

STUDII DESPRE PERCEPȚIA SPAȚIULUI CONSTRUIT. FOTOGRAFIA CA INSTRUMENT DE REPREZENTARE MENTALĂ A ARHITECTURII

Teză destinată obținerii
titlului științific de doctor arhitect
la
Universitatea Politehnica Timișoara
în domeniul ARHITECTURĂ
de către

arh. Ovidiu Micșa

Conducător științific: prof.univ.dr.arh. Smaranda Bica.
Referenți științifici: prof.univ.dr.
prof.univ.dr.
conf.univ.dr.

Ziua susținerii tezei:

Seriile Teze de doctorat ale UPT sunt:

- | | |
|---|--|
| 1. Automatică | 9. Inginerie Mecanică |
| 2. Chimie | 10. Știința Calculatoarelor |
| 3. Energetică | 11. Știința și Ingineria Materialelor |
| 4. Ingineria Chimică | 12. Ingineria sistemelor |
| 5. Inginerie Civilă | 13. Inginerie energetică |
| 6. Inginerie Electrică | 14. Calculatoare și tehnologia informației |
| 7. Inginerie Electronică și Telecomunicații | 15. Ingineria materialelor |
| 8. Inginerie Industrială | 16. Inginerie și Management |

Universitatea Politehnica Timișoara a inițiat seriile de mai sus în scopul diseminării expertizei, cunoștințelor și rezultatelor cercetărilor întreprinse în cadrul Școlii doctorale a universității. Seriile conțin, potrivit H.B.Ex.S Nr. 14 / 14.07.2006, tezele de doctorat susținute în universitate începând cu 1 octombrie 2006.

Copyright © Editura Politehnica – Timișoara, 2013

Această publicație este supusă prevederilor legii dreptului de autor. Multiplicarea acestei publicații, în mod integral sau în parte, traducerea, tipărirea, reutilizarea ilustrațiilor, expunerea, radiodifuzarea, reproducerea pe microfilme sau în orice altă formă este permisă numai cu respectarea prevederilor Legii române a dreptului de autor în vigoare și permisiunea pentru utilizare obținută în scris din partea Universității Politehnica Timișoara. Toate încălcările acestor drepturi vor fi penalizate potrivit Legii române a drepturilor de autor.

România, 300159 Timișoara, Bd. Republicii 9,
Tel./fax 0256 403823
e-mail: editura@edipol.upt.ro

Cuvânt înainte

Teza de doctorat a fost elaborată pe parcursul activității mele în cadrul Facultății de Arhitectură și Urbanism a Universității „Politehnica” din Timișoara, direcția cercetării fiind definită de dorința de a înțelege mai bine zona în care îmi desfășor activitatea profesională.

Mulțumiri deosebite se cuvin conducătorului de doctorat, prof.dr.arh. Smaranda Bica, pentru îndrumarea, răbdarea și indicațiile oferite pe parcursul elaborării cercetării. De asemenea, îi mulțumesc d-lui prof.dr.arh. Vlad Gaivoronschi pentru sugestiile și încurajarea oferită.

Mulțumesc tatălui meu și tuturor celor care m-au sprijinit în acest lung demers: Oana Țiganea, Cristina Andrei, Gabriela Pașcu, Diana Giurea, Diana Belci, Raluca Barna.

Timișoara, februarie, 2019

Ovidiu Micșa

Numele autorului tezei, Prenumele autorului tezei

Titlul tezei

Teze de doctorat ale UPT, Seria X, Nr. YY, Editura Politehnica, 200Z, 168 pagini, 39 figuri, 27 tabele.

Cuvinte cheie:
percepție, arhitectură, fotografie, mediu, reprezentare, imagine

Rezumat,
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Cuprins

CUPRINS	5
LISTA DE FIGURI	7
CAPITOLUL 1. INTRODUCERE	10
Prolog - despre fotografie și arhitectură	14
CAPITOLUL 2. PERCEPȚIA SPAȚIULUI PRIN IMAGINI FOTOGRAFICE	17
2.1 Imaginea / Lumea imaginilor	17
2.2 Imaginea fotografică	20
2.3 Percepția vizuală	23
2.4 Semantica imaginii	26
2.4.1 Elemente de sintaxă.....	28
2.5 Comunicarea vizuală prin imagini fotografice	31
2.5.1 Cultura mass-media – media tradițională.....	34
2.5.2 Media contemporană (post mass-media).....	36
2.6 Fotografia de arhitectură	40
2.6.1 Imaginea surprinsă, reproducerea realității.....	44
2.6.1.1 Studiu de caz: Henri Cartier-Bresson - 1908-2004.....	45
2.6.2 Imaginea construită.....	51
2.6.2.1 Studiu de caz: Julius Shulman(1910-2009).....	53
2.7 Autenticitatea fotografiei: Obiectivitate și subiectivitate	58
2.8 Timp și memorie	60
2.9 Percepția spațiului prin imagini fotografice	61
2.9.1 Reprezentarea arhitecturii prin fotografie.....	61
2.9.2 Fotografa ca traducere.....	64
2.10 Concluzii	65
CAPITOLUL 3. PERCEPȚIA NEMIJLOCITĂ A SPAȚIULUI	67
3.1 Senzații, percepție și reprezentarea mediului	67
3.2 Fenomenologia percepției	69
3.3 Arhitectura și corpul	71
3.4 „Polifonia simțurilor” – percepția multi-senzorială a spațiului	73
3.4.1 Percepția vizuală.....	74
3.4.2 Percepția tactilă.....	77
3.4.3 Percepția auditivă.....	82
3.4.4 Arhitectura, acustica și muzica.....	84
3.4.5 Percepția olfactivă.....	86
3.4.6 Gustul.....	88
3.5 Mișcarea în spațiu și timp	91
3.6 Chinestezia și propriocepția	96

3.7 Lumina	97
3.7.1 Percepția spațiului în lumină slabă.....	106
3.8 Percepția non-vizuală	109
3.9 Percepția emoțională, psihică	111
3.9.1 Atmosfera, caracterul locului	111
3.9.2 Genius Loci.....	113
3.9.3 Omul și mediul - Psihologia environmentală.....	115
3.10 Concluzii	119
CAPITOLUL 4. IMAGINILE SPAȚIULUI - PERCEPȚIA ȘI REPREZENTAREA LUI	122
4.1 Percepția și reprezentarea spațiului	122
4.2 Arhitectura dincolo de dimensiunea fizică	124
4.3 Arhitectura retinală versus „arhitectura liniștii”	125
4.4 Esența arhitecturii	126
4.5 Perfecțiunea tehnică	127
4.6 Anti-tehnica – Stenopa și procedeele alternative de fotografie	129
4.7 Rafinamentul exprimării	136
4.8 Opera deschisă și spațiul dintre imagini	138
4.9 Studium și Punctum	140
4.10 Limitele și limitările fotografiei	141
4.11 Când este o fotografie bună?	142
4.12 Influența fotografiei asupra arhitecturii	143
4.13 Concluzii	145
EPILOG - DESPRE REALITATE	148
CONCLUZII	152
CONSIDERAȚII FINALE, DIRECȚII DE CONTINUARE A CERCETĂRII	157
ANEXA 1 - „SENSING SPACES”	159
ANEXA 2 - „LOCURI PIERDUTE” 2009	163
ANEXA 3 - ATELIER DE FOTOGRAFIE ALTERNATIVĂ - DEALU' CERULUI 2013	166
ANEXA 4 - „ANINA - PINHOLE PE FORMAT MARE” 2016-2017	169
Fotografie argentică alternativă de patrimoniu industrial	172
ANEXA 5 - “12 FOTOGRAFII DE ARHITECTURĂ DIN ROMÂNIA”	175
Interviu Ovidiu Micșa.....	176
BIBLIOGRAFIE	179
Carti:	179
Articole:	182
Surse online:	183
Media:	185

Lista de figuri

Fig. 1 - O thangka tradițională tibetana reprezentând roata vieții (bhavachakra) - cca1800 Birmingham Museum of Art.	19
Fig. 2 - Fotografia argentică – laboratoare fotografice - din seria „Last one out” a lui Richard Nicholson	21
Fig. 3 – Imagini intermediare în procesul de reprezentare prin fotografie	22
Fig. 4 – Subiectivitatea percepției.	24
Fig. 5 – Percepție – cubul lui Necker și vaza lui Rubin.	24
Fig. 6– ilustrarea principiilor vizuale ale gestalt-ului.	25
Fig. 7 - Secvențe de imagini, foto: Ovidiu Micșa.	29
Fig. 8 - Copie contact, Sinagoga din Fabric, Timișoara – grupaj de cadre foto: Ovidiu Micșa, 2013.	30
Fig. 9 - Harta rizomatică a comunicării vizuale, după Sandra Moriarty și Gretchen Barbatsis (□ Molar, O Molecular, <> Intersecții).	31
Fig. 10 a,b - JR - 28 Millimeters, Portrait of a Generation, Omar, Paris, 20ème arrondissement, 2004; JR - Face2Face, Abu Dis, Ierusalim, 2007	34
Fig. 11 - Evoluția canalelor media.	35
Fig. 12 - Evoluția canalelor de transmitere a informației.	37
Fig. 13 - Studiu al modului de folosire al telefoanelor mobile în SUA, 2012; „Seven Shades of Mobile” InsightsNow pentru AOL și BBDO	39
Fig. 14 - Joseph Nicéphore Niépce: <i>Point de vue du Gras</i> (cca1827) a. placa originală , b. imaginea editată	41
Fig. 15 - Louis Daguerre, " <i>Boulevard du Temple</i> " (1838).	42
Fig. 16 – Andreas Gursky - Paris, Montparnasse - 1993 fotomontaj din mai multe cadre.	43
Fig. 17 - Henri Cartier-Bresson, " <i>În spatele Gării Saint Lazare</i> " (Paris, 1932).	47
Fig. 18 - Henri Cartier-Bresson, <i>Roma</i> (1959).	49
Fig. 19 - Imagini de pe copertile albumului Echoes al formației Pink Floyd, ce încorporează un colaj din conceptele grafice ale albumelor precedente. Autor: Storm Thorgerson	52
Fig. 20 - Julius Shulman - Case Study House #22 (arhitect Pierre Koenig, 1960).	55
Fig. 21 - Julius Shulman - Kaufmann House, Palm Springs, CA. 1947, Arhitect: Richard Neutra.	57
Fig. 22 - Panoramă cilindrică. Foto: Ovidiu Micșa, 2014.	62
Fig. 23 - expunere de 30 secunde cu ISO 25600 în interiorul unei camere obscure improvizate într-un microbuz. Foto: Ovidiu Micșa, 2014 / Duba Obscura – Ovidiu Micșa, Emil Kindlein, Victor Ionescu.	63
Fig. 24 - „ <i>Out Here: Disquieted Architecture</i> ”- Eduardo Souto de Moura, Angelo de Sousa- Pavilionul Portugaliei pe Canal Grande, Bienala de Arhitectură de la Veneția, 2008. Foto: Ovidiu Micșa, 2008	69
Fig. 25 - Clasificarea spațiului ce înconjoară un individ.	72
Fig. 26 - Modulor: a) ilustratie b) reprezentare din complexul Capitolului, Chandigarh - foto: Ovidiu Micșa, Chandigarh, 2018.	73
Fig. 27 - Influența anotimpurilor, fenomenelor meteorologice. Foto: Ovidiu Micșa, 2013	76

