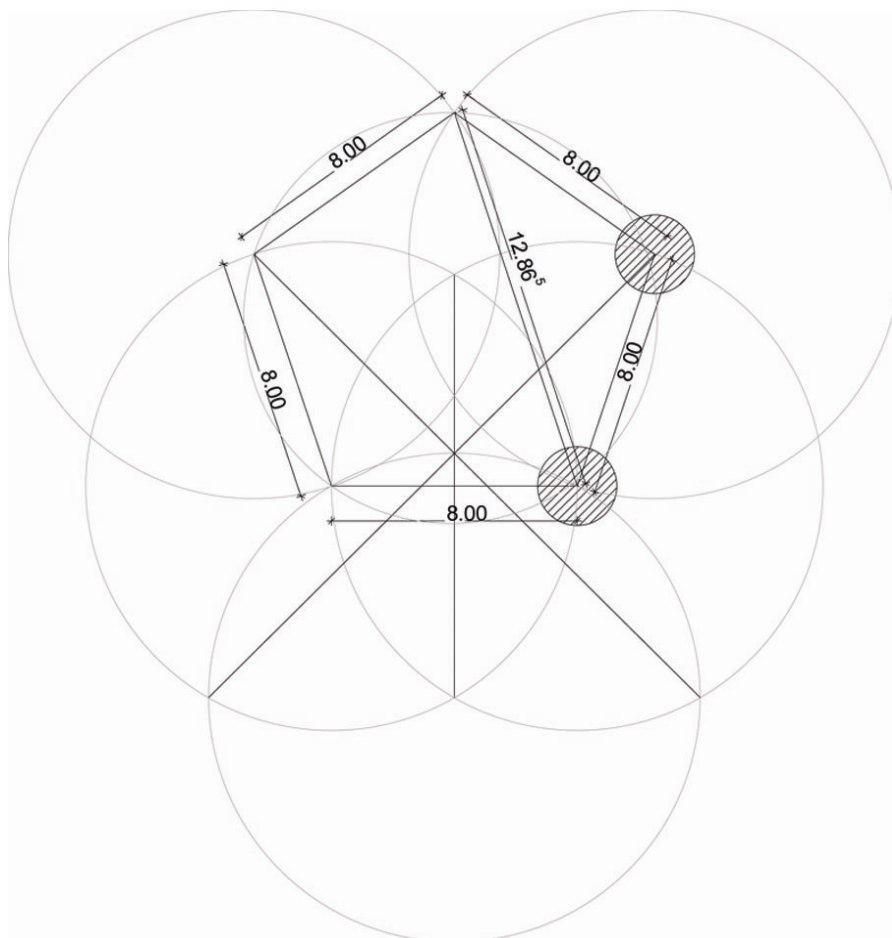


Figura 3

Pentru obținerea unor rețele geometrice bazate pe triunghiuri armonice isoscele am utilizat triunghiurile isoscele provenite din pentagonul regulat, astfel:

- latura + latura + diagonală ($a/a/a * \Phi$) pe care îl vom numi triunghi obtuz, deoarece conține un unghi obtuz
- diagonală + diagonală + latura ($a * \Phi / a * \Phi / a$), pe care îl vom numi triunghi ascuțit, deoarece conține doar unghiuri ascuțite

Pot rezulta astfel 5 cazuri de acoperire a suprafeței bidimensionale, diferite prin modalitatea compunerii:

- progresia liniară, obținută prin compunerea ambelor triunghiuri înseriate, rezultatul fiind creșterea și descreșterea infinită (fig. 4)

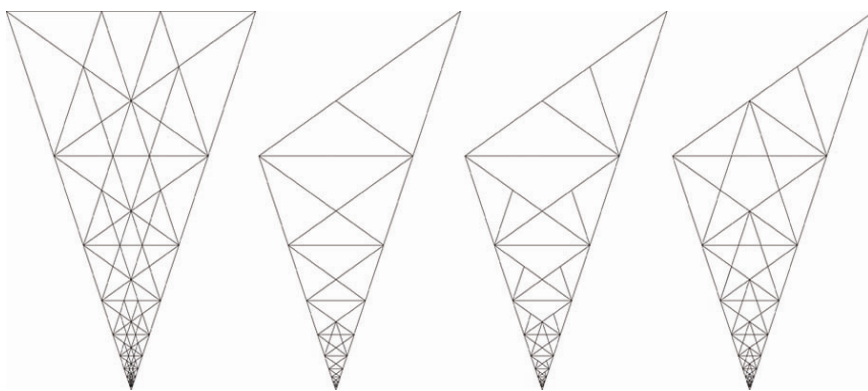


Figura 4

- progresia concentrică, bazată pe regenerarea infinită a pentagonului (fig. 5)
- progresia radiocentrică, rezultată prin compunerea primelor două, de asemenea infinită (fig. 6)

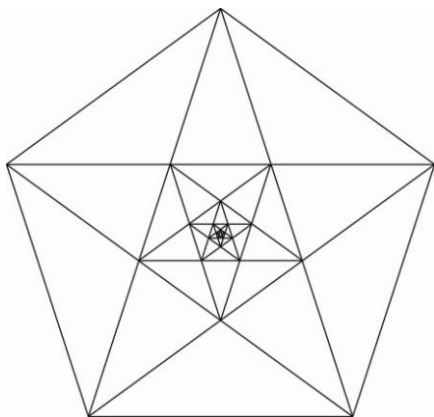


Figura 5

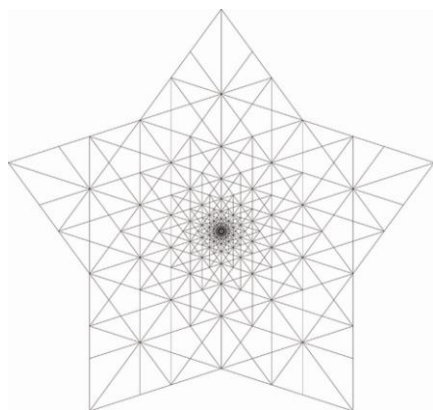


Figura 6

- progresia infinită în spirală, utilizând separat cele două tipuri de triunghiuri, cu rezultate formale diferite. Figura provenită din rotirea triunghiului ascuțit are o mișcare mai rapidă, suprapunerea liniară apărând după 5 secvențe (fig. 7), în timp ce spirala generată prin compunerea triunghiurilor obtuze este mai lentă, iar suprapunerea apare abia la 10 pași (fig. 8).

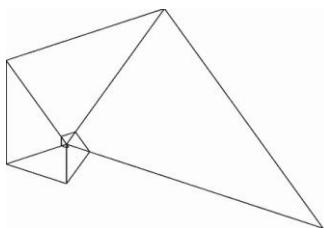


Figura 7

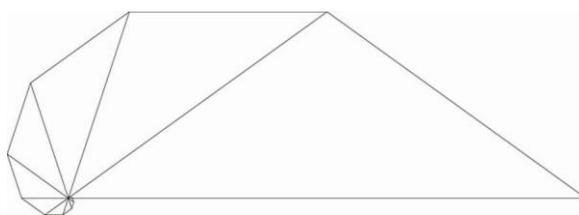


Figura 8

- progresia în dispunere radială închisă, limitată la 3 elemente triunghiulare ascuțite oglindite (fig. 9) respectiv la 4 elemente triunghiulare obtuze oglindite (fig. 10) generând în ambele cazuri câte un contur închis. Prin dispunere radială deschisă, structurile bazate pe triunghiul ascuțit permit doar creșterea infinită (fig. 11), în timp ce acelea bazate pe triunghiul obtuz permit doar descreșterea infinită (fig. 12).