Fig. 28 - Neîncrederea Sfantului Toma – Caravaggio, 1602.	77
Fig. 29 - Urme de pași pe plajă. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.....	78
Fig. 30 - Casa din Michaelerplatz 3, Viena – arh. Adolf Loos, detaliu: marmură de Cipollino. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.	81
Fig. 31 - Piatră de Ierusalim în diferite declinări. Foto: Ovidiu Micșa 2012.	81
Fig. 32 - Brâncuși, Sărutul 1909	82
Fig. 33 - Iasomie în capela realizată de Foster + Partners pentru Pavilionul Vaticanului la Bienala de Arhitectura din Veneția, 2018. Foto: Ovidiu Micșa.	87
Fig. 34 - Creații culinare ale lui Marie-Antoine Carême, 1842.....	89
Fig. 35 - a. Fish Llamp 1983-1986. b. Fish Dance Restaurant, Kobe, 1986 – 1987. c. Vila Olympica, Barcelona 1992.	89
Fig. 36 - Philippe Rahm „Digestible gulf stream” planul de bază cu temperatură variabilă	90
Fig. 37 - Philippe Rahm „Digestible gulf stream” diagrama temperatura.....	91
Fig. 38 - Ierusalim- „Străzile” de pe acoperișurile caselor. Foto: Ovidiu Micșa, 2012.	92
Fig. 39 - Fereastră rotundă în templul Fugenzan Meigetsu-in, Japonia.	93
Fig. 40 - Muzeul Holocaustului „Yad Vashem” din Ierusalim – arh Moshe Safdie. a. Imagine de ansamblu. b. Finalul traseului. Foto: Ovidiu Micșa, 2012	94
Fig. 41 - Diagrama circulației în Muzeul Holocaustului „Yad Vashem” din Ierusalim – arh Moshe Safdie.	94
Fig. 42 - Monument dedicat victimelor Holocaustului, Berlin.	95
Fig. 43 - “Self project” - jurnal fotografic bazat pe fotografierea planului de călcare. Foto: Ovidiu Micșa 2004-2018.	97
Fig. 44 - Likir Gompa, Ladakh, India. Foto: Ovidiu Micșa, 2018.....	98
Fig. 45 a,b - Antelope Canyon.	99
Fig. 46 - Interiorul Pantheon-ului - pictura Giovanni Paolo Panini- 1734.....	100
Fig. 47 - 21 aprilie – lumina care iese în porticul nordic al Pantheon-ului, Roma. Foto: Tibereia Moțoc.	100
Fig. 48 - Capela Notre Dame du Haut din Ronchamp, arh. Le Corbusier. Foto: Ovidiu Micșa 2013.....	101
Fig. 49 a,b - Rembrandt și Vermeer.	102
Fig. 50 - Studiu 2012-2014, Bauhaus, Dessau. Foto: Laurian Ghinițoiu.....	103
Fig. 51 - Monet, studii de lumină pe catedrala din Rouen.	104
Fig. 52 - Lumina casei - cabana Dochia, masivul Ceahlău. Foto: Ovidiu Micșa, ianuarie 2009	105
Fig. 53 - Lumina slaba a. Crepuscul și ceață b.Ceață. Foto: Ovidiu Micșa.	106
Fig. 54 - Fotografie la lumina lunii. Lido di Jesolo. Foto Ovidiu Micșa.....	107
Fig. 55 - Intensitatea iluminării și tipul vederii.	108
Fig. 56 - Proiecție video de reclame pe o fațada, Viena. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.	108
Fig. 57 - Bastionul Maria Theresia, Timișoara, noaptea și ziua. Foto: Ovidiu Micșa, 2011.	109
Fig. 58 - Exercițiu de percepție „Sensing spaces”. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.	111
Fig. 59 - Caracterul locului, Sibiu. Foto: Ovidiu Micșa.	112
Fig. 60 - „Locuri Pierdute” 2009 - Ovidiu Micșa.	114
Fig. 61 - Interdisciplinaritatea ariei de studiu „mediu și comportament”.	116
Fig. 62 - Semnificația culorilor în funcție de culturi.	117
Fig. 63 - Reprezentarea spațiului prin fotografie.	123

Fig. 64 - Imagini realizate cu o stenopă panoramică pe film negativ de 35mm: a. Sinagoga din cetate, Timișoara, 2014, b. Stenopa cu care au fost realizate imaginile - foto: Ovidiu Micșa.....	130
Fig. 65 - Camera obscura: a. Principiul de funcționare; b. Realizarea ei într-o încăpere. Foto: Ovidiu Micșa, 2010; c. Autoportret realizat într-un microbuz transformat în stenopă. Foto: Ovidiu Micșa, 2015	131
Fig. 66 - Orașul nou, Imagine din proiectul „Anina - fotografie argentică de format mare” - hârtie fotografică alb negru 50x60 cm. Foto: Ovidiu Micșa, 2017.....	132
Fig. 67 - Solarografie cilindrică, hârtie fotografică alb negru expusă timp de o săptămâna într-o doză de aluminiu, scanată și inversate culorile. Foto: Ovidiu Micșa, 2014.	133
Fig. 68 - Primele 338 de zile din viața clădirii E / City Business Centre - din seria „Clădiri în devenire”. Foto: Daniel Tellman, 2015.	134
Fig. 69 - Procedee alternative de fotografie: fotogramă a. (sus, stânga) Cianotipie; copii contact după negative digitale obținute prin: b. (sus, dreapta) proces Van Dyke Brown; c (mijloc, stânga) proces pe baza de albumen; d. (mijloc, dreapta) guma bicromată cu dezvoltare fizică; e. (jos) procesul pe bază de colodiu (plăci umede). Foto: Ovidiu Micșa, 2016.....	135
Fig. 70 - Alberto Giacometti, rue d’Alésia, Paris, Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos, 1961.....	137
Fig. 71 - Lucien Hervé - Unite d’habitation.	144
Fig. 72 - Lucien Hervé - Chadigarh, secretariat, 1955.....	145
Fig. 73 - Turnul umbrelor - proiectat de Le Corbusier - Chandigarh, India. Foto: Ovidiu Micșa, 2018.....	147
Fig. 74 - Ilustrație de Wendy MacNaughton.	149
Fig. 75 - Realismul indirect - reprezentarea personală a realității	150

Capitolul 1. Introducere

„Arhitecții trăiesc și mor prin imaginile făcute muncii lor, deoarece aceste imagini sunt ceea ce majoritatea oamenilor văd. Pentru fiecare persoană care vizitează o casă privată pot exista poate 10 000 de persoane care o văd doar ca o fotografie.”¹ Julius Shulman, 2008

În prezent, arhitecții trăiesc, în mare măsură, prin fotografiile făcute creațiilor acestora, iar, de cealaltă parte, arhitectura este consumată preponderent indirect, prin intermediul ecranelor luminoase ale dispozitivelor prin care suntem conectați la internet. Abordând fotografia ca un proces capabil de a genera o reprezentare mentală a spațiului, prezenta lucrare își propune să analizeze cum funcționează **percepția dobândită prin intermediul imaginilor fotografice**, care sunt limitele și limitațiile acesteia, comparând-o cu **percepția directă multi-senzorială a spațiului**. În acest fel, tema tezei se leagă de doua moduri diferite de a percepe arhitectura: prin intermediul fotografiei și nemijlocit, prin experimentarea directă a spațiului.

Un element important al acestui demers este nuanțarea limită - limităție asociată fotografiei. Heidegger, într-o conferința din 1967, definește conceptul în felul următor: *„Limita nu este totuși doar contur și cadru, nici numai locul în care ceva încetează. Prin ea ceva este strâns laolaltă în Propriul său pentru ca, pornind de aici, să apară în plenitudinea sa, să ajungă la prezentă.”²* Limita nu este un concept negativ, din contră, ea este ceea ce definește și conturează, scoate din zona vagului și conferă statut de ființă.³ Limitele fixe sau dinamice, sunt caracterizate prin faptul că, în anumite condiții, pot fi depășite. **Limitația** în schimb este insurmontabilă, un orizont care nu poate fi depășit. Așa cum se va vedea, limitele și limitațiile fotografiei sunt tocmai elementele care îi conferă particularitate și un farmec aparte.

Imaginea reprezintă o zonă destul de vastă, ce se situează *„la jumătatea drumului între concret și abstract, între real și ireal, între sensibil și inteligibil”⁴* și în multe pasaje se va observa superioritatea percepției multi-senzoriale nemijlocite. Însă **direcția de cercetare se dorește a fi un demers constructiv la adresa fotografiei de arhitectură**, prin conturarea particularităților care o transformă într-un instrument interesant, original și util de reprezentare al arhitecturii. În plus, atât mass media, cât și toată cultura contemporană, se bazează pe comunicarea vizuală prin imagini, fapt ce face evidentă **actualitatea temei**.

Motivațiile care au condus la definirea acestei teme se leagă de domeniile în care activez și care mă pasionează. Am început în paralel să studiez și apoi să practic atât fotografia, cât și arhitectura. Mi se pare important ca un fotograf de arhitectură să aibă formația profesională de arhitect, pentru a cunoaște mai bine

¹ Julius Shulman în filmul: *Visual Acoustics: The Modernism of Julius Shulman*, Regizor: Eric Bricker. USA 2008

² Martin Heidegger *apud.* Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Ed. Humanitas, București, 1994, p.115

³ Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 115

⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004 p.9

instrumentele și modul în care arhitectul lucrează, pentru a putea decripta intenția acestuia, în scopul materializării ei în fotografii și al transmiterii ei mai departe. Fotografii pot fi considerate un traducător ce preia imaginea mentală a arhitectului și o transmite celui ce îi privește fotografiile.

Definirea cu exactitate a temei a avut loc pe parcursul primilor ani de cercetare, când, plecând de la o temă mai generală am reușit să o restrâng la un subiect mai particular care m-a fascinat și care continuă să mă fascineze. La acest proces au contribuit o înălțare fericită de lecturi aliniate cu trei experiențe personale, care am să îmi permit să le împărtășesc, evidențiind implicația fiecăreia:

1. Capela Notre Dame du Haut din Ronchamp - proiectată de Le Corbusier a reprezentat o lucrare de referință pentru mine. O cunoșteam în detaliu, însă doar din imagini, adesea analizând-o și discutând despre ea cu studenții la orele de proiectare. Vizitarea ei m-a bulversat, în sensul că **imaginea mentală, formată pe baza fotografiilor era preponderent diferită de realitatea întâlnită**, ce posedă o bogăție de senzații de un rafinament pe care nu l-am regăsit în imaginile parcurse anterior. Scara spațiului era mult mai mică decât credeam, interiorul era mai întunecat ca să permită fabulosul joc al luminii, iar din fotografii nu percepușem înclinația ușoară a planului de călcare și nici bogăția detaliilor și a materialelor.

2. În direcție inversă, un excelent concert de voce și chitara - Luiza Zan & Jimmy Cserkesz - pe parcursul căruia de multe ori am simțit nevoia să închid ochii pentru a mă bucura deplin de muzică. A doua zi, ascultând înregistrarea publicată pe internet, nu am putut să nu observ, din nou, o **diferență enormă între experiența directă și înregistrarea ei**.

3. Concertul din 2009 al trupei Helge Lien Trio de la Gărna Jazz Festival, când după cea mai puternică rupere de nori din istoria festivalului, după miezul nopții au cântat pentru un număr restrâns de oameni uzi și înfrigurați. Conexiunea creată între formația nordică și public a fost ceva greu de exprimat prin cuvinte, ce cred că depășește muzica interpretată. Emoția transmisă la acel modest concert a marcat toți ascultătorii cunoscuți. Fie că vorbim despre muzică, fotografie sau arhitectură, **esența constă în trăirile generate în observator, în emoția și capacitatea de a fi memorabilă**.

Sursele bibliografice primare în domeniul arhitecturii au fost reprezentate de următoarele lucrări: Juhani Pallasmaa „*The Eyes of the Skin*” și „*The Thinking Hand*”, Gaston Bachelard „*Poetica Spațiului*”, Peter Zumthor „*Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*”, Steven Holl et.al. „*Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*”, Christian Norberg-Schulz „*Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*”. Acestea se orientează pe o abordare fenomenologică a arhitecturii, caracterizată de experiență totală a percepției spațiului. Iar în zona fotografiei, reperle bibliografice primare au fost reprezentate de Susan Sontag „*Despre fotografie*”, Roland Barthes „*Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*”, Vilém Flusser „*Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*” pentru abordarea critică și filosofică a subiectului. Bibliografia secundară a fost foarte specializată și vastă, astfel încât acoperă toate capitolele prezentei abordări de cercetare.

Direcția generală pe care este fundamentată această teză, dacă ne referim la arhitectură, este reprezentată de fenomenologia arhitecturii. Acest domeniu se conturează începând cu anii '50, bazându-se pe filosofia lui Gaston Bachelard,

Martin Heidegger, Edmund Husserl și Maurice Merleau-Ponty, urmând ca cele mai multe lucrări să apară începând cu anii '70. În ceea ce privește filosofia fotografiei, anii '70 marchează apariția lucrării lui Susan Sontag, anii '80 corespund cu scrierea lui Roland Barthes, iar anii '90 sunt reprezentați de textele lui Vilém Flusser.

Stadiul actual al cercetării științifice în domeniu la nivel internațional este destul de restrâns, dacă ne referim la domeniul efectiv al tezei - fotografia de arhitectură - care este unul eminent aplicat. Numărul fotografiilor specializați în aceasta zonă este relativ mic, fiind proporțional și numărul celor care fac cercetare. Un impediment este generat și de orientarea practică și aplicată a specialiștilor, prea puțini fotografi dorind să se manifeste altfel decât prin intermediul vizual. Abordarea acestei zone de cercetare din exterior presupune un efort semnificativ mai mare. Prezenta lucrare se fundamentează pe direcții de cercetare mai ample, regăsite în zonele cu care aceasta interferează: arhitectura, fotografia, fenomenologia, percepția, psihologia mediului, mass media și, nu în ultimul rând, arta. Dacă ar fi să amintim câteva manifestări internaționale periodice, Universitatea Kemerburgaz din Istanbul organizează anual conferințe pe tema raportului dintre imaginile în mișcare și spațiile statice; „European Architecture Envisioning Association” organizează conferințe pe tema imaginii, percepției și comunicării patrimoniului, Media Architecture Institute din Viena / Sydney organizează evenimentul „Media Architecture Biennale” care este acompaniat și de manifestări științifice. O serie de conferințe adoptă tema fotografiei precum „Inter≈ photography and architecture” Școala Tehnică superioară de Arhitectură, Universitatea din Navarra (2016) sau „Photography and Modern Architecture” Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto, Portugalia (2015). Un reper, în ceea ce privește activitatea recentă în domeniu, este reprezentat de activitatea atât la nivel teoretic, cât și practic, în multe cazuri, a lui Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor, Steven Holl, Sverre Fehn, Daniel Libeskind.

La nivel local, în perioada cercetării am identificat trei abordări conexe subiectului. În zona fotografiei de arhitectură există teza de doctorat a lui Vlad Eftenie, care este și un excelent fotograf, intitulată „*Vocația publică a spațiului arhitectural-urbanistic. - Fotografia ca mijloc de investigare în planul imaginii urbane, instrument de operare în procesul de concepție - proiectare*” (2010). Subtitlul relevă destul de clar direcția aplicată în care a fost dezvoltată teza. În zona de cercetare a percepției spațiului a fost identificată teza Alexandrei Vișan ce studiază „*Percepția tactilo-chinestezică a spațiului arhitectural*” (2014) și lucrarea Danei Pop, denumită „*Arhitectură, percepție și fobii - experimentând relația dintre spațiul arhitectural și fobiile spațiale majore*” (2014), care se situează mai degrabă în zona psihologiei spațiului. Cele trei teze au teme tangente parțial cu prezenta lucrare, putând fi considerate referințe relevante.

Obiective urmărite în acest demers de cercetare sunt:

- analiza caracteristicilor imaginilor, cu precădere a imaginilor fotografice de arhitectură
- investigarea particularităților și a modului în care este percepută arhitectura prin fotografie, în condițiile în care observatorul se folosește exclusiv de simțul văzului.
- analiza particularităților și a modului în care este percepută arhitectura pe viu, într-un mod direct, prin experimentarea ei multi-senzorială.
- analiza modului prin care observatorii își creează propria reprezentare a realității.

- investigarea limitelor și limitației fotografiei ca mijloc de experimentare a unui spațiu. Care sunt limitele permeabile și care sunt limitațiile insurmontabile.
- definirea modului în care fotografia poate fi folosită pentru o mai bună transmitere a spațiului.

Structura și caracterul tezei propune o perspectivă interdisciplinară. Abordările vin din două direcții: dinspre fotografie și dinspre arhitectura. Chiar dacă volumul de informații se află într-o relativă paritate între cele două domenii, întreg demersul este focalizat pe fotografia de arhitectură.

Lucrarea reprezintă un demers preponderent teoretic, susținut și completat de o serie de exemple concrete, majoritatea fiind fotografii sau proiecte fotografice personale. Studii detaliate de caz au fost introduse în partea ce abordează fotografia datorită relevanței lor. Deși acestea sunt organizate într-o antiteză evidentă, se va dovedi că ambele direcții analizate sunt valide.

Teza este organizată în următoarele capitole:

- Capitolul de față conține un **prolog** prin intermediul căruia se realizează introducerea în zona studiată, pentru a defini baza acestei cercetări. Plecând de la ipoteza lui Vilém Flusser, conform căreia ne aflăm în pragul unei schimbări fundamentale în cultura umană, contextul actual este prezentat din prisma temei abordate. De asemenea, este introdusă tema de bază, fotografia, sunt relevate funcțiile ei și unele caracteristici esențiale. Primul capitol definește termeni generali și modul în care aceștia vor fi folosiți.

- **Capitolul 2** este scris din optica fotografiei. Începe de la noțiunea generală de imagine și, după câteva etape succesive, aria de cercetare este restrânsă la fotografia de arhitectură. În cadrul aceluiași capitol sunt analizate comunicarea prin imagini, particularitățile mass-mediei tradiționale și schimbările determinate de media contemporană. Capitolul conține o analiză a două direcții posibile de realizare a fotografiilor - imaginile surprinse și imaginile construite - analiză care duce cercetarea spre tema eticii și autenticității fotografiei. În finalul capitolului este abordată relația fotografiei cu timpul și memoria și particularitățile reprezentării mentale a arhitecturii prin fotografie.

- **Capitolul 3** tratează percepția multi-senzorială și nemijlocită a spațiului (construit). Capitolul este scris din perspectiva arhitecturii, fiind studiată percepția ei, dobândită prin intermediul celor cinci simțuri clasice (văz, atingere, miros, gust, auz), modul în care acestea funcționează în polifonie, fuzionând într-o percepție totală, multi-senzorială. Sunt abordate și subiecte caracteristice arhitecturii, precum rolul mișcării în timp și spațiu, relația dintre arhitectură și muzică, percepția non-vizuală a spațiului sau percepția emoțională - de la atmosferă și caracter la psihologia spațiului.

- **Capitolul 4** continuă direcția de cercetare interdisciplinară, analizând, în paralel, o serie de aspecte mai complexe ale arhitecturii și fotografiei, esențe, roluri și punți între cele două. Este evaluată importanța instrumentelor în procesul fotografic, discursul fiind argumentat de o serie de proiecte fotografice și experimente personale. Capitolul privește dincolo de procesul de percepție, la caracteristicile reprezentării spațiului prin imagini mentale și încearcă să definească moduri prin care procesul de reprezentare poate fi influențat. Finalul capitolului este sinteza, dar și concluzia, premiselor prezentate în capitolele anterioare.

- După parcurgerea temelor anterioare, în **epilog**, este abordată problema de fond, răspunzând la întrebarea - *Ce reprezintă realitatea și cum ne raportăm la ea ?*

- **Concluziile** relevă măsura în care au fost atinse obiectivele tezei și posibilele direcții de cercetare

- Cele cinci **anexe** prezintă o serie de proiecte fotografice, didactice sau editoriale în care am fost implicat și care au relevanță în argumentarea cercetării.

Studiul este organizat pe două planuri, cel al fotografiei și cel al arhitecturii, discursul alternând la început între cele două. Ultima parte a lucrării reunește aceste planuri într-o viziune comună, iar finalul privește dincolo de ele.

Importanța în contextul științific actual este dată de faptul că teza de față este prima abordare multidisciplinară de acest gen, care tratează fotografia de arhitectură din punctul de vedere al imaginii reprezentate și prima care abordează subiectul percepției spațiului, atât din direcția fotografiei, cât și din direcția percepției directe.

Pe lângă cercetarea bibliografică întreprinsă în scopul definirii unei fundamentări teoretice solide, un rol relevant a fost reprezentat de activitatea aplicată bogată în domeniul de cercetare, plecând de la practicarea fotografiei comerciale de arhitectură, la procedee alternative, istorice sau experimentarea dimensiunii poetice a fotografiei. Experiența practicării fotografiei s-a completat, în prezenta teză, cu dimensiunea teoretică, cercetarea nefiind una pur teoretică, ci reprezentând **o viziune din interiorul domeniului studiat, validată de experiența practică.**

Aria de aplicabilitate este una deosebit de vastă din cauza subiectului și a contextului în care prezenta teză este scrisă, teme care se vor releva în continuare.

Prolog - despre fotografie și arhitectură

„În cultura umană pot fi observate două tăieturi fundamentale. Prima, aproximativ la mijlocul celui de-al doilea mileniu a.H., poate fi numită „inventarea scrierii lineare”, cea de a doua, căreia îi suntem martori, „inventarea imaginii tehnice”⁵ Vilem Flusser, 2003

Pe măsura trecerii timpului, ipoteza enunțată în deschiderea acestui subcapitol pare să își dovedească validitatea. Imaginea tehnică, adică imaginea produsă prin intermediul unui aparat - fotografia, provoacă schimbări majore în orizontul cultural și existențial al omului. Din antichitate poate fi observată creșterea paradigmei văzului, care se detașează și se ridică deasupra celorlalte simțuri, dar în vremurile noastre, prin evoluția tehnologiei și migrarea canalelor de comunicare spre zona online asistăm la un punct de cotitură. S-a ajuns la o hegemonie a văzului, în care zilnic parcurgem pe ecranele noastre luminoase mii de imagini, fragmente ale unui nesfârșit flux, fapt ce justifică încercarea de a caracteriza prezentul ca fiind o **cultura ocularcentrică**⁶ în care imaginile au ajuns un produs de consum.⁷

Fotografia și arhitectura reunesc o serie de aspecte comune, precum faptul că ambele sunt o combinație inseparabilă de tehnică și poetică, ambele pot genera pura plăcere vizuală, pot emoționa, dar pot avea și o utilitate.

⁵ Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p. 7

⁶ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2007, p. 16

⁷ Subiect detaliat în subcapitolul 2.5 – Comunicare vizuala prin imagini / Cultura mass-media tradițională / Media contemporană

Însă există și diferențe. Dacă analizăm relația celor două domenii cu timpul, se poate observa că fotografia este mereu un artefact, ea se raportează mereu la trecut efemer, la ceva dispărut, pe când arhitectura este legată puternic și de prezent. Roland Barthes evidențiază intangibilitatea experienței fotografice „*ceea ce Fotografia reproduce la infinit n-a avut loc decât o singura dată: ea repeta mecanic ceea ce nu se va mai putea niciodată repeta din punct de vedere existențial*”⁸ Fotografia este o reprezentare de suprafață a unui fragment de timp și spațiu perceput într-un mod total decontextualizat, spre deosebire de percepția arhitecturii, care se leagă de contextul fizic, social, temporal. Arhitectura este legată de prezent și prezență, în timp ce fotografia certifică absența.

Fotografia este o mediere între lume și oameni, este o reprezentare subiectivă a realității care posedă o mare putere de credibilitate. Deși nu are cum să fie o reprezentare obiectivă, fiind o filtrare subiectivă a realității prin care se poate denatura sensul inițial, ea posedă un puternic rol probator. Fotografiile sunt considerate amintiri, dar ele ajung să coloreze sau să înlocuiască amintirile autentice, după un lung interval de timp adesea ajungem să ne amintim doar fotografiile.⁹ În procesul de reprezentare, imaginea se intercalează între om și lume „*Ea trebuie să fie hartă și devine paravan. În loc să înfățișeze lumea, ea se reprezintă pe sine, până când, în cele din urmă, omul începe să trăiască în funcție de imaginea creată de el.*”¹⁰

Abordând subiectul din direcția simțurilor, fotografia, spre deosebire de arhitectură se rezumă la reprezentarea dimensiunii vizuale, extrase din spectrul percepției multi-senzoriale. Totuși, în certe cazuri, prin intermediul unor asocieri, fotografia poate depăși limita vizualului, inducând senzații de alte facturi.

Barthes releva mai multe funcții ale fotografiei, acestea fiind „**a informa, a reprezenta, a surprinde, a da sens, a face poftă**”. În această teză le vom analiza și, poate, spre surprinderea unora, vom vedea cum, depășind nivelul de reprezentare, alte funcții devin mai interesante și esențiale pentru subiectul nostru. De asemenea există trei moduri de raportare ale unei persoane la o fotografie, fie **facem** fotografia, caz în care fotografii e „Operator”, fie **ni se face** o fotografie, subiectul este „Referent”-ul ei, fie **privim** o fotografie, caz în care suntem „Spectator” sau observator.¹¹

În fotografie se regăsesc două direcții diferite, ea putând reprezenta o punte cu un capăt suspendat, dacă ne referim la artă, sau o punte de legătură cu trecutul, dacă ne referim la fotografia documentară. Fotografia de arhitectură acoperă un spectru foarte larg de imagini, care se întinde între aceste extreme. În prezenta teză, prin fotografie de arhitectură vom înțelege fotografia care are ca referent arhitectura, fotografia care își propune să fie o reprezentare a unui spațiu în procesul de a-l face accesibil observatorilor care (încă) nu îl pot vizita și percepe pe viu.