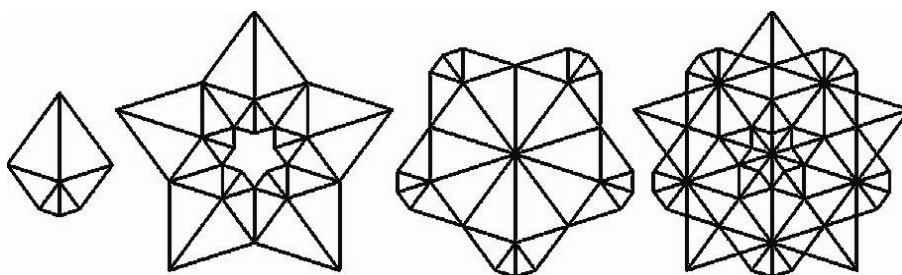


Figura 9

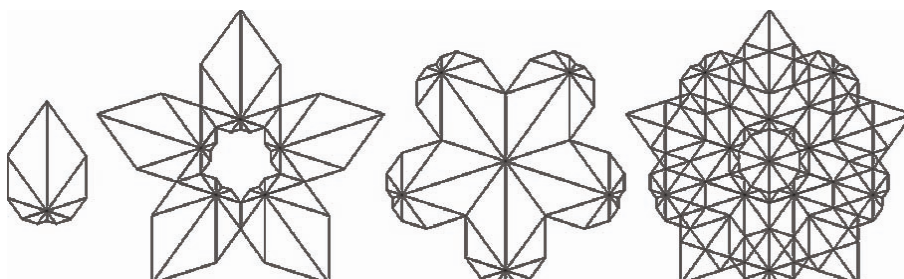


Figura 10

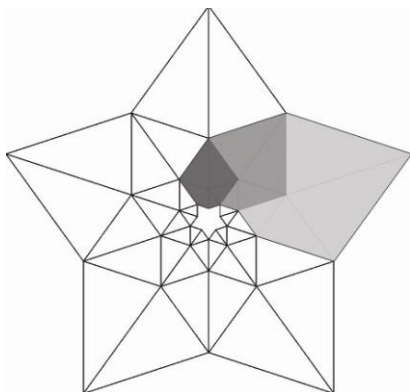


Figura 11

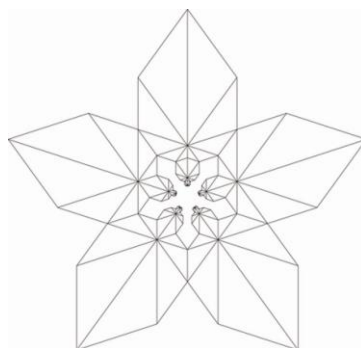
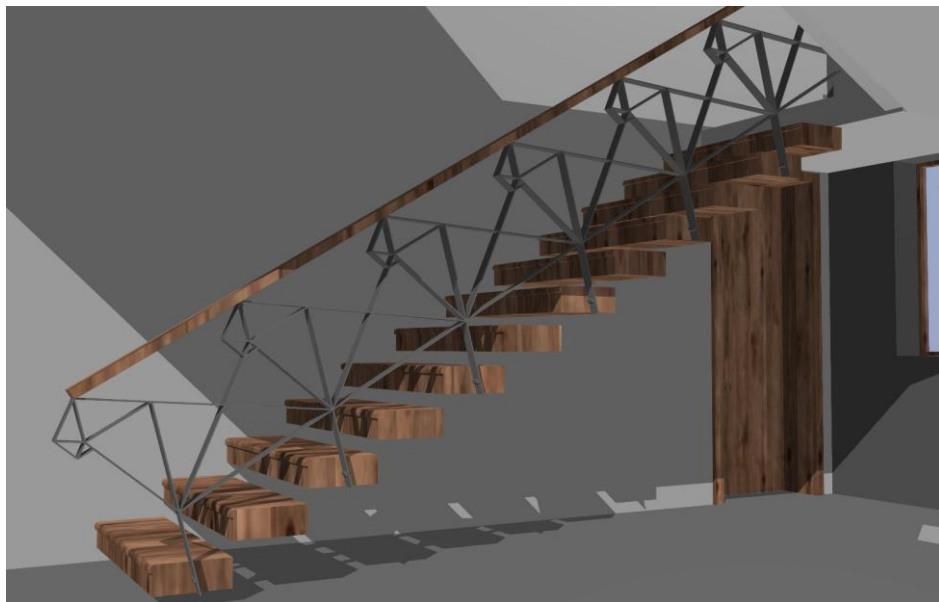


Figura 12

În toate cazurile, rația creșterii sau descreșterii în suprafață a figurii este $1 + \Phi$.

Aplicațiile arhitecturale pot avea la bază fie componenta estetică a unor forme ce conțin o măsură absolută, cu aplicabilitate în ornamentica de orice fel, fie caracterul nedeformabil al triunghiurilor compuse armonice în rețele reticulate. În acest ultim caz, dimensionarea barelor din structură prin raportare la un număr irațional poate părea anevoioasă. Revenirea la numărul rațional pentru o debitare mai facilă se poate face prin reconsiderarea numerelor întregi din Șirul lui Fibonacci și reglarea discontinuităților liniare induse de acesta în rețeaua pur geometrică în nodurile structurii.



Exemplu de utilizare formală arhitecturală a progresiei infinite în spirală bazată pe triunghiul armonic ascuțit

Utilizarea geometriei descriptive anulează uzura indusă de calculul matematic foarte anevoios și inexact în gestionarea numărului irațional Φ . Ea reprezintă o variantă alternativă de obținere a unei armonii formale față de abordarea clasică bazată pe număr.

Rețelele ritmice obținute utilizând pentagonul regulat sau cele două tipuri de triunghi isoscel pe care acesta le conține prezintă doar aparent o structurare fractalică a creșterii. Prin reluarea identică a formei la dimensiuni progresive, ea corespunde uneia din caracteristicile fractalilor, aceea a autosimilarității, dar forma seminală nu cunoaște totodată și o multiplicare numerică odată cu diminuarea dimensională, deci nu respectă principiul iterației fractale. Considerând însă forma rezultată din cuplarea a câte două din triunghiurile ascuțite din figura 11 se obține un fractal limitat la 5 iterații (fig. 13).

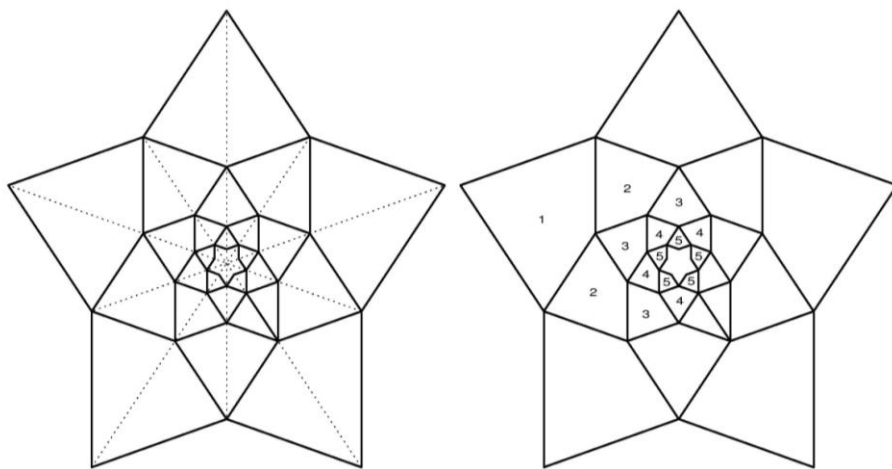


Figura 13

Inserând într-o rețea bazată pe triunghiuri isoscele armonice și triunghiuri echilaterale se poate obține o rețea și mai diversificată, mai asimetrică, dar proporțională, bazată concomitent pe două principii structurale: egalitatea și progresia.

Poliritmia rețelilor suprapuse

Dar de obicei un obiect de arhitectură nu este complet raportabil la numărul de aur, ci utilizează această proporție în general la elementele sale importante, cum nici grila egal modulată nu se suprapune perfect decât în cazuri rarissime, și anume atunci când s-a pornit în conceperea sa de la acest principiu, iar respectarea dimensiunilor în execuție a fost urmărită cu o maximă strictețe; tocmai

de aceea revin la afirmația anterioară cu abținerea de la pretenția detectării unei grile modulată pe cub în analiza unui produs arhitectural existent.