Însă, dincolo de aceste catalogări, Susan Sontag relevă faptul că recenta

⁸ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p. 11

⁹ subiectul va fi dezvoltat în capitolul 2.8 “Timp și memorie”

¹⁰ Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p. 10

¹¹ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p. 15,30

„liberalizare” în două etape¹² a fotografiei a provocat schimbări majore referitoare la modul în care aceasta este folosită „*La fel ca orice altă artă produsă în masă, nu este practică de majoritatea oamenilor ca artă. Este un ritual social, o cale de apărare împotriva tristeții și un instrument al puterii.*”¹³ Pentru majoritatea oamenilor, fotografierea a ajuns un mod de a vedea, de a surprinde și împărtăși experiența lor, chiar dacă acest proces îi îndepărtează de adevăratul caracter al experienței.

Aparatele de fotografiat sunt instrumente cu o structură tehnică tot mai complexă și o funcționare tot mai simplă (principiu pe care se bazează industria foto în vederea creșterii vânzărilor). Flusser evidențiază opoziția acestora cu jocul de șah, în care raporturile sunt inversate, structura (regulile) sunt foarte simple, dar jocul este un proces foarte complex. Acesta diferențiază „făcătorul de poze” de fotograf sau jucătorul de șah, prin raportarea la aceste două elemente - primul va fi pasionat de complexitatea structurală a instrumentului său, în timp ce un fotograf în adevăratul sens al cuvântului sau un jucător de șah se va concentra pe „noi mutări”, pe înțelegerea procesului și controlarea rezultatului final. Fotocluburile mustesc de persoane pasionate de complexitatea tehnică a instrumentului ce nu sunt mai presus de posesorii de aparate prin intermediul cărora generează un flux nesfârșit de imagini redundante și fără consistență, cu care adesea se confundă.¹⁴ Când ne vom referii la fotografii în prezenta lucrare vom exclude persoanele pierdute în consumului de aparatură tehnică fotografică, respectiv cele care au o abordare superficială. Vom avea în vedere strict calitatea rezultatului final și profunzimea demersului.

În relația lor cu operatorul și observatorul, fotografiile nu sunt simple reprezentări. Gaston Bachelard definește polaritatea pivniță-pod caracteristică creației poetice. Ea este reprezentată de două direcții opuse, raționalitatea acoperișului și iraționalitatea pivniței. Pivnița se leagă de iraționalitatea adâncimilor și este teritoriul reveriei, al oniricului, în timp ce în pod fricile dispar prin „raționalizare”. Putem considera fotografiile ca fiind, asemeni cuvintelor, construcții cu pivniță și pod, parterul fiind ocupat de sensul comun: **„A urca scara [...] înseamnă, treaptă cu treaptă, a abstrage. A coborî în pivniță înseamnă a visa, înseamnă a te pierde pe coridoarele îndepărtate ale unei etimologii nesigure, [...]. A urca și a coborî, [...] asta este viața poetului. Să urce prea sus, să coboare prea jos îi e permis poetului care unește terestru cu aerianul. Singur filosoful să fie oare condamnat de egalii lui să trăiască mereu la parter?”**¹⁵

În cele ce urmează vom analiza care este procesul prin care fotografia transformă subiectul în obiect (...de muzeu)¹⁶ care este modul în care observatorul relaționează cu această imagine mentală și, în fine, care este relația acestei imagini mentale cu lumea exterioară, cu realitatea obiectivă.

¹² Prima etapă a liberalizării, cea la care S.Sontag s-a referit de fapt, a fost generată de introducerea aparatelor pe film de 35mm sau instant, portabile și tot mai ușor de utilizat. A doua etapă, care a reprezentat o creștere exponențială, a fost determinată de evoluția tehnologiei spre aparatele digitale, a internetului și ulterior încorporarea acestora în dispozitivele de comunicare.

¹³ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.16

¹⁴ Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p. 39

¹⁵ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.176

¹⁶ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.18

Capitolul 2. Percepția spațiului prin imagini fotografice

2.1 Imaginea / Lumea imaginilor

Prezentul capitol propune o explorare a fotografiei, pornind de la nivelul general de imagine și mergând în detaliu spre fotografia de arhitectură, care face obiectul prezentei lucrări. Pe de altă parte este abordată tema comunicării prin imagini, a canalelor media și, în fine, a modului prin care spațiul poate fi perceput prin fotografia de arhitectură.

Definiția generală, dată de Martin Heidegger, este următoarea „*De obicei numim **imagine** vederea pe care o oferă o ființare determinantă în măsura în care ea se manifestă ca dat. Aceasta oferă o vedere (a ei înseși). După un sens derivat, vom numi imagine fie copia care reproduce o ființare, dată sau care a încetat să fie prezentă, fie modelul (Anblick) care proiectează o ființare ce urmează să fie creată.*”¹⁷

În ceea ce ne privește, imaginea este o reprezentare concretă a unui lucru material - spațiu, obiect, persoană etc. - existent, însă poate fi și reprezentarea unei idei sau a unui concept abstract. Imaginea poate fi considerată o „*categorie mixtă și deconcentrată care se situează la jumătatea drumului între concret și abstract, între real și ideal, între sensibil și inteligibil. Ea ne permite să reproducem și să interiorizăm lumea, să o conservăm mental sau grație unui suport material, dar și să o diversificăm și să o transformăm până la a produce lumi fictive.*”¹⁸

Imaginea nu este neapărat legată de prezent, ea poate fi referentul unei experiențe aflate în orice direcție față de prezent pe axa timpului. Ea pornește, în general, de la senzații ce provin din lumea reală, însă conținutul și semnificațiile ei sunt definite sau modelate de experiența personală, factori intelectuali, culturali sau afectivi. Gaston Bachelard evidențiază ideea că o imagine este o reprezentare sensibilă a referentului ei, afirmând că „*orice imagine mare are un fond oniric insondabil și pe acest fond oniric trecutul personal își așterne culorile particulare.*”¹⁹

Datorită statutului privilegiat al văzului în procesul perceptiv și în cultura ocularcentrică a prezentului, în general, când ne referim la imagini tindem să le asociem un caracter vizual, însă, după cum vom vedea în cele ce urmează, percepția este un proces multi-senzorial total, astfel că și celelalte simțuri sau mișcarea, mimica gesturilor și limbajul sunt capabile de a produce propriile reprezentări concrete.

Filozoful Jean-Jacques Wunenburger subliniază independența imaginii de realitate „**imaginea nu este (..) lucrul însuși** - altfel ea n-ar fi o reprezentare, ci prezența acestuia - ea implică faptul că ia locul obiectului, că semnalează chiar distanța, exterioritatea, ba până și absența realității pe care o reprezintă (imagine

¹⁷ Martin Heidegger apud. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004, p.17

¹⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004, p.9

¹⁹ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.63

ca amintire, ca fotografie a unei ființe absente), ceea ce îi permite să fie asociată mai apoi cu irealul".²⁰ Însă relația imaginii cu realitatea nu trebuie înțeleasă ca o izolare totală, existând o interdependență (variabilă de la caz la caz) între cele două realități.

Definirea și clasificarea imaginilor este o sarcină destul de complexă, având în vedere tipologia lor extrem de variată și vastă. În mare putem împărți imaginile în două mari familii:

- **imagini mentale** sau psihice.
- **imagini materiale** – reprezentări concrete ale lumii fizice, ale mediului înconjurător și a celor conținute de el - precum fotografiile.

Însă, putem clasifica imaginile și după o serie de alte criterii precum: raportul lor față de timp (trecut, prezent, viitor), după gradul de veridicitate al lor (adevărat, fals, necunoscut), după stările conștiinței (imagini ce survin în timpul somnului (visele), versus imagini din starea de veghe: reveria, onirism, etc..), după gradul de identificare al lor (subliminale, conștiente).²¹

Același Jean-Jacques Wunenburger în „Filosofia Imaginilor” analizează și clasifică imaginea materială din mai multe puncte de vedere. Privind-o din prisma **suportului** pe care este fixată, ea poate apărea pe un suport instabil sau fluid (precum o reflexie pe suprafața apei) sau pe un suport solid (lemn, hârtie, film). După **durata vieții** imaginii, putem avea imagini efemere sau imagini cu o durată de existență mai mare. Dar, în funcție de scara la care privim timpul, toate imaginile fixate fizic pe un suport material au un cert grad de evanescență²², mai rapid sau mai lent, în anumite condiții imaginea se pierde treptat (o imagine pe o hârtie fotografică dezvoltată, dar nefixată, se va voala în momentul în care este expusă luminii, iar o fotografie fixată, în funcție de cantitatea de lumină la care este expusă poate rezista zeci sau cel mult câteva sute de ani). Privind însă din prisma **formeii reprezentării**, imaginea poate fi exclusiv formă, exclusiv culoare, sau o combinație dintre cele două. Poate fi o reprezentare simplificată precum o diagramă, sau poate să fie o reprezentare inexactă, precum o schiță sau crochiu. O imagine poate, de asemenea să fie o reprezentare a unei realități fictive invizibile (precum un tablou) sau ea poate fi o „reproducere realistă a unui referent real vizibil” (o fotografie). Privind din punctul de vedere al **tehnicii de producere**, imaginea se diferențiază atât prin instrumentul cu care a fost produsă, cât și prin caracteristicile rezultatului, care poate fi o imagine tridimensională (sculpturi, mulaje, basoreliefuluri) sau bidimensională (fotografia uzuală), caz în care este obținută prin intermediul proiecției. În fine, dacă privim din punctul de vedere al **modurilor de reproducere**, imaginile pot fi unice și nereproductibile sau imagini ce pot fi reproduse în orice număr de duplicate sau copii.²³

Este interesant de studiat raportarea diverselor credințe religioase la imagini. Un element central al Budismului tibetan sunt picturile pe pânză denumite thangka, care variază de la profunde reprezentări simbolice ale diferitelor elemente

²⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004, p.21

²¹ *Ibidem*, Cap.1

²² Care se pierde, care dispare treptat.

²³ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004, p.69-72

religioase – precum „roata vieții”²⁴ (Fig. 1) până la mandale geometrice abstracte folosite în procesul de meditație.



Fig. 1 - O thangka tradițională tibetană reprezentând roata vieții (bhavachakra) - cca1800 Birmingham Museum of Art.²⁵

²⁴ Roata vieții (*bhavachakra*) este o reprezentare simbolică a existenței ciclice (*samsara*). Pornind de la interior, primul cerc conține cele trei păcate: ignoranța (porcul), furia (șarpele), pofta și lăcomia (cocoșul). Al doilea este al karmei pozitive și negative, a persoanelor care aspira spre niveluri mai ridicate ale existenței sau celor care decad. Al treilea cerc conține șase reprezentări ale existenței. Iar al patrulea cerc, cel exterior conține doisprezece scene ce ilustrează înlănțuirea cauza – efect. Forma circulară a reprezentării subliniază lipsa echilibrului, vremelnicia este subliniată de zeul morții (*Yama*) care ține roata, iar în partea superioară, Buddha care arată spre lună sugerează faptul că eliberarea este posibilă...

²⁵ sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Bhavachakra#/media/File:Wheel_of_Existence.jpg [accesat la 04.01.2019]

Iudaismul, în schimb, bazându-se pe o cultură verbală (profeția fiind subordonată vorbirii și auzului) merge până la a condamna imaginea materială din cauza riscului de a-i conduce pe oameni la idolatrie, confundând imaginea cu ființa divină.²⁶ Religii protestante, de asemenea, se detașează de imagini din motive similare de idolatrie, însă aceasta este interpretată diferit de la o religie la alta, ducând în multe cazuri din trecut la iconoclast, la distrugerea icoanelor și altor forme de imagini religioase. Iconofilia se află la cealaltă extremă, implică cultul „*exagerat și superstițios al imaginii sacre*”²⁷ și susține imaginea prin atitudinea contemplativă care o poate stârni, îmbogățind sensul prealabil al ideii limbajului și deschizând un spațiu hermeneutic²⁸ nelimitat. De Chirico vine în apărarea culturală a imaginii, susținând că „*ceea ce ascult nu valorează nimic; nu contează decât ceea ce văd cu ochii mei deschiși și mai ales închiși*”²⁹

2.2 Imaginea fotografică

Prezentul capitol se va concentra pe analiza imaginilor vizuale fixate pe un suport - fotografiile - , precum și pe reprezentările lor mentale. Discursul urmând să fie completat în următorul capitol prin abordarea întregii familii a simțurilor și a reprezentărilor furnizate de acestea, când vom trata subiectul percepției directe a spațiului.

Fotografia este imaginea obținută prin expunerea unui mediu fotosensibil la lumină, folosind unul din diferitele procese fotografice existente. Din punct de vedere etimologic, termenul de fotografie provine din combinația lui "**photos**" (φωτος) adică lumină și "**graphos**" (γραφοσ) ce se traduce prin scriere, înregistrare, schițare sau pictură,³⁰ prin urmare fotografia este "pictura cu lumină"

O imagine fotografică, în principiu, încearcă să fie o replică a modului în care ochiul uman experimentează văzul.

Istoria și evoluția imaginii fotografice pot fi urmărite încă din antichitate, un punct de cotitură fiind descoperirea **camerei obscure** în China, în primul mileniu î.e.n. Aceasta a reprezentat descoperirea principiilor fizice după care mai târziu vor funcționa aparatele de fotografiat, cât și primul dispozitiv optic ce a permis receptarea imaginilor pentru o reproducere manuală. Un următor pas a fost **lanterna magică**, un dispozitiv ce permitea doar **proiecția** imaginilor. Însă, pe lângă faptul că este un proces fizic, abia odată cu descoperirea procedurii chimice (inițial efectul luminii asupra unor substanțe și ulterior fixarea imaginii obținute) cadrele au putut fi stocate și putem vorbi de fotografie.

Deși în general ne vom concentra pe produsul final al procesului fotografic, mai exact pe imaginile fotografice, în anumite cazuri se va impune diferențierea acestora după tipul procedurii folosit în obținerea lor. Astfel, după tipul tehnicilor utilizate, putem clasifica fotografiile în: imagini **digitale**, obținute pe cale

²⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004, p.37

²⁷ *Online*: <http://dexonline.ro/definitie/iconofilie> [accesat la 02.05.2015]

²⁸ Hermeneutică = Știința și arta interpretării textelor vechi, în special biblice; știința exegezei. Știința sau metoda interpretării fenomenelor culturii spirituale. *Online*: <http://dexonline.ro/definitie/hermeneutică> [accesat la 02.05.2015]

²⁹ De Chirico *apud*. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004, p.38

³⁰ *Online*: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100324562> [accesat la 04.05.2015]

electronică, în care mediul fotosensibil este un senzor alcătuit din fotodiode ce transformă lumina în curent electric și imagini **analogice**, obținute pe cale **chimică**, prin intermediul unei emulsii fotosensibile fixate pe un suport – fotografia argentică. Desigur există și variante în care la un anumit moment imaginea este trecută dintr-un proces analogic în unul digital, sau viceversa.

Fotografia argentică desemnează în limbajul comun fotografia ce folosește ca suport inițial filmul hârtia sau plăcile fotografice (Fig. 2). Denumirea provine de la sărurile de argint (bromură, clorură și iodură de argint) care reprezintă substanțele de bază din emulsia fotosensibilă. La rândul său, acest tip de fotografie poate fi obținută prin câteva sute de procedee sau rețete ce variază de la revelatori tradiționali pe bază de metol, hidrochinonă, amidol sau glicină, până la revelatori alternativi și inediți precum "Caffenol-ul" (1000ml apa, 24g sodă de rufe, 20g vitamina C și 45g cafea instant).³¹

Pe lângă tehnicile argentice, pot fi obținute fotografiile și printr-o serie întreaga de procedee alternative, tehnici non-comerciale care vor fi prezentate în capitolul 4.6 Anti-tehnica – stenopa și procedeele alternative de fotografie.



Fig. 2 - Fotografia argentică – laboratoare fotografice - din seria „Last one out” a lui Richard Nicholson³²

Fotografia are avantajul de a immortaliza o clipă efemeră și de a ne da șansa de a o analiza sau de a reveni asupra ei ori de câte ori dorim. Comparând-o cu filmul, observăm că posedă alt nivel de desăvârșire. Susan Sontag afirmă că **„Fotografiile pot fi mai impresionante decât imaginile în mișcare, deoarece reprezintă un anumit fragment de timp, nu un interval. Televiziunea este un șir de**

³¹ Online: <http://www.caffenol.org/recipes/> [accesat la 04.05.2015]

³² sursa: <http://www.richardnicholson.com/projects/last-one-out/> [accesat la 22.04.2016]

imagini neselectate, fiecare dintre ele anulând-o pe cea anterioară”³³, iar durata de vizionare a unei anumite imagini ne este impusă.

Fără a dori să intrăm prea adânc în acest subiect, trebuie subliniat faptul că din punctul de vedere al procesului fotografic, relația imaginilor digitale față de cele analogice poate fi considerată asemănătoare cu cea a filmului față de fotografie. Imaginile digitale oferă o serie de avantaje evidente, libertate desăvârșită din multe punctele de vedere, posibilități facile de postprocesare, dar rezultatul, de cele mai multe ori lipsit de o formă materială, sfârșește prin a fi o emanație luminoasă efemeră, pierdută într-un mare fux de informații. Imaginile argenteice, în schimb, sunt rezultatul unui proces plin de limitări (considerate benefice pentru rezultatul obținut) și presupun așa cum consideră Vlad Eftenie, implicare totală, tactilitate și emoție.³⁴ Un fotograf care lucrează pe baza unui procedeu argentic va avea o cu totul altă abordare și alte experiențe, decât atunci când va folosi tehnici digitale. Chiar și la nivelul rezultatului final, imaginile obținute pe cele două căi se vor diferenția într-un mod similar în care muzica redată de pe vinil oferă o cu totul altă experiență decât cea redată de pe orice format digital.

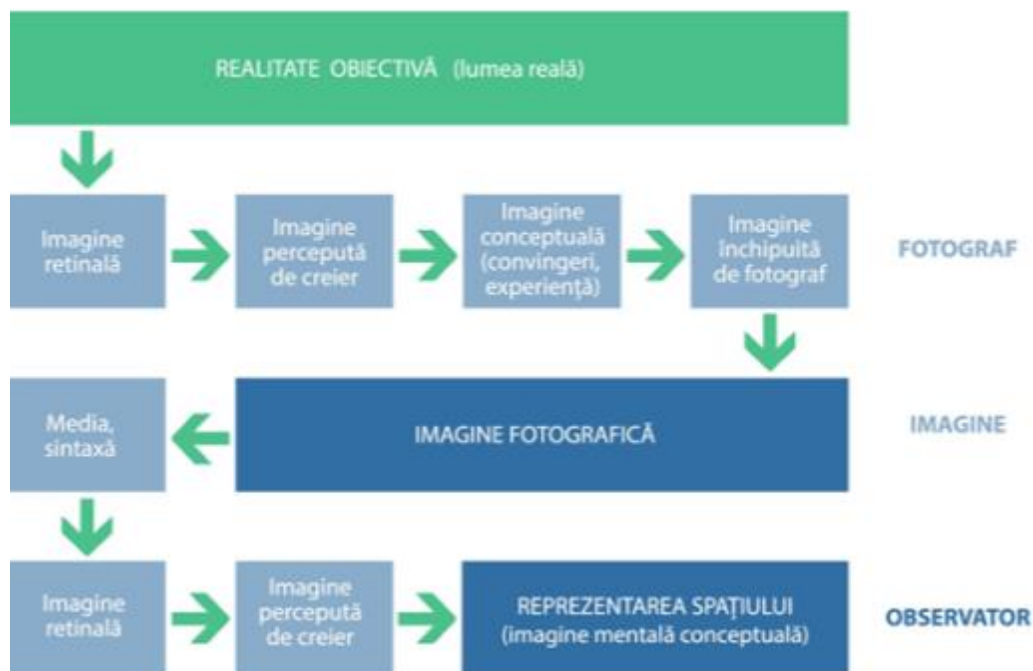


Fig. 3 – Imagini intermediare în procesul de reprezentare prin fotografie

³³ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.25

³⁴ Vlad Eftenie, „Obiecte, timp, povești și amintiri” Online: <http://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/obiecte-timp-povesti-amintiri> [accesat la 22.04.2016]

În **percepția spațiului prin imagini fotografice**, procesul de filtrare este dublat. Fotografii realizează o reprezentare subiectivă a spațiului prin fotografia sa (prima imagine principală), iar cel care privește fotografia, observatorul, își creează propria reprezentare mentală subiectivă a fotografiei (a doua imagine principală). Astfel, **rezultatul final este imaginea, imaginii spațiului.**

Dacă ar fi să analizăm în detaliu tot procesul (Fig. 3), de fapt trecem prin mult mai multe imagini intermediare precum: 1) **lumea "reală"** – realitatea obiectivă, 2) **imaginea retiniană** (receptată de ochi), 3) **imaginea percepută de creier**, 4) **imaginea mentală conceptuală**, bazată pe experiență, pe memorie, 5) **imaginea realizată de fotograf** (care este influențată nu numai de toate imaginile anterioare, de procesul de percepție, ci și de intențiile, sensibilitatea și experiența sa); de aici procesul reia pașii 2-4 din prisma celui care privește fotografiile, rezultând **imaginea mentală a privitorului** imaginii fotografice. În total rezultă un număr de cel puțin nouă tipuri de imagini intermediare. La rândul ei, fiecare din aceste imagini poate suferi anumite modificări generate de funcționarea sistemului senzorial, de limitările tehnologice ale procesului fotografic adoptat, de experiența anterioară, concepția, starea psihică sau intenția celui care a realizat imaginea, cât și a celui care o consumă.³⁵ Trecând de latura perceptivă, imaginile mai suferă o serie întreagă de transformări generate de canalele prin care acestea sunt distribuite. Vom reveni asupra acestui subiect în paginile următoare.

2.3 Percepția vizuală

*„Nu există adevăr, există doar moduri de a-l percepe” Gustave Flaubert*³⁶

Văzul este simțul prin care este percepută imaginea obiectelor. Prin văz obținem aproximativ 80% din informațiile folosite în procesul de percepție. Văzul poate recepționa pasiv elementele mediului care ne înconjoară (cer, pământ, vegetație, oameni, clădiri, vehicule) sau poate furniza o percepție activă prin unghiul îngust al vederii foveale conștiente ce urmărește subiectul perceput. Însă, din moment ce privirea nu este neutră, ochiul nu poate fi considerat un martor de încredere.

Am putea să ne întrebăm cum se raportează observatorii la mediul înconjurător, văd oamenii diferit lumea? Trecând peste aspectele fiziologice ale percepției vizuale - precum faptul că fiecare om percepe diferit culorile în funcție de culoarea propriului iris³⁷ - în genere aceiași stimuli vizuali vor genera percepții diferite în cazul a mai multor observatori, atât în ceea ce privește percepția generală a realității (Fig. 4) sau a lucrurilor (Fig. 5). O veche zicală talmudică spune că nu vedem lucrurile așa cum sunt ele de fapt, ci fiecare dintre noi le vede diferit, prin prisma propriei persoane³⁸, iar lucrurile sunt mai complexe decât în metafora paharului umplut parțial, care poate fi perceput ca fiind jumătate plin sau jumătate gol. Putem spune că starea de spirit a unui individ nu ține atât de lumea concretă, ci de modul în care acesta o percepe și o interpretează, iar într-un final am putea ajunge să concluzionăm, asemeni lui Flaubert în motto-ul acestui capitol, spunând

³⁵ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.23-24

³⁶ Francis Steegmuller ed.tr., *The Letters of Gustave Flaubert, 1857-1880*, Harvard University Press, Cambridge, 1982, p.xii

³⁷ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.14

³⁸ Anaïs Nin, *The Seduction of the Minotaur*, Swallow Press, Ohio, 1961, p.98

că nu există adevăr, nu contează lumea fizică (sau proiecția retinală a ei), ci doar modul în care o percepem și ne raportăm la ea (imaginea mentală care ne-o construim). Astfel **lumea (realitatea) este produsul percepției și nu cauza sa.**³⁹