Totodată, în cadrul unei lucrări de arhitectură pot coexista mai multe rețele ritmice structurale diferite, care interferează creând poliritmie. Deoarece ritmul intră în structurarea proporției dintre dimensiuni, proporțiile arhitecturii nu vor folosi exclusiv sistemul divizionar sau cel al numerelor întregi, ci vor recurge deseori la numărul rațional și irațional în gestionarea aceleiași compoziții. Având în vedere că doar arhitectura conceptuală ar putea prelua o structură ritmică singulară acordându-i funcția de concept, cele mai multe exemple arhitecturale nu se vor supune acestui principiu; în plus, chiar o atare arhitectură ar putea avea la bază conceptul poliritmici, dezvoltându-se simultan și controlat pe mai multe tipuri de grile.

Arhitectură polimetrică și nemetrică

Nu toate obiectele de arhitectură sunt pe de-a-ntregul „măsurabile” din punct de vedere al metricii din teoria muzicală, dar acest lucru nu înseamnă ca ele se situează într-o stare de completă aritmie. Detectarea unei măsuri într-o lucrare de arhitectură implică găsirea unei dimensiuni-etalon pe bază careia dimensiunile elementelor care se succed în interiorul ritmului să poată fi măsurate și raportate atât între ele cât și față de dimensiunea întregului ansamblu arhitectural, această dimensiune-reper corespunzând „timpului” din metrica muzicală. Problema apare și în muzică, atunci când raportul dintre valorile duratelor depășește sistemul divizionar, implicând rapoartele raționale $1/3$ și $2/3$ sau, în creația contemporană, orice raport posibil a se forma între două numere întregi, procedeul reprezentând un factor perturbator pentru sistemul metric însuși, menit să-i anuleze supremația instaurată de clasicism. În arhitectură, utilizarea numărului de aur sau a rădăcinii pătrate aruncă ritmul în sistemul irațional, ceea ce depășește posibilitățile aplicării integrale a sistemului metric muzical; arhitectura care utilizează în ritmul său raportul de aur este nemetrică.

Dacă am atribui metrului (unitatea de măsură a distanței) din fizică valoarea muzicală de pătrime ar însemna că o optime ar valora jumătate de metru, adică 50 cm, respectiv o șaisprecime ar fi un sfert de metru, adică 25 cm. Pentru a putea stabili o măsură pentru întreaga fațadă a unei clădiri, de exemplu, ar însemna ca lungimea totală a fațadei ar trebui să se dividă la 25 de centimetri și astfel șaisprecimea ar deveni valoarea-etalon minimă. Modulul cărămizii ar corespunde acestui etalon deoarece, dimensiunile acesteia fiind de 24 x 11 x 6 cm (lungime x lățime x înălțime) și considerând și mortarul dintre ele am putea spune că o un perete modulat la cărămidă este multiplu de 25 cm (o cărămidă pusă pe lung) sau eventual, multiplu de 12,5 cm (o cărămidă pusă pe lat), ceea ce ar însemna o jumătate din șaisprecime (treizecimoimea). Folosirea modulului de 25 cm în

proiectarea unei clădiri devine astfel logică și a fost un timp recomandată în școala de arhitectură tocmai datorită faptului că facilita punerea rațională în operă a proiectului, fără „tăieturi” pe șantier și deci, cu economie de material și de manoperă. Se poate proceda în acest fel, însă în realitate se observă că arareori lungimea totală a clădirii este multiplu de 25 cm, deci nu se poate raporta la o măsură minimă bazată pe șaisprezecime. Ce se întâmplă dacă modulul cărămizii nu este de 25 de centimetri, ci de 30, cum s-a întâmplat în trecut (clădirile istorice din Timișoara și nu numai, inclusiv cetatea bastionară sunt zidite din cărămidă de 30 x 15 x 7 cm) sau în prezent, când unele din cărămizile eficiente (cu goluri) pot avea tot lungimea de 30? Șaisprezecimea n-ar mai corespunde unui sfert de metru, ci unui sfert din dimensiunea de 1,20 metri, și astfel metrul din fizică n-ar mai coincide cu pătrimea, sau ar trebui să facem tăieturi pe șantier ca să ne încadrăm în măsură? De fapt, în acest caz, rezultă că dimensiunea pe care ar trebui s-o atribuim celei mai mici diviziuni muzicale uzuale, adică șaisprezecimii, ar fi aceea de 30 de centimetri, ca lungime a cărămizii, adică dimensiunea celui mai mic modul uzual. Se observă astfel că asocierea valorii de la numitorul măsurii cu o mărime fixă, etern aplicabilă oricărei clădiri este greșită sau, altfel spus, o pătrime nu va fi întotdeauna egală cu un metru (100 cm), și o variantă mai corectă devine să atribuim valorii de la numitor dimensiunea modulului la care se divide întreaga desfășurare a clădirii, fie pe orizontală, fie pe verticală, fie pe ambele direcții. Acest modul va depinde de dimensiunea clădirii și este deci variabil de la o clădire la alta reflectând de fapt acea „măsură interioară” descrisă de Michelis. Dacă mărimea modulului e dictată de dimensiunea elementului de zidărie care se va folosi fără ajustări la întreaga construcție, rezultă că mărimea întregii zidiri se va divide exact la aceasta, ceea ce ar putea face posibilă aplicarea noțiunii de măsură din domeniul muzical la o creație arhitecturală bazată pe un modul finit, oricare ar fi lungimea fizică a acestuia. De altfel, nici în muzică nu putem spune că o anumită valoare de pe portativ va fi egală în cadrul oricărei melodii. Nu putem spune că o pătrime durează întotdeauna o secundă; ea va fi mai lungă sau mai scurtă în funcție de tempoul impus pentru respectiva compoziție muzicală.

În plus, să nu uităm că nu toate clădirile se realizează din cărămidă și asocierea modulului cărămizii cu șaisprezecimea din muzică devine vizibil forțată. Putem concluziona că tehnica de execuție impune în arhitectură un anumit modul la numitorul fracției și deci, o anumită măsură, dar vom vedea că aceasta este doar una din componentele care concură la stabilirea unei măsurii. Măsura nu trebuie impusă de la început fără a ține cont de o sumă de considerente, dintre care tehnica de execuție (în sensul posibilității firești de realizare) este însă doar unul. Referindu-ne strict la aspectul exterior, o măsură corect aleasă ar trebui să țină cont de ritmul structurii, al traveiației acesteia (dacă există), de ritmul eventualelor volume, de ritmul golurilor și de cel al decorațiilor, sincronizându-le pe acestea într-un raport unic pentru întreaga desfășurare arhitecturală, sau în mai multe

rapoarte (asemeni schimbării măsurii în cadrul aceleiași melodii), atunci când este necesar, și astfel întărim din nou statutul ritmicii ca fiind cel principal și germinativ și al metricii ca secundar și ulterior.

Cum nici în muzică nu putem impune o măsură de $2/16$ sau $3/16$ și un tempo alert din considerentul dificultății sau chiar imposibilității execuției sau măcar al solfegierii acesteia, o asemenea „mărunțire” ar fi un nonsens și în arhitectură. Totodată, schimbarea prea multor măsuri în cadrul aceleiași melodii sau schimbarea prea deasă a măsurii, ca rezultat al modificărilor prea dese de ritm implică discontinuități în cadrul desfășurării sonore, ceea ce nici în arhitectură, în domeniul vizual, nu arată prea bine. Există posibilitatea ca în interpretarea unei melodii unele voci sau instrumente să urmărească o partitură scrisă într-o măsură, iar altele într-una diferită, însă mai rar; de obicei partiturile tuturor instrumentelor sau vocilor încep cu indicarea aceleiași măsuri – aceasta fiind regula generală, clasică – fenomenul opus fiind excepția atribuită polimetriei din creația muzicală mai recentă. Aceeași polimetrie care, ca mijloc de dezvoltare a metricii, permite schimbarea succesivă a măsurilor în cadrul aceleiași melodii, permite și suprapunerea mai multor măsuri diferite pe același fragment muzical.

Polifonia și poliritmia au încercat să depășească limita impusă de caracterul unidimensional și unidirecțional al timpului, prin suprapunerea de teme muzicale diferite, respectiv de ritmurile lor asociate, diferite și ele, în cadrul aceluiasi fragment. Dar ele se desfășoară implacabil pe axe paralele cu aceeași direcție orizontală a curgerii, deci tot unidirecțional, deoarece altfel nu este posibil, sugerând totuși o anumită adâncime prin aceste planuri suprapuse ale liniilor melodice. Arhitectura, ca arta spațială tridimensională își permite să experimenteze fenomenul în spațiu real, tridimensional, deși de cele mai multe ori se rezumă la stratificarea fațadelor și eventual a ritmului axelor planimetrice după structuri ritmice suprapuse, exact ca în muzică.