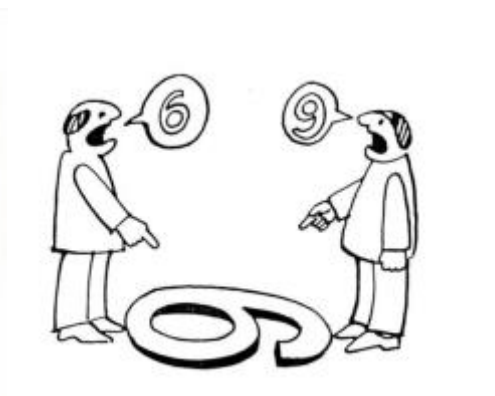
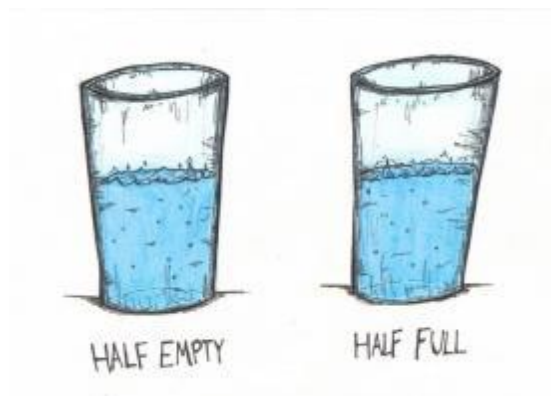


Fig. 4 – Subiectivitatea percepției.⁴⁰

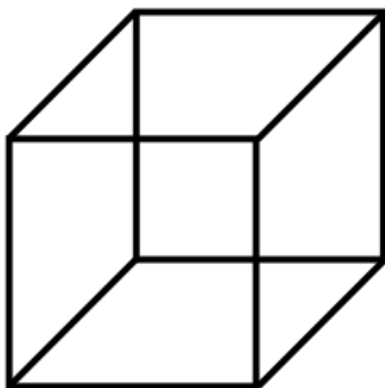


Fig. 5 – Percepție – cubul lui Necker și vaza lui Rubin.⁴¹

De fapt, acest principiu stă la baza teoriei Gestaltiste⁴², împreună cu acela conform căruia percepția oferă o imagine unitară, iar natura unui întreg nu poate fi înțeleasă prin analizarea părților sale, căci așa cum susținea psihologul Kurt Koffka „Întregul este altceva decât suma părților”⁴³ Acest al doilea principiu Gestaltist este

³⁹ Jules B. Davidoff, *Differences in Visual Perception*, Academic Press, New York, 1975, Cap.1

⁴⁰ sursa: Joshua G. Lam <https://www.flickr.com/photos/awesomeoptimus/7125740147> ; <https://www.proprofs.com/quiz-school/story.php?title=ch4-sensation-perception-review-quiz> [accesat la 23.04.2016]

⁴¹ sursa: <http://en.wikipedia.org/wiki/Perception#/media/File:Multistability.svg> [accesat la 23.04.2016]

⁴² Gestalt = formă, figură, aspect, înfățișare

⁴³ Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge, London, 1935, p.176

ilustrat foarte bine de Christian von Ehrenfels, în lucrarea care denuște această teorie: dacă douăsprezece persoane ar asculta fiecare câte o nota a unei melodii, suma experiențelor nu ar fi egală cu cea a persoanei care ascultă întreaga melodie.⁴⁴

Creierul nu este considerat un receptor pasiv al văzului, ci el filtrează și analizează informația primită prin prisma unor reguli și principii pentru a-i conferi sens. Fiecare celulă senzitivă de pe retină generează câte un „punct” al imaginii brute receptate, asemeni pixelilor imaginilor digitale, iar această imagine nu este una structurată. Creierul însă, prin ceea ce Gaetano Kanizsa numea una din „enigmele majore ale percepției”, interpretează și dă sens unui grup de puncte care îl identifică sub forma unei linii, unei forme fizice sau a unui obiect.⁴⁵ Teoria Gestaltistă se bazează pe o serie întreagă de legi și principii ale percepției vizuale (Fig. 6), unele primare altele secundare precum:

- **principiul figură-fond** - tendința de a separa figuri întregi de un fundal.
- **principiul similitudinii** - elemente ce împărtășesc trăsături vizuale similare precum formă, textură, culoare, dimensiune, vor fi percepute împreună, grupate.
- **principiul proximității** - elementele care sunt apropiate vor fi percepute ca fiind grupate.
- **principiul orientării** - orientarea regulată sau neregulată a elementelor după o direcție sau aliniere formează grupaje de elemente.
- **principiul închiderii conturului** - tendința de a închide forme simple, indiferent de continuitatea lor sau absența figurii.
- **principiul simetriei** - elementele dispuse simetric vor fi percepute ca un întreg.

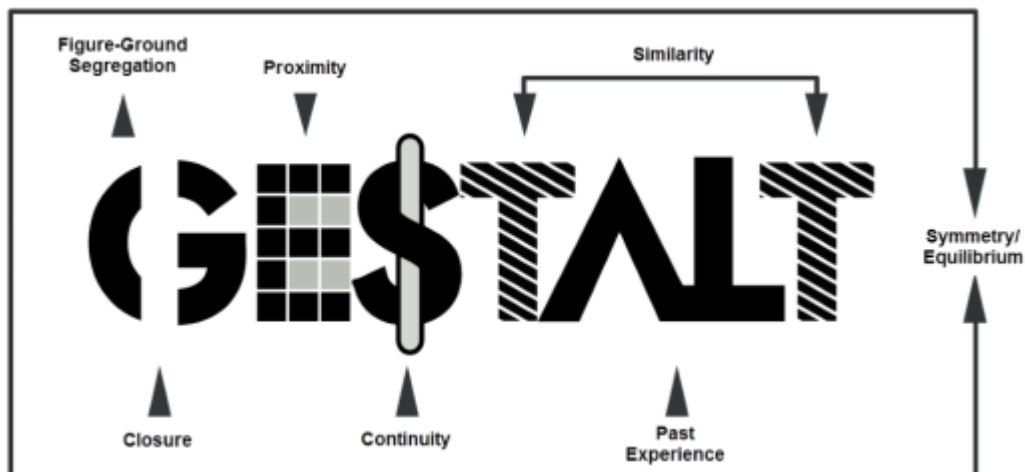


Fig. 6- ilustrarea principiilor vizuale ale gestalt-ului.⁴⁶

⁴⁴ Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, București, 1979, p.19

⁴⁵ Agnes Desolneux, Lionel Moisan, Jean-Michel Morel, *From Gestalt Theory to Image Analysis*, Springer, New York, 2008, p.1

⁴⁶ sursa: <https://medium.com/@KyleRichards/gestalt-principles-c6d233014e57> [accesat la 04.02.2019]

- **principiul omogenității / texturii** - percepem textura atunci când elementele unei suprafețe sunt suficient de apropiate, asemănătoare și numeroase.
- **principiul repetiției / ritmului** - repetiția elementelor de importanță similară creează un ritm.
- **principiul regularității** - uniformitatea ritmului generează regularitate.
- **principiul ierarhiei** - elementele tind să fie clasificate după importanța, forma, dimensiunea lor sau excepția de la regulă în elemente primare / dominante sau elemente secundare / de fundal.
- **principiul contrastului** - două elemente se pot pune reciproc în valoare prin natura lor contrarie.
- **principiul experienței trecute** (influența percepției) și altele.⁴⁷

Deși, în mod tradițional, raționamentul este separat de văz, Rudolf Arhnhheim consideră percepția vizuală ca fiind, de fapt, **gândire vizuală** prin prisma activităților cognitive desfășurate în procesul percepției (filtrarea, structurarea, analizarea, abstractizarea, sintetizarea, corecția și completarea informației primite). Raționamentul influențează văzul și viceversa.⁴⁸

În următorul capitol, în care vom trata în mod holistic percepția, vom analiza relația dintre senzații, percepție și cogniție, precum și influența altor factori asupra procesului percepției.

2.4 Semantica imaginii

Imaginea poate avea trei funcții: aceea de **ilustrație** (atunci când înfățișează vizual subiectul), de **semn** (când ține locul unui conținut fără a-l reflecta vizual) și de **simbol** (când ilustrează lucruri la un nivel mai ridicat de abstractizare decât însuși simbolul). Imaginea unui triunghi poate fi reprezentarea unui munte (ilustrație), poate semnifica pericolul (semn) sau poate sugera ierarhia (simbol).⁴⁹

Semantica este o ramură a semioticii (studiul semnelor și sistemelor acestora⁵⁰) care se ocupă de analiza sensurilor. Deși în general acest studiu este axat pe limbajul articulat, un semn poate fi atât un cuvânt, cât și un sunet sau o imagine vizuală.

Considerând calitatea de reprezentare-semn a imaginii, Jean-Jaques Wunenburger o consideră ca „fiind ceva care ține locul pentru altceva (*aliquid stat pro aliquo in scolastica*), care servește deci, înainte de toate, ca referință.” Apoi trece la introducerea operatorilor ce structurează sistemele de semne: „Se pot distinge într-un semn, de la Ferdinand de Saussure încoace, **semnificantul**, imagine sau fața materială a semnului, și **semnificatul**, concept sau idee asociată. [...] Pe lângă semn, Ferdinand de Saussure mai distinge **indicii**, părți dintr-un obiect care permit reconstituirea sa, și **simbolul**, care este o reprezentare analogică motivată de asemănare cu referentul. [...] Într-o altă abordare, mai logicistică, se disting după Frege, **semnificația** (*Bedeutung*) internă a semnului care trimite la un referent sau obiect desemnat și **sensul** (*Sinn*), care este inteligibilitatea globală a

⁴⁷ Dudaș Erica, „Principiile Gestaltiste”, Curs de Teoria Arhitecturii, FAUT, UPT, Online: <https://arhitectura1tm.files.wordpress.com/2012/09/curs-1-2-principiile-gestaltiste.pdf> [accesat la 22.05.2015]

⁴⁸ Rudolf Arhnhheim, *Visual Thinking*, University of California Press, Los Angeles, 1969, p.13-15

⁴⁹ *Ibidem*, p.136

⁵⁰ Online: <http://dexonline.ro> [accesat la 22.02.2018]

*lumii sau a experienței ce străbate expresia. Lingvistica a mai impus pentru imaginea-semn distincția dintre **denotație**, care privește extensiunea și desemnarea referentului și **conotație**, ansamblu de semnificații asociate, care este legată de înțelegere.”⁵¹*

Mesajul semnului este, de fapt, un text al cărui conținut este un discurs stratificat pe mai multe nivele⁵², care poate sau nu să fie codat. Roland Barthes consideră fotografia ca fiind un mesaj format dintr-o sursă a emisie, un canal de transmisie și un punct de recepție. În cazul fotografiei de presă, sursa emisie este reprezentată de fotoreporter, redactori și tehnicieni, canalul de transmisie este ziarul sau revista, iar punctul de recepție este constituit din cititorii presei. Paradoxul fotografiei este constituit de coexistența într-aceasta a două mesaje, pe de-o parte, prin denotație aceasta transmite un mesaj necodificat, constituit de reducția realității, imaginea fotografică fiind *analogón*-ul ei, iar, pe de altă parte, prin conotație, mesajul este definit de semnificația latentă descifrată de fiecare receptor al imaginii. Mesajul conotat fiind totodată invizibil și activ, poate fi considerat un mesaj criptat, fiecare receptor având nevoie de cunoașterea unui cod pentru a putea descifra simbolistica imaginii. Mesajul conotat ține de retorica imaginii, de artă și cultură.⁵³

În „*Image-Music-Text*” Barthes clasifică șase procedee de generare a mesajului secundar al fotografiei, al conotației, care provin din toate etapele procesului, de la realizarea cadrului până la expunerea lui:

1. **Trucajele** – bazându-se pe credibilitatea crescută a fotografiei, denotația acesteia este modificată prin fotomontaje sau alte procedee. Trucajele sunt folosite eficient ca instrumente de manipulare a opiniei. Fotografia trucată a senatorului american Millard Tydings în conversație cu liderul comunist Earl Browder l-a făcut pe cel dintâi să-și piardă scaunul de senator.
2. **Postura** și atitudinea subiectului determină clar semnificația imaginii. Să ne gândim la importanța posturii persoanelor politice în portrete, celebra fotografie a lui Winston Churchill realizată de Yousuf Karsh
3. **Obiectele** conținute (sau atent amplasate) în cadru pot induce anumite asocieri de idei (bibliotecă = intelectual) fiind veritabile elemente ale unui vocabular secundar subiectului imaginii.
4. **Fotogenia** – mesajul conotat este imaginea însăși, accentuată de diferite tehnici și efecte folosite în realizarea imaginii. Teoria fotogeniei a fost dezvoltată de Edgar Morin în lucrarea „*Le Cinema ou L'homme imaginaire*”.⁵⁴
5. **Esteticismul** – Fotografia poate prelua abordările altor arte, precum pictura, pentru a transmite un mesaj mai subtil și mai complex decât o poate face prin alte procedee de conotație.
6. **Sintaxa** – modul în care conotația poate fi schimbată prin concatenarea mai multor cadre.⁵⁵

⁵¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004, p.81

⁵² Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979, p.57

⁵³ Roland Barthes, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977, p.15-18

⁵⁴ Edgar Morin, *Le Cinema ou L'homme imaginaire*, Les Editions de Minut, Paris, 1956

⁵⁵ Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, University of California Press, Los Angeles, 1969, p.136

2.4.1 Elemente de sintaxă

În gramatică, sintaxa definește modul în care cuvintele compun propoziții, propozițiile frazele, precum și modul în care textul este construit pentru a transmite o idee. În cele ce urmează vom încerca să parcurgem cele mai cunoscute elemente de sintaxă ale limbajului mediului fotografic.

O singură fotografie poate avea puterea necesară de a atinge o coardă sensibilă, de a influența puternic starea psihică a celor ce o privesc și chiar de a modifica percepția oamenilor asupra lumii (fotografia „Napalm girl” a lui Nick Ut a avut un impact covârșitor asupra percepției publicului occidental în ceea ce privește războiului din Vietnam, până la punctul în care mulți considera că a generat încheierea respectivului război). Deși uneori simplitatea este esențială, comunicarea prin fotografie poate fi organizată și în multe alte moduri.

Atunci când alăturăm **două fotografii** trecem la un cu totul alt mod de exprimare, care nu este neapărat mai bun sau mai rău față de cel al cadrului fotografic singular. În acest mod de exprimare vizuală pot fi articulate mesajele celor două imagini, celor două afirmații despre referentul lor. Acestea pot fi contrastante sau pot merge pe aceeași direcție, se pot potența reciproc pentru a avea un impact mai puternic. Într-o pereche de imagini, spectatorul, privind o imagine din prisma conținutului celeilalte, tinde automat să le compare și astfel devine mai atent la detalii, asemănări și deosebiri.⁵⁶

În cazul în care mai multe imagini sunt unificate într-o **serie** de imagini, devine esențială păstrarea unității exprimării, fotografiile nu mai sunt cadre singulare, ci elemente componente ale întregului. Fotografiile care alcătuiesc o serie, în general, au roluri diferite, uneori asemănătoare cu cel al momentelor subiectului operelor literare. În cazul prezentării unui obiect de arhitectură printr-o serie de imagini, acestea pot fi imagini de zi sau de noapte, interior sau exterior, fiecare imagine putând fi un cadru de ansamblu, imagine a unei secvențe spațiale reprezentative a casei sau un detaliu de finisaj, mobilier, lumină, moment efemer etc. Modul în care sunt articulate aceste imagini într-o serie omogenă este esențial, aceasta trebuind să aibă un fir epic și să redea un concept unitar și să fie cât mai expresive. Ordinea imaginilor într-o serie trebuie studiată, ea conținând cadre de început și imagini de concluzie atent alese. Nivelul unei serii de imagini este dat de veriga cea mai slabă, adică de cea mai slabă fotografie. Iar înțelesul unei serii nu este dat atât de mult de imaginile în sine, cât de modul în care sunt concatenate și de spațiul dintre ele, adică de sentimentele și starea de spirit pe care le generează în spectator.⁵⁷

Secvența de fotografii (Fig. 7) este alcătuită dintr-o serie de cadre realizate într-o succesiune în timp, spațiu, etc. Încă de la primele secvențe de imagini (Eadweard Muybridge sau Étienne-Jules Marey) acestea au urmărit documentarea mișcării sau desfășurarea în timp a unei acțiuni, reprezentând totodată o serie de pași decisivi pentru apariția cinematografului.

⁵⁶ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.183

⁵⁷ Minor White *apud*. Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.189



Fig. 7 - Secvențe de imagini, foto: Ovidiu Micșa.

Atunci când seriile de imagini redau același subiect și când devine relevant modul în care cadrele sunt poziționate unul față de altul, ele pot fi considerate **grupaje** (Fig. 8). Cele mai cunoscute grupaje rămân cele ale lui Andy Warhol ce înfățișează de la conserve de supă Campbell la portrete ale lui Marilyn Monroe.

În unele cazuri, structura imaginilor fotografice este completată de cea a limbajului lingvistic. Fotografiiile sunt adesea însoțite de un **titlu**, de un text explicativ, de un articol ori de certe date concrete, legate de realizarea imaginii. Deși mulți consideră că imaginea ar trebui să vorbească de la sine și să nu mai aibă nevoie de cuvinte pentru a-și face explicată denotația, un titlu bine ales poate detalia, continua sau transforma mesajul imaginii. Minor White atașează scurte poezii sau texte secvențelor sale. Comparând versul cu fotografia, acesta consideră că schimbă doar mediul de exprimare atunci când trece de la una la alta, nucleul lor comun fiind constituit de poetică.⁵⁸

O altă cale de a combina textul cu imaginile este reprezentată de **eseul fotografic**, prin care o serie de fotografii ilustrează un text, ambele urmărind aceeași temă sau subiect. Privind obiectiv, aceasta este o modalitate eficientă și completă de comunicare, deoarece imaginile și textul se completează reciproc într-un tot unitar, fiecare transmițând ceea ce nu poate transmite celălalt mediu. Lewis Hine era de părere că „dacă aş putea să spun o poveste în cuvinte, n-ar mai trebui să car după mine un aparat de fotografiat.”⁵⁹ În speță și fotoreportajele pot fi

⁵⁸ Online: <http://minorwhiteandlandscapeart.blogspot.ro/2010/04/in-becoming-photographer-i-am-only.html> [accesat la 15.04.2015]

⁵⁹ Lewis Hine *apud.* Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.191

considerate eseuri fotografice care se supun regulilor mai stricte ale fotojurnalismului.



Fig. 8 - Copie contact, Sinagoga din Fabric, Timișoara – grupaj de cadre foto: Ovidiu Micșa, 2013.

Pe de altă parte, față de textul ce susține mesajul imaginii, Alfred Steiglitz prin seriile sale de fotografii intitulate „*Equivalents*”, care înfățișează, în principiu norii, cerul sau bucăți de clădiri, se detașează de interpretarea directă a subiectului, considerând că imaginile pot reprezenta altceva decât subiectul fotografiat. Adesea imaginile erau expuse rotite în altă poziție față de cea în care au fost făcute pentru a pierde orice referință concretă existentă în imagine. Această serie a fost printre primele fotografii abstracte. Un alt exemplu este reprezentat Edward Weston și modul în care a fotografiat anumite obiecte sau legume (să ne gândim la celebrul „ardei nr. 30”) ca evidente paralele cu formele corpului uman.

Desigur există multe alte modalități de prezentare și organizare a fotografiilor (precum fotomontajele, colajele, diaporama, expunerile multiple, forma și proporția cadrului), însă, în general, cu cât sunt mai insolite și inedite, aceste tehnici atrag atenția doar pe moment, pe termen lung ele tind să își piardă impactul și puterea de expresie, în multe cazuri această abordare putând reprezenta doar o cale de a compensa lipsa de conținut a fotografiei. Fotografiile reușite utilizează sintaxa în toate aspectele ei pentru a susține, la unison, conceptul fotografiei.

2.5 Comunicarea vizuală prin imagini fotografice

Comunicarea vizuală reprezintă transmiterea informațiilor, ideilor și conceptelor pe calea percepției vizuale. Ea își găsește materializarea în design grafic, publicitate, fotografie, video și cinematografie, internet, mass-media în general, însă poate fi regăsită și în alte domenii înrudite cu acestea precum arhitectura, coregrafia sau designul vestimentar. În cultura vestică, văzului i s-a acordat o mare importanță, ajungând să fie considerat chiar un simț independent. Din perioada modernă, comunicarea vizuală a ajuns să fie principalul mediu de comunicare.

Acest tip de comunicare are rădăcini transdisciplinare vaste și ramificate (Fig. 9), fiind adesea comparată în literatura de specialitate cu rădăcinile rizomice⁶⁰ ale plantelor, datorită complexității, dinamicii organice și descentralizării acesteia. Rețeaua rizomatică ilustrează un câmp vast de studii cu legături interne

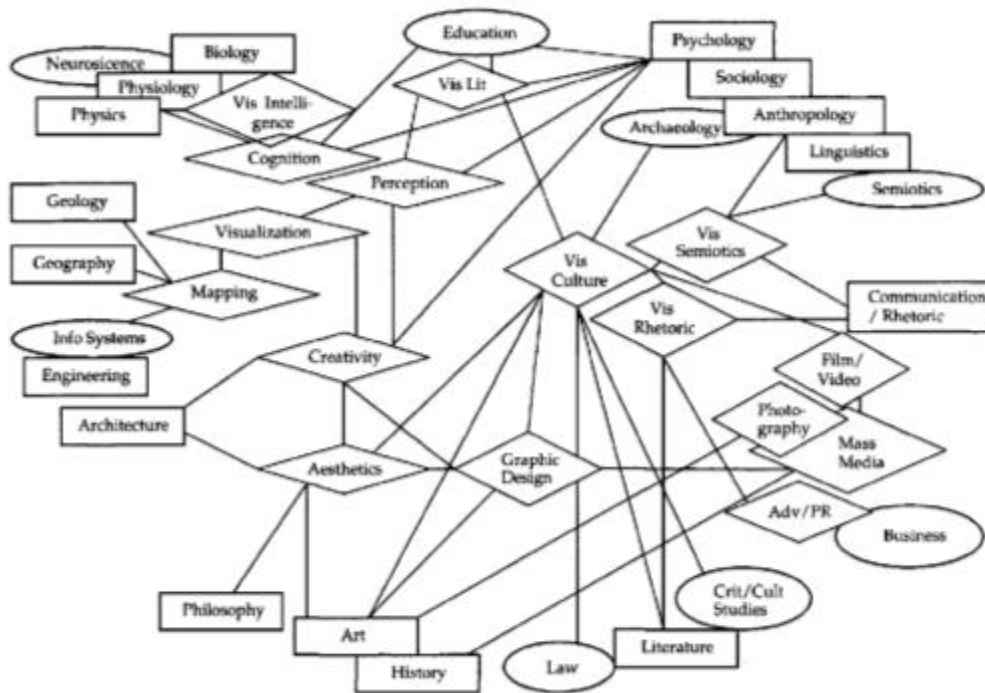


Fig. 9 - Harta rizomatică a comunicării vizuale, după Sandra Moriarty și Gretchen Barbatsis (□ Molar, O Molecular, <> Intersecții).⁶¹

⁶⁰ Rizomul este o tulpină a anumitor plante, care se dezvoltă de obicei pe orizontală la nivelul solului sau subteran și din care răsar lăstari și pornesc rădăcini. Separarea unei părți a sale generează o plantă nouă.

⁶¹ sursa: Ken Smith (editor) et al, *Handbook of Visual Communication, Theory, Methods, And Media*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, New Jersey, 2005, p.xx

neregulate, spre deosebire de structura ierarhică arborescentă care definește majoritatea disciplinelor (metafora copacului înțelepciunii).⁶²

În dreptunghiuri sunt reprezentate componentele molare, discipline văzute în ansamblu, care pot fi considerate ca fiind baza comunicării vizuale. Componentele moleculare sunt reprezentate în ovale și reprezintă fie ramuri ale disciplinelor tradiționale, fie câmpuri profesionale. Iar romburile desemnează punctele de intersecție din care se nasc teorii, componente sau diverse forme ale comunicării vizuale. Autorii hărții atrag atenția că aceasta este un sistem dinamic ce poate suferi anumite modificări în timp, unii poli putând crește în importanță, iar alții, din contră, putându-se micșora sau chiar dispărea.

În cele ce urmează vom urmări doar firul comunicării prin imagini fotografice.

Spre deosebire de alte moduri de comunicare, fotografia este capabilă să producă **imagini concrete** ale realității, având cea mai mare putere de credibilitate. Fotografiile vând mai bine un produs decât ilustrațiile, iar, în comparație cu filmul, ele oferă timpul necesar descifrării lor.