Polimetria este rezultatul poliritmiei, procedeu clasic de dezvoltare a ritmului (manifestat după apariția polifoniei, în contrapunct) utilizat și amplificat în creația modernă și contemporană, care permite utilizarea simultană de formule ritmice cu structuri diferite pe parcursul aceluiasi fragment muzical, iar pentru a putea măsura și încadra corect toate aceste ritmuri suprapuse, metrica s-a adaptat la ritmică. La ce măsură vom fixa în acest caz metronomul, atunci când repetăm sau înregistrăm în studio o piesă muzicală bazată pe poliritmie? Nici una. Vom fixa doar tactul la viteza dorită, anulând accentuarea mecanică (sau electronică) făcută de aparat pe timpul accentuat corespunzător fiecărui tip de măsură, acel sunet diferit prin care metronomul marchează accentul metric. Vom păstra, deci, unitatea de timp metric, adică vom păstra modulul dimensional – altul decât micromodulul din formula ritmică – la care se divide întreaga operă de artă, fie ea sonoră sau vizuală, chiar dacă mișcarea ritmică va utiliza dimensiuni (valori) evident diferite de acesta, multipli, submultipli sau chiar valori care raportate la

modul nu dau numere întregi. Ce sens mai are atunci măsura? Să fie ea doar un moft al compozitorilor din era polifonică, o „sofisticărie” menită a da prețiozitate discursului componistic dacă accenții metrice ai diferitelor tipuri de măsuri utilizate concomitent nu se mai suprapun? Se observă însă o anumită suprapunere a accenților ritmici acolo unde un element trebuie marcat, chiar dacă desfășurările ritmice individuale sunt dezvoltate diferit (prin pauze, augmentări și diminuări, cumul de valori etc.) sau sunt chiar de structură diferită (binară și ternară) și o nesuprapunere voluntară, dar totodată o sincronizare coerentă a acestora acolo unde ritmul inițial a fost dezvoltat prin sincope sau contratimp. Totodată și accenții metrice se vor suprapune uneori cu cei ritmici, iar momentul începerii primei măsuri din piesă și cel al finalizării ultimei măsuri vor coincide de asemenea, indiferent de numărul tipurilor de măsuri utilizate pentru toate vocile și instrumentele și chiar dacă participanții la melodie intră sau ies mai devreme sau mai târziu, adică vor avea pe portativ măsuri goale, la începutul, la mijlocul sau la sfârșitul partituri. Metrica și deci măsura are rolul de a da „rotunjime” compoziției, de a-i conferi acesteia un caracter închis. Într-o compoziție deschisă – termen care aparține domeniului vizual – această rotunjime nu apare și fenomenul este însăși rațiunea sa de a fi. Ea surprinde un fragment din ceva mult mai mare sau chiar infinit, în care însuși centrul de interes (dacă există) se pot situa în afara cadrului ce limitează fizic fragmentul surprins, iar continuarea compoziției în exterior pe o direcție sau pe toate direcțiile este sugerată de dinamismul imaginii în cadrul grilei metro-ritmice evidențiate prin linie sau volum și implică un oarecare efort mental din partea receptorului.

10.3 Adaptarea ritmului la funcțiunea arhitecturii

Dacă în cazul unui actor al teatrului de păpuși ritmul vorbirii este cel care animează diferit personajele sale, arhitectul va trebui și el să-și diferențieze limbajul ritmic în funcție de programul specific al clădirii. Pe lângă dimensiune, proporție, configurație și materialitate (textură și culoare), ritmul are o importanță considerabilă în personalizarea unei piese de arhitectură contemporană.

Când va dori să impună printr-o clădire reprezentativă arhitectul contemporan nu va mai fi nevoit să recurgă la simetria bilaterală și nici la repetiția egală a unor mari accente în tradiția clasicistă a marșului sau valsului, deoarece van Doesburg a arătat deja în urmă cu aproape o sută de ani că nu doar ceea ce e mare este monumental și în plus, s-ar putea ca regulile respectivelor dansuri să-i scape tânărului arhitect obișnuit mai degrabă cu *beat*-urile electronice și cu *sound*-ul saturat digital. Pentru ca o clădire să fie reprezentativă ea trebuie să conțină o caracteristică aparte, diferențiată, iar aceasta se poate exprima și printr-un ritm special, nu doar prin calitatea materialelor sau prin forma neobișnuită. Clădirile

iconice sunt de obicei formaliste și rămân în memorie prin configurațiile lor. Ritmul poate doar să ajute la organizarea ansamblului, rămânând într-un plan secund, estompat, dar poate totodată să fie principala formă de manifestare a respectivei piese de arhitectură, aparența acesteia să fie una predominant ritmică. În cazul al doilea poate să fie clar, cu accente puternice și contraste mari, variat dar nu neregulat, pentru a sugera eleganță prin raționalitate, sau poate contribui tot elegant, dar mai puțin contrastant la structurarea organică a unei forme ritmice coerente și recognoscibile (ca la stadionul lui Toyo Ito sau *Torre Agbar* al lui Jean Nouvel) Forma ritmului în sine poate fi una memorabilă prin unicitatea sa de manifestare, ca în cazul clădirii *Forum* din Barcelona, proiectată de Herzog & de Meuron. Totuși, majoritatea clădirilor reprezentative contemporane sunt de dimensiuni mari, asemeni celor din exemplele enumerate, dar sunt impozante fără a reflecta ordonanțarea neoclasică și periodicitatea accentului metric.

Pe lângă gestionarea corectă a ritmului elementelor arhitecturale în corelare cu gabaritele funcționale ale spațiilor, deschiderilor (uși, vitraje) și structurii portante, ca în arhitectura funcționalistă, arhitectul contemporan poate reabilita condiția artistică a acestuia reimplicându-l în rolul artei de a activa emoții și sentimente, într-un mod abstract. Felul în care clădirile transmit o anumită stare utilizatorului sau receptorului vizual este într-o mare măsură influențat de ritm, iar acesta poate fi gestionat de arhitect tocmai în vederea controlului psihologic al spațiului și al imaginii, depășindu-și rolul strict funcțional sau poate tocmai accentuându-și-l în sensul implicării sale mai adânci în scopul arhitecturii.

Un ritm bazat pe o rațiune clară poate crea o senzație de ordine și disciplină în cadrul unei funcțiuni pentru învățământul liceal și universitar; el poate avea manifestări mai libere în zonele de recreere sau în spațiile polivalente adiacente și poate avea chiar accente sălbatice în zonele verzi peisagere, pentru ca sentimentul general al instituției să nu fie unul punitiv printr-o rigoare și sobrietate exagerate. În cadrul unei grădinițe însă, el poate fi foarte variat (deoarece copiii iubesc varietatea), poate implica activ culoarea și forma elementelor, poate uza de contraste mari alternându-le cu suprafețe uniform texturate pentru a deschide cât mai multe canale de percepție, dar aglomerarea de procedee nu trebuie să fie prea mare nu din teama de kitsch, ci pentru a nu produce o stare de anarhie totală ce nu ar fi benefică nici copiilor (care la vârstă fragedă au un program bazat pe anumite ritualuri zilnice) și nici educatorilor. Variația ritmului în acest caz trebuie să fie mare dar controlată. Astfel succesiunea formelor mai complexe ar trebui să urmeze un tempo mai lent, iar a celor simple sau chiar identice unul mai rapid.

În muzică, tempoul conferă ritmului niveluri diferite de tensiune și identic se întâmplă și în arhitectură, atunci când considerăm privitorul în repaus. Un tempo alert dă senzația unui ritm pregnant, viu, și astfel o piesă muzicală sau arhitecturală mai „rapidă” pare mai complexă. Un tempo mai lent conferă o

atmosferă de simplitate, dar dimensiunile și felurile accente ale elementelor vizuale sau sonore în desfășurare pot manifesta o variație superioară, fără să producă aglomerație. Totodată, pe un tempo alert dimensiunile (duratele) nu pot varia foarte mult (mergând chiar până la repetiția egală), dar accentele dinamice se pot organiza în voie dând viață ritmului. În cazul unei colonade egale accentele dinamice din muzică s-ar putea concretiza în schimbarea culorii, texturii sau formei coloanei-accent.

Ritmul unui sanatoriu va fi diferit de cel al unui club de *rock progresiv*, dar nu foarte diferit de cel al unui hotel, deoarece și primul și ultimul trebuie să ofere senzația de confort. Totodată, sala de jocuri din cadrul sanatoriului poate semăna din punct de vedere ritmic cu sala de recreație dintr-o școală primară pentru că amândouă reclamă ludicul și varietatea fără ostentație.

Atât în arhitectură cât și în muzică ritmul este capabil să trezească sentimente diferite: la nivel local prin gestionarea dimensiunii elementelor, prin distribuția accentelor și reglarea tempoului, iar în ansamblul compozițional prin controlarea dinamicii generale.

10.4. Alegerea ritmurilor consonante

La scară teritorială, în cadrul *roman's land*-ului global, ritmul urbanistic poate gestiona prin dimensiunea interspațiului coerența asamblajului și prin impunerea regimului de înălțime dinamica locală și generală. În cadrul țesutului construit, ritmul noii arhitecturi va interfera cu ritmurile existente, preluând structura acestora și modelând-o prin mijloacele de dezvoltare oferite de teoria muzicală în scopul adecvării la funcțiunea și materialitatea elementului contemporan sau va aplica intelectual regula articulației, desfășurându-se după propria regulă între „virgule”.

Procedeele de dezvoltare a ritmului muzical oferă o paletă largă de variante, dar ele trebuie să fie înțelese ca o sursă de inspirație și nu aplicate cu obstinație.

La scara obiectului de arhitectură, decizia adoptării uneia sau alteia dintre rețelele ritmice structurale (egale, divizionare, întregi, inegale, raționale, progresive, armonice sau suprapuse poliritmic) și cea a suprapunerii unei macrostructuri metrice va ține de:

- dimensiunea interspațiului care-l desparte de celelalte obiecte arhitecturale din asamblajul urban; aceasta va condiționa libertatea de alegere a formei rețelei și scara la care va acționa aceasta
- dimensiunea amprenteii la sol și regimul de înălțime impus; aceasta va condiționa dimensiunea modulului, felul (divizionar, rațional sau

irațional) și rata progresiei. Totodată ea va stabili dacă apariția unei macrostructuri de tip metric (cu pas egal) este posibilă sau necesară.

- caracterul *downbeat* sau *offbeat* al contextului cultural local și temporal; acesta va determina intensitatea exprimării structurii ritmice, dinamica generală și locală și tendința spre simetrie și repetiție specifică exprimării predominante a rețelei metrice sau a balansului între simetric și asimetric specific ritmului viu
- contextul ambiental local (înțeles ca zestre naturală și antropică, cuprinzând în cea antropică atât elementul artificial cât și pe cel spiritual, social și economic); acesta influențează toate caracteristicile rețelei prin adaptarea acestora la material și poate duce (în caz extrem) la anularea completă a rolului acesteia
- funcțiunea clădirii, care va influența de asemenea integral proprietățile rețelei, acționând atât la nivel microstructural prin felul de organizare a duratelor și a accentelor – adică a felului în care ochiurile grilei sunt completate – și prin alegerea tempoului – cu referire la dimensiunea microcelulei dar și la densitatea elementelor ce populează rețeaua – cât și la macrostructurarea imaginii prin reevaluarea funcțional-estetică a periodicității metrice, dar și prin dinamica generală
- distanța de la care poate fi perceput obiectul de arhitectură va influența alegerea între ritmic și ritmico-metric, numărul ritmurilor suprapuse poliritmic și tempourile aferente diferitelor scări. Variabilitatea distanțelor receptării va influența variabilitatea formulelor ritmice, a formei ritmului și a numărului procedeele de dezvoltare ale acestuia
- percepția diferențiată a produsului artistic; ritmurile clăririi vor trebui să țină cont de coerența imaginii la ambele scări: de ansamblu și de detaliu
- ritmul artistic interior al arhitectului care va determina toate caracteristicile ritmului noii arhitecturi prin maniera sa de răspuns la toți stimulii enumerați anterior și a felului personal de a-și gestiona reacțiile la aceștia.

Indiferent de scara proiectului, arhitectul ar trebui în prealabil să opereze la o eliberare mentală prin:

- **înlocuirea ideii de repetiție egală legată de ritm cu aceea de variație controlată, în cadrul căreia repetiția egală e reconsiderată ca un caz particular**
- **înlocuirea conceptului de monoritm cu acela de poliritm.**

Alegerea rețelelor ritmice structurale se va face liber, în funcție de context. Contextul ar putea sugera în anumite cazuri chiar contradicția cu ideea de rețea. Utilizarea rețelelor ritmice structurale (divizionare, întregi, raționale sau

iraționale) se va face liber, în scopul gestionării proporției. Se pot suprapune mai multe tipuri de rețele deoarece nu detectarea rețelei ritmice este scopul imaginii arhitecturale, ci efectul pe care îl produce ritmul prin variația controlată în structurarea formei. Opțiunea suprapunerii unei rețele macrostructurale va fi făcută tot în funcție de context; ea poate să lipsească, poate să încadreze doar parțial obiectul sau poate fi incompletă, sugerând doar o secvență dintr-o macrostructură infinit de mare.

Nu trebuie uitat că în cazul existenței unei rețele macrostructurale egale, rețeaua microstructurală se poate manifesta inegal, prin augmentări, diminuări și deplasări de accente, așa cum ritmul muzical se manifestă inegal pe măsuri egale. Totodată, barele rețelei macrostructurale pot fi depășite prin augmentări neproporționale ale elementelor pline sau goale, slăbind rolul estetic al macromodulului. Ambele rețele ritmice sunt virtuale, ele nu trebuie reprezentate vizual decât atunci când evidențierea acestora este luată în considerare ca mijloc de expresie. La dimensiuni reduse ale ansamblului compozițional, grila ritmico-structurală poate chiar să lipsească fără ca ritmul să dispară, acesta reducându-se la formule ritmice binare, ternare sau eterogene.

Poliritmia poate fi înțeleasă prin suprapunere de ritmuri pe verticală, în suprafață sau în adâncime.

Utilizarea de tempouri diferite la diverse scări dimensionale se poate face în spiritul arhitecturii gotice sau al muzicii lui Bach (cu sau fără variațiuni), iar ritmurile acestora pot fi de aceeași structură sau de structuri diferite, specular (polifonic sau nu) incidențele.

Accentele într-un ritm bazat pe repetiția unei formule ritmice de bază pot fi realizate prin textură și culoare, realizând o variație suplimentară; acestea se pot utiliza și în cadrul unor dezvoltări mai complexe a ritmului liniilor și formelor, dar ritmul arhitectural trebuie ferit de kitsch prin evitarea sinesteziei, a acumulării și inadecvării.

Anularea totală a ritmului liniilor poate reprezenta un mijloc de expresie în arhitectură, arhitectura sincretică putând trăi în mod nonconformist și numai prin elemente de limbaj străine genului tradițional: nori, pânze, mase amorfe, texturi asemănătoare muzicii aleatorice xenakiene. La polul opus, simpla etalare a unei rețele structurale egale „nesonorizate” nu reprezintă un ritm; iar dacă „sonorizarea” este una egală în repetiție și fără variație, ritmul acesteia tinde să-și diminueze artisticitatea și trebuie „ajutat” prin alte mijloace de expresie.

Utilizarea unui ritm muzical nu este o condiție a artisticității ritmului arhitecturii, aceasta putându-se realiza și prin metode care nu au un corespondent în arta sunetului. Ritmul arhitectural bazat pe repetiția distanței (cu variația elementului) sau repetiția elementului la distanțe variabile pot fi soluții, mai ales la scări dimensionale mari, rețeaua păstrându-se în domeniu rațional sau irațional

sau dispărând complet, rolul său fiind preluat de ritmul contrastelor. Arhitectura reunește totalitatea contrastelor existente în domeniul artelor, evidențiind încă o dată caracterul său sincretic; ea poate trăi exclusiv prin ritmul contrastelor, indiferent de forma elementelor individuale.

Reevaluarea în sens creativ a izoritmului natural se poate face prin asocierea cu alternanța aproape egală a celor două faze opuse care compun un fenomen și variația lor în timp. Ritmurile metamorfice naturale se vor utiliza în mod abstract, prin asumarea esenței structurale, prin adaptarea la funcție și material.

Arhitectul contemporan trebuie să utilizeze tehnologia în scop creativ. Algoritmul arhitecturii parametrice nu trebuie sacralizat, nici rezultatul artei generative în general. Cibernetica este o unealtă ca oricare alta ce trebuie mânăuită în mod conștient și direcționată spre atingerea unui scop. Intervenția în aleatoriul generativ are aceeași semnificație cu strecurarea unei doze de aleatoriu într-un demers prea riguros-rațional.

Ritmurile liniilor, formelor, distanțelor și contrastelor intră în compoziția de arhitectură cu rol sintactic, gestionând proporțiile la nivel general, local, de element și de detaliu. Ele stabilesc accentele locale și dominantele generale prin dinamică, pot direcționa imaginea oferind axialitate, pot gestiona simetria reflexivă și rotațională sau asimetria. Ele structurează forma abstractă a arhitecturii bazându-se pe rețele regulate, în care regula poate fi numai în caz particular egalitatea. Ritmul arhitectural este un element morfologic dacă asupra lui se acționează în mod rațional cu procedee de dezvoltare specifice, similare prin matematica ce le guvernează cu cele din muzică, pentru a gestiona coerent nu durata, intensitatea și viteza sunetelor în curgerea lor reală, ci dimensiunea, pregnanța și dinamismul formelor în mișcarea lor sugerată. Matematica ritmului nu trebuie privită ca o constrângere, ci ca un suport pe care raționalul și iraționalul îl pot împărți în plăcerea jocului artistic.

ANEXĂ

Lista abrevierilor utilizate

DEX '98 - Dicționarul explicativ al limbii române, ediția a II-a,

Autor: Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”

Editura Univers Enciclopedic

Anul apariției: 1998

MDN - Marele dicționar de neologisme

Autor: Florin Marcu

Editura Saeculum

Anul apariției: 2000

NODEX - Noul dicționar explicativ al limbii române

Autor: Litera Internațional

Editură: Editura Litera Internațional

Anul apariției: 2002

DEX'09 - Dicționarul explicativ al limbii române (ediția a II-a revăzută și adăugită)

Autor: Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”

Editura Univers Enciclopedic Gold

Anul apariției: 2009

BIBLIOGRAFIE

Dicționare, documente, enciclopedii

1. Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
2. Academia Română, Institutul de Istoria Artei – „G. Oprescu”, *Dicționar de termeni muzicali*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Enciclopedică, București, 2008
3. Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2009
4. Alpatov, Mihail V., *Istoria artei*, Vol.1, 2, Editura Meridiane, București, 1962
5. *Biblia*
6. Colman, Andrew M., *Oxford Dictionary of Psychology*, Oxford University Press 2000, Oxford, 2003
7. Consiliul Arhitecților din Europa, *Carta Albă. Propuneri pentru amenajarea cadrului construit din Europa, 1995 – Europa și arhitectura de mâine*, Spectrum Print Management, Dublin, 1995
8. De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968
9. *Dicționar de artă, Forme, tehnici, stiluri artistice, A-M*, Editura Meridiane, București, 1995
10. Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, Vol. 3, Editura Științifică, București, 1990
11. Fleming, John, Honour, Hugh, Pevsner, Nikolaus, *The Penguin Dictionary of Architecture, Fourth Edition*, Penguin Books, London, 1991
12. *Funcțiune și formă*, Editura Meridiane, București, 1989
13. Gössel, Peter, Leuthäuser, Gabriele, *L'Architecture du XXe Siècle*, Benedikt Taschen, Köln, 1990
14. Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Perseus-Westview Books, Boulder, Colorado, 2008
15. Ionescu, Grigore, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1982
16. Litera Internațional, *Noul dicționar explicativ al limbii române*, Editura Litera Internațional, București, 2002
17. Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum, București, 2000
18. Savin, Emilia, Lazarescu, Ioan, Țanțu, Katharina – *Dicționar German-Român*, Editura științifică, București, 1995
19. Seche, Mircea și Luiza, *Dicționar de sinonime*, Editura Litera Internațional, București, 2002
20. Trevelyan, George Macaulay, *Istoria ilustrată a Angliei*, Editura Științifică, București, 1975.

Memorii, jurnale, monografii

1. Dali, Salvador, *Jurnalul unui geniu*, Humanitas, București, 2012
2. Ehrler, Jakob Johann, Feneșan, Costin, *Banatul de la origini până acum (1774)*, Editura Facla, Timișoara, 1984
3. Grisellini, Francesco, *Încercare de istorie politică și naturală a Banatului Timișoarei*, Editura de Vest, Timișoara, 2006
4. Grădinariu, Emil, Stoia-Udrea, Ioan, *Ghidul Banatului*, Editura revistei „Vreca”, Timișoara, 1936
5. Jancsó, Arpad, Balla, Loránd, *Temesvár régi ábrázolásai*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely (Târgu Mureș) 2005
6. Klee, Paul, *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*, University of California Press, 1964
7. Lemny, Doina, Velescu, Cristian-Robert, *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, Humanitas, București, 2004
8. Opreș, Mihai, *Timișoara. Monografie urbanistică*, Editura BrumaR, Timișoara, 2007
9. Stoica de Hațeg, Nicolae, *Cronica Banatului*, Editura Facla, Timișoara, 1981

Lucrări și studii generale

1. Adkinson, Robert, *Simboluri sacre. Popoare, religii, mistere*, Editura Art, București, 2009
2. Aiken, Nancy E., *The Biological Origins of Art*, Praeger Publishers, Westport Connecticut, 1998
3. Bargna, Ivan, *Africa*, University of California Press, Berkeley, 2008
4. Benyus, Janine M., *Biominicry: Innovation Inspired by Nature*, Harper, New York, 2002
5. Boia, Lucian, *Donă secole de mitologie națională*, Humanitas, București, 1999
6. Boia, Lucian, *Occidentul. O interpretare istorică*, Humanitas, București, 2007
7. Câmpănu, Florica T., *Povești despre numere măiestre*, Editura Albatros, București, 1981
8. Collins, Robert O., Burns, James M., *A History of Sub-Saharan Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
9. Codrescu, Andrei, *Ghid Dada pentru postumani*, Curtea Veche, București, 2009
10. Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968
11. Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000
12. Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1998
13. Djuvara, Neagu, *O scurtă istorie a românilor prezentată celor tineri*, Humanitas, București, 2008
14. Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, Humanitas, București, 1995
15. Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Humanitas, București, 2013
16. Frank, Herbert, *La început a fost scandalul. Entuziaștii artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1971
17. Gracián, Balthasar, *The Art of Worldly Wisdom*, Shambala, Boston and London, 1993
18. Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Humanitas, București, 1995
19. Hodgkinson, Tom, *Cum am ales libertatea*, Editura Nemira&Co., București, 2007
20. Jünger, Ernst, *Cartea ceasului de nisip*, Editura Polirom, București, 2001
21. Köhler, Wolfgang, *Gestalt Psychology. The Definitive Statement of the Gestalt Theory*, Livereight Publishing Corporations, New York, 1992
22. Lăiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Humanitas, București, 1997

23. Mandelbrot, B. B., *The Fractal Geometry of Nature*, W. H. Freeman and Company, New York, 1982
24. Maughan, Somerset W., *Luna și doi bani jumate*, Editura Meridiane, București, 1971
25. Mitru, Alexandru, *Legendele Olimpului*, Editura Tineretului, București, 1960
26. Neacșu, Constantin, *Ritmurile biologice*, Editura Medicală, București, 1990
27. Neumann, Victor, *Identități multiple în Europa Regiunilor. Interculturalitatea Banatului*, Editura Hestia, Timișoara, 1997
28. Neumann, Victor, *Tentația lui homo europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa Centrală și de Sud-Est*, Editura Polirom, București, 2006
29. Ortiz, John M., *The Tao of Music: Sound Psychology*, Samuel Weiser Inc., York Beach, 1997
30. Orwell, George, *O mie nouă sute optzeci și patru*, Editura Polirom, București, 2002
31. Orwell, George, *Ferma animalelor*, Editura Polirom, București, 2002
32. Platon, *Legile*, Editura IRI, București, 1995
33. Rand, Ayn, *The Fountainhead*, Signet, New York, 2005
34. Stone, Irving, *Bucuria vieții*, Editura Polirom, București, 2011
35. Stone, Irving, *Agonie și extaz*, Editura Polirom, București, 2013
36. Ugolini, Luigi, *Divina nebunie*, Editura Cartimex, București, 1993
37. Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, Humanitas, București, 2007

Lucrări și studii de specialitate: arhitectură, arte vizuale, muzică, urbanism

1. Ailincăi, Cornel, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982
2. Alexander, Christopher, Ishikawa, Sara, Silverstein, Murray, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press, New York, 1977
3. Arnheim, Rudolf, *Artă și percepție vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979
4. Arnheim, Rudolf, *Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale*, Editura Meridiane, București, 1995
5. Bach, Johann Sebastian, *Matthäus Passion. Klavierauszug*, Könemann Music, Budapesta, 1995
6. Bica, Smaranda Maria, *Cer=cupolă: structura bisericii creștine*, Paidea, București, 2000
7. Bouleau, Charles, *Gometria secretă a pictorilor*, Editura Meridiane, București, 1979
8. Brandi, Cesare, *Teoria restaurării*, Editura Meridiane, București, 1996
9. Brenne, Winfried, Deutscher Werkbund, *Bruno Taut: Master of colorful architecture in Berlin*, Verlagshaus Braun, 2008
10. Cantacuzino, G.M., *Izvoare și popasuri*, Editura Eminescu, București, 1977
11. Choay, Françoise, *Alegoria patrimoniului*, Editura Simetria, București, 1998
12. Choay, Françoise, *Pentru o antropologie a spațiului*, Biblioteca Urbanismul - serie nouă, București, 2011
13. Curinschi Vorona, Gheorghe, *Arhitectură, urbanism, restaurare. Discurs asupra istoriei, teoriei și practicii restaurării monumentelor și siturilor istorice*, Editura Tehnică, București, 1996
14. De Sessa, Cesare, Zaha Hadid, *Eleganțe disonante*, Testo&Imagine, Venaria, 1996
15. Dondis, Donis A., *A Primer of Visual Literacy*, MIT Press, Cambridge, 1974
16. Dorn, Charles M., *Mind in Art: Cognitive Foundations in Art Education*, Laurence Elrbaum Associates, Mahwah, New Jersey, 1999
17. Dudek, Mark, *A Design Manual. Schools and Kindergartens*, Birkhäuser, Base-Boston-Berlin, 2008
18. Dumitrescu, Cristian, *Geometria formelor arhitecturale*, Editura Politehnica, Timișoara, 2008
19. Eglash, Ron, *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2002

20. Faure, Élie, *Istoria artei. Spiritul formelor*, vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1990
21. Feilden, Bernard M., *Conservation of Historic Buildings*, Butterworth-Heinemann, 1994
22. Finsterwalder, Rudolf, *Form follows nature*, SpringerWienNewYork, 2012
23. Gardner, Howard, *The Arts and Human Development: A Psychological Study of the Artistic Process*, Basic Books, New York, 1994
24. Gheorghiu, Teodor Octavian, *Locuirea tradițională rurală din zona Banat-Crișana: elemente de istorie și morfologie, protecție și integrare*, Eurobit, Timișoara, 2008
25. Gheorghiu, Teodor Octavian, *Așezări umane. Istoria urbanisticii europene și a spațiilor învecinate până la renaștere*, Artpress, Timișoara, 2009
26. Giuleanu, Victor, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1975
27. Hasan, Yvonne, *Paul Klee și pictura modernă, studiu despre textele lui teoretice*, Editura Meridiane, București, 1999
28. Hofstätter, Hans H., Stierlin, Henri, *Architecture of the world: Gothic*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Editions Office du Livre, Lausanne
29. Hogbin, Stephen, *Appearance and Reality*, Cambium Press, 2000
30. Ioan, Augustin, *Arhitectura memoriei: noua frontieră a spațiului sacru*, Igloo, București, 2013
31. Iovan, Ioan, *Semantica artelor vizuale*, Vol.1,2, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Anthropos, 2010
32. Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1991
33. Jencks, Charles, *The Story of Post-Modernism*, John Willey & Sons, Chichester, West Sussex, 2011
34. Jodidio, Philip, *Building a New Millenium*, Benedikt Taschen Verlag GMBH, Köln, 2000
35. Johnson, Philip, Wigley, Mark, *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1988
36. Kagan, M.S., *Morfologia artei*, Editura Meridiane, București, 1979
37. Kandinski, Wassily, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994
38. Keller, Hermann, *Phrasierung und Artikulation, ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, I M Bärenreiter Verlag, Kassel, 1955
39. Leborg, Christian, *Visual Grammar*, Princeton Architectural Press, New York, 2006
40. Le Corbusier, *Le modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universalement à l'architecture et à la mécanique*, l'Architecture d'Aujourd'hui. Groupe Expansion, Paris, 1983
41. Long, Marshall, *Architectural Acoustics*, Elsevier Academic Press, Oxford, 2006
42. Los, Sergio, *Carlo Scarpa*, Benedikt Taschen, Köln, 2002
43. Michelis, P.A., *Estetica arhitecturii*, Editura Meridiane, București, 1982
44. Moiescu, Anton, *Wright*, Editura tehnică, București, 1974
45. Muller, Carol Ann, *Focus: Music of South Africa*, Routledge, New York, 2008
46. Munteanu, Gabriela, *Teoria muzicii. Solfegeu. Dicțon muzical*, Editura Fundației România de Măine, București, 2007
47. Pacaut, Marcel, Rossiaud, Jaques, *Epoca romanică*, Editura Meridiane, București, 1982
48. Palladio, Andrea, *The Four Books of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2002
49. Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. 4th Edition. John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2005
50. Pearce, David - *Conservation Today*, Routledge, London, 1989
51. Pearson, David, *New Organic Architecture. The Breaking Wave*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2001
52. Piano, Renzo, *Giornale di bordo*, Passigli Editori, Firenze, 1997

53. Radoslav, Radu, *Topos comportamental. Armonizarea dintre spațiul urban și comportamentul urban*, Editura Marineasa, Timișoara, 2000
54. Read, Herbert, *Semnificația artei*, Editura Meridiane, București, 1969
55. Riegl, Alois, *Cultul modern al monumentelor, esența și geneza sa*, INPRESS, București, 1999
56. Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, volumul II - Ritmul* Editura Media Musica 2002
57. Salvatori, Mario, *Mesajul structurilor*, Editura Tehnică, București, 1991
58. Schreimayer, Peter, *Minimal Space - Minimal Housing*, Technische Universität Graz, Graz, 1996
59. Seashore, Carl E., *Psychology of Music*, McGraw-Hill Book Company, New York and London, 1967
60. Sitte, Camillo, *Arta construirii orașelor – Urbanismul după principiile sale artistice*, Editura Tehnică, București, 1992
61. Stierlin, Henri, *Architektur der Welt*, Benedikt Taschen Verlag & Compagnie du Livre d'Art, Edition Office du Livre, Lausanne, 1993
62. Titu, Alexandra, *Experimentul în arta românească după 1960*, Editura Meridiane, 2003
63. Toma Zoicaș, Ligia, *Universul gândirii xenakiene, oglindă a unui secol cucerit de știință*, Editura Muzicală, București, 2002
64. Tzonis, Alexander, Lefaivre, Liane, *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization: Peaks and Valleys in the Flat World*, Taylor & Francis Ltd (United Kingdom), 2011
65. Vartolomei, Luminița, *Stop-cadru în sonor, Vol.II – Portrete*, Editura Muzicală, București, 2002
66. Vilchez, José Miguel Puerta, *Leer la Alhambra. Guido visual del Monumento a través de sus inscripciones*, Edilux, s.l., Granada, 2010
67. Warncke, Carsten-Peter, *Das Ideal als Kunst, De Stijl 1917-1931*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1990
68. Xenakis, Yannis, *Muzica-Arhtectura*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997
69. Zerbst, Rainer, *Antoni Gaudí i Cornet – A Life Devoted to Architecture*, TASCHEN, Köln, 2005
70. Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1975
71. Zevi, Bruno, *Controstoria dell'architettura in Italia. Dialetti architettonici*, Tascabili Economici Newton, Roma, 1996.

Conferințe și studii publicate

1. Academia Română – Filiala Timișoara, Departamentul de Arhitectură al Facultății de Construcții și Arhitectură – Timișoara, *Zilele Academice Timișene VII-VIII, Simpozion Timișoara 2001-2003, Spiritul locului versus globalizarea în arhitectură. Direcții și metode în restaurarea contemporană*, Editura Mirton, Timișoara, 2004
2. Amirante, Isabella, *Tecnologie di ricupero ambientale*, BE-MA Editrice-Milano 1997
3. Bocăeș, Anca, Lascu, Nicolae, Zahariade, Ana Maria, *Catalog. Centenar Marcel Iancu, 1895-1995*, Editura Simetria, Uniunea Arhitecților din România, Editura Meridiane, 1996
4. Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983
5. Graziano, Amy B., Johnson, Julene K., "Richard Wallaschek's contribution to the psychology of music", în *Proceedings of the 8th International Conference of Music Perception & Cognition*, Evanston, IL, 2004
6. Hardy, Matthew, *The Venice Charter Revisited: Modernism, Conservation and Tradition in the 21st Century*, Cambridge Scholars Publishing, 2008

7. Racolța, Andrei, Giurea, Diana, *Progressive bimodular partitions*, în Buletinul Științific al Universității „POLITEHNICA” din Timișoara, Seria Hidrotehnică, Transactions on Hydrotechnics, Tom 58(72), Fascicola suplimentară, Editura Politehnica, 2013
8. Trischitta, Gianluigi, *Mostra itinerante sulla tecnologia dell'informazione realizzata dalla IBM*, Presscolor, Milano, 1984

Periodice

1. *Arhitect*, Anul XIV nr. 12 (178) Decembrie 2007
2. *Arhitect*, Anul XVI nr. 06 (196) iunie 2009
3. *Muzica* nr. 3, 1973
4. *Orizont* nr. 10 (1429), 20 octombrie 2001

Surse de Internet

1. Site-ul Academiei Române, Institutul de Cercetare a Calității Vieții, www.iccv.ro, <http://www.iccv.ro/oldiccv/romana/revista/rcalvit/pdf/cv2001.1-4.r3.pdf> (accesat 29.06.2013)
2. Site-ul Bibliotecii Centrale Universitare Lucian Blaga din Cluj-Napoca, http://documente.bcucuj.ro/web/bibdigit/periodice/foiadiecesana/1946/BCUCL_UJ_FP_279423_1946_061_021_022.pdf, (accesat la data de 21.02.2013)
3. Site-ul de bibliotecă și arhive universitare digitale Virginia Tech, http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-05042006-090818/unrestricted/VAN1389_MArch.pdf (accesat la data de 07.02.2013)
4. Site-ul celei de a VIII-a Conferințe Internaționale pentru Percepție și Cunoaștere Muzicală din Evanston, <http://www.icmpc8.umn.edu/proceedings/ICMPC8/PDF/AUTHOR/MP040290.PDF>, (accesat la data de 26.02.2013)
5. Site-ul Comitetului Român de Istoria și Filosofia Științei și Tehnicii al Academiei Române http://www.studii.crist.ro/doc/2012/2012_6_01.pdf, (accesat la data de 25.06.2013)
6. Site-ul Muzeului de Artă din Berna, <http://www.youtube.com/watch?v=x-FEpKh3-PI>, (accesat la data de 20.02.2013)
7. Site-ul oficial al Ars Electronica Center din Linz, <http://www.aec.at/about/en/geschichte/> (accesat la data de 11.06.2011)
<http://www.aec.at/futurelab/en/> (accesat la data de 11.06.2011)
8. Site-ul oficial ICOMOS, http://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf, (accesat la data de 23.04.2013)
9. Site-ul oficial al Premiului Pritzker pentru Arhitectură, <http://www.pritzkerprize.com/about/purpose> (accesat la data de 10.05.2013)
10. Site-ul Programului de protecție pentru peisajul construit în Maramureș, <http://www.conservarearhitectura.ro/arhitectura-vernaculara.html> (accesat la data de 05.03.2013)
11. Site-ul seriei de conferințe globale „TED” – www.ted.com, http://www.ted.com/talks/ron_eglash_on_african_fractals.html (accesat la data de 14.04.2013)
12. Site-ul de știri, concursuri și proiecte de arhitectură „ArchDaily”, <http://www.archdaily.com/344740/2013-pritzker-prize-toyo-ito/> (accesat la data de 10.05.2013)

13. *Site-ul Universității de Arte „George Enescu” din Iași*,
http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_ConstantinaBOGHICI_RO.pdf
 (accesat la data de 31.03.2013)
14. *Site-ul Universității din California*, <http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520232891>
 (accesat la data de 20.02.2013)
15. *Site-ul Universității de Studii din Campinas, São Paulo*,
<http://www.unicamp.br/~jmarques/mus/fractal/> (accesat la data de 20.04.2013)
16. *Site-ul Universității din Yale*
<http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Art/AfricanArt/EgyptianColumn.html>,
<http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Art/Hokusai/Hokusai.html>,
<http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Architecture/Arkhitektonics/Arkhitektonics.html>,
<http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Architecture/AfricanArch/Balla.html>,
<http://classes.yale.edu/fractals/panorama/Architecture/AfricanArch/Kotoko.html>
 (accesat la data de 16.04.2013)
17. *Baza de date de teorii de arhitectură modernistă „modernistarchitecture.wordpress.com”*,
<http://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/19/theo-van-doesburg%E2%80%99s-%E2%80%99Ctowards-a-plastic-architecture%E2%80%99D-1924/> (accesat la data de 20.01.2011)
18. *Diționar DEX online*, <http://dexonline.ro/definitie/fractal> (accesat la data de 13.04.2013)
19. *Blog-ul de cronică muzicală adriangagiu.wordpress.com*
<http://adriangagiu.wordpress.com/2010/09/25/stravinsky-si-rostul-muzicii-moderne/> (accesat la data de 23.03.2013)
20. *Blog-ul organizatorului de târguri și expoziții Fira de Barcelona, „Firablog”*,
http://blog.firabcn.es/?p=786&utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=catoyo-ito-gaud-barcelonaestoyo-ito-gaud-barcelonaestoyo-ito-gaudi-barcelona&lang=en (accesat la data de 10.05.2013)

În lucru

Emil Moldovan

Metaforă plastică și simbol la originile artei românești

Gabriel Kelemen

Arhetipul. Sferă-vortex. Influențe asupra culturilor umane. Vibrație – formă – simbol

Dieter Penteliuc Cotoșman

Situl web ca obiect de artă: creație - receptare - comunicare

Contribuții la o estetică a artei noilor media

Maria Orosan Telea

Pseudosemnificație și hipesemnificație în arta românească

Mariana Manea Cîmpeanu

Satul și natura – surse ale creației picturale

Iuliu Bălău

Desacralizarea artei și secularizarea culturii morale

Irina Sava

Etiopatogenia picturii murale în tehnica *a fresco* în nordul Olteniei, secolele XVII-XIX.

Vicii de execuție și repercusiuni

Silvia Râncu Trion

Incursiune iconologică asupra icoanei rusești. *Maica Domnului a Rugului Aprins*

Filip Adrian Petcu

Paradigma icoanei-relicvariu. Structură tipologică în arta eclezială georgiană

Enikő N. Botiş

Artă avangardei românești. Paradigma unei utopii identitare în contextul

Europei Centrale și de Sud-Est