Fotografiile furnizează dovezi, Susan Sotag vede fotografia ca o dovadă indiscutabilă că un anumit lucru s-a întâmplat cu adevărat. Ele surprind realitatea, certifică existența subiectului, însă, în același timp, o pot deforma, reprezentând o interpretare subiectivă a lumii, asemeni unei picturi sau unui desen.⁶³

Având în vedere că primele imagini create de om, sub forma picturilor rupestre, au circa 40 000 ani vechime, putem afirma că omul a comunicat o perioadă mult mai îndelungă prin imagini decât prin scris. Viteza tot mai mare în care ne ducem existența, ne face să fim mai receptivi la imagini decât la text, datorită eficienței cu care un mesaj poate fi transmis prin imagine: într-un timp mult mai scurt și mai concret decât o poate face textul. Banala zicală „o imagine face cât o mie de cuvinte” pare să fie derivată din „o privire face cât o mie de cuvinte”, titlul unui articol din 1921 al lui Frederick R. Barnard, și adesea aceasta are o putere de convingere ce o depășește pe cea a cuvintelor.

Pentru a putea comunica cu o persoană străină avem nevoie să îi cunoaștem limba, dar o fotografie reușește să își transmită ideile dincolo de aceste bariere. De altfel, fotografia se poziționează dincolo de limbajului scris și vorbit, ea însăși tinzând să fie un **limbaj universal**, înțeles de către orice individ, indiferent de etnie sau cultură. *„Fotografia este singurul „limbaj” înțeles în toate colțurile lumii și, aducând împreună toate națiunile și culturile, ea unifică familia omului. Independentă de influențe politice — acolo unde oamenii sunt liberi — reflectă fidel viața și evenimentele, ne permite să împărtășim speranțele și disperarea altora, punând în lumină circumstanțele politice și sociale. Devenim martorii oculari ai umanității și ai inumanității omenirii...”*⁶⁴

Considerând fotografia un limbaj înseamnă că acesta poate fi articulat în crearea unui discurs, pentru a transmite un mesaj. Ținând cont și de facilitatea comunicării prin imagini fotografice, ne rezultă un canal universal, deosebit de eficient de comunicare.

Fotojurnalistul W. Eugene Smith recunoaște puterea fotografiei ca mijloc de expresie, afirmând că *„bine folosită, ea devine o mare forță de binefacere și*

⁶² Ken Smith (editor) et al, *Handbook of Visual Communication, Theory, Methods, And Media*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, New Jersey, 2005, p.xi

⁶³ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.12-14

⁶⁴ Helmut Gernsheim *apud*. Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.197

înțelegere, folosită greșit, ea poate stârni multe incendii periculoase" (1918-1979)⁶⁵ Sunt numeroase cazurile în care fotografiile prin imaginile lor au reușit să schimbe lucruri care poate erau imposibil de schimbat fără o conștientizare și mobilizare a opiniei publice. Uneori acest demers a impus și anumite riscuri sau chiar sacrificii. Un caz este chiar cel al lui W. Eugene Smith, care timp de trei ani a documentat drama locuitorilor orașului japonez Minamata, afectați de un sindrom neurologic provocat de deversările unei industrii locale a unui derivat al mercurului. Dramatica sa serie de imagini a reușit să mediatizeze la nivel mondial tragedia, să impresioneze opinia publică, lucru care a determinat luarea unor măsuri pentru oprirea poluării.

Desigur că exista multe imagini care au atins o coardă sensibilă a întregului mapamond, au șocat și influențat profund societatea în care trăim. Dintre cele mai notabile cadre amintim fotografia omului care stă în fața unei coloane de tancuri în piața Tiananmen (Jeff Widener, iunie 1989), imaginea copilului muribund sudanez cu un vultur pe fundal (Kevin Carter, 1993), cea a copilului trecut printr-un gard de sârmă ghimpată pentru a se reuni cu familia sa într-o tabără de refugiați din Kosovo (Carol Guzy, 1999) sau fotografia soldatului căzând, răpus de glonț, din războiul civil spaniol (Robert Capa, 1936) Deși în anumite cazuri se impune a fi discutată autenticitatea acestor imagini sau etica fotografiilor care le-au surprins, nu poate fi negat impactul lor major.

În prezent, poate cea mai ambițioasă utilizare de către un individ a fotografiei ca mijloc de comunicare este activitatea artistului anonim francez ce folosește pseudonimul JR. Combinând fotografia alb-negru cu arta stradală, happening-ul și instalația, JR fotografiază oameni, în diverse zone de conflict sau sensibile ale lumii, tipărește imaginile alb-negru la dimensiuni mari și apoi le expune (ilegal asemenea graffiti-ului) în spațiul public, în locuri în care mesajul lor este accentuat. În proiectul „Portrait of a Generation” (Fig. 10 a) pozează cu un obiectiv grandangular de 28mm (adică de la o distanță ce presupune încredere reciprocă deplină) pe tineri implicați în revoltele din suburbiile Parisului din 2005, caricaturizându-le imaginea (care era oricum etichetată dur de media) le afișează portretele uriașe în cartierele burgheze ale orașului, împreună cu numele, vârsta și adresa lor. Un an mai târziu, Primăria Parisului „legalizează” proiectul, expunând aceste portrete chiar pe zidurile sale. În proiectul „Face2Face” (Fig. 10 b) fotografiază israelieni și palestinieni ce au aceleași meserii, toți fiind de acord ca imaginile gigant să îi pună pe unii lângă alții. Acestea au fost lipite de ambele părți ale zidului de separație, sau pe casele oamenilor, toți dându-și acceptul pentru această acțiune ba chiar implicându-se activ în montarea lucrărilor. Lăsând politica și media la o parte, proiectul arată că oamenii sunt parte a aceleiași mari familii, în multe cazuri neputându-se face diferența într-o serie de portrete care este palestinian și care este israelian.

Atât în aceste proiecte, cât și în multe altele, JR scote arta din muzeu în stradă (care o definește ca cea mai mare galerie de artă din lume) și are ambiția să schimbe percepția lumii, viețile oamenilor. În proiectele sale, cei implicați sunt totodată subiecții fotografiilor cât și observatorii lor.

⁶⁵ W. Eugene Smith *apud*. Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.160



Fig. 10 a,b - JR - 28 Millimeters, Portrait of a Generation, Omar, Paris, 20ème arrondissement, 2004⁶⁶; JR - Face2Face, Abu Dis, Ierusalim, 2007⁶⁷

Mesajul umanist al fotografiilor sale poate fi asemănat ce cel al mării expoziții „The Family of Man” curată în 1955 de către Edward Steichen, din postura de director al departamentului de fotografie din MOMA. Cele 503 de imagini din 68 de țări arată că omenirea este o mare familie, a cărei membrii, indiferent de rasă, religie, convingere politică sau culoarea pielii, muncesc, se bucură, iubesc și suferă în același mod. Și, totodată, reușește să evidențieze eficiența fotografiei ca mijloc de comunicare inter-etnică, sau chiar de propagandă.⁶⁸

Dacă privim domeniul fotografiei personale (ca să nu o numim non-comercială), putem observa că aceasta era inițial un mod de a documenta și de a imortaliza anumite momente importante din viață fiind asociată memoriei. Odată cu liberalizarea fotografiei și cu trecerea în era digitală (mai ales încorporarea aparatelor de fotografiat în tot mai multe dispozitive mobile electronice, precum și cu facilitatea circulației imaginilor prin internet), funcția sa de mijloc de comunicare a crescut exponențial. În ultima perioadă, fotografia personală, este tot mai mult focalizată pe auto-prezentarea individului decât pe cea a evenimentelor memorabile ale familiei, devenind un mod de comunicare socială, de documentare și diseminare în timp real a activităților individului (oricât de banale ar fi acestea), altfel spus, de construire a propriei imagini / identități (virtuale), de socializare, de întreținere sau creare a noi relații interpersonale. În acest mod de comunicare, fotografia are în general o durată efemeră de existență, o volatilitate asemănătoare cu cea a cuvintelor, nefiind destinată păstrării.⁶⁹

2.5.1 Cultura mass-media – media tradițională

„Dacă nu citești ziarele ești neinformați, dacă le citești ești dezinformați” – Mark Twain⁷⁰

⁶⁶ sursa: <http://www.jr-art.net/projects/portrait-of-a-generation> [accesat la 04.02.2019]

⁶⁷ sursa: <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face> [accesat la 04.02.2019]

⁶⁸ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.162-136

⁶⁹ José Van Dijck “Digital photography: communication, identity, memory” în *Visual Communication Journal*, vol. 7, nr. 1, 2008, p.57-76

⁷⁰ Online: www.en.wikiquote.org/wiki/Talk:Mark_Twain [accesat la 02.02.2019]

Cuvintele lui Twain își păstrează sensul chiar și în zilele noastre, când mass-media convențională a trecut printr-un complex proces de transformare odată cu trecerea în epoca digitală.

Într-un manuscris din 1797 intitulat „*Kunst und Handwerk*” Goethe își exprimă temerea că „*pictura ar fi pur și simplu invadată de mașini, că tehnicile de pictură ar fi mecanizate și că nenumărate reproduceri identice ar înlocui originalul unic*”⁷¹ Avea să aibă dreptate, odată cu evoluția tehnologiei, cu apariția fotografiei și dezvoltarea canalelor de comunicare și informare în masă - ceea ce azi numim **mass-media** - imaginea a ajuns să fie produsă la nesfârșit, a căpătat un rol tot mai important, devenind cel mai eficient mijloc de comunicare.

Analizând evoluția mass-mediilor (Fig. 11) și transformările de substanță din ultimele decenii, se impune a descompune subiectul în **mass-media tradițională** reprezentată de media tipărită (materiale fizice precum: ziare, reviste, afișe, reclame, albume, cărți ilustrate), radiodifuziune (conținut audio sau/ și vizual transmis prin televiziune sau radio) și prima etapă a internetului (conținut digital, corespunzător mediei tipărite); precum și în **media contemporană**, ce poate fi văzută ca o etapă post mass-media, determinată de mutațiile create de individualizarea și filtrarea conținutului informației, caracteristic erei dispozitivelor mobile și celei de-a doua generații a internetului, cel participativ.

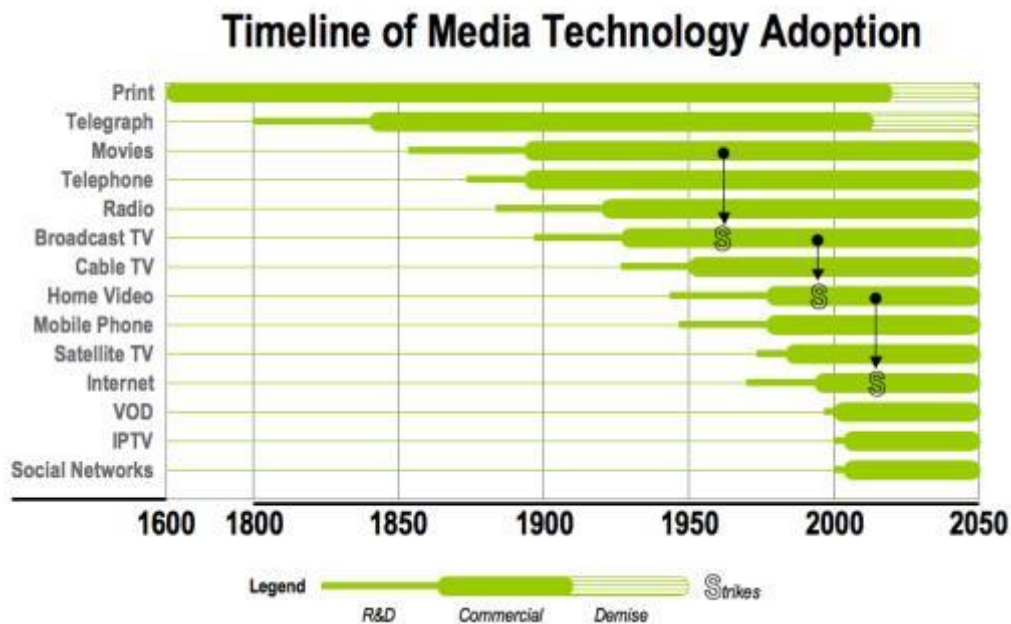


Fig. 11 - Evoluția canalelor media.⁷²

Este important de relevat de la bun început faptul că media, asemeni fotografiei, nu poate oferi o simplă prezentare obiectivă sau o extensie a realității, ci mai degrabă ea este un **produs construit**, influențat, selectat și modelat sau

⁷¹ Friedrich Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, Polity Press, UK, 2010, p.119

⁷² sursa: <https://tbugir.wordpress.com/2009/06/25/technology-creates-media-businesses/> [accesat la 04.02.2019]

distorsionat de o serie întreagă de factori, presiuni și decizii. O bună parte din cunoștințele, convingerile și preferințele noastre sunt bazate pe informații „colorate” preluate din media, astfel **media construiește realitatea.**

Mass-media înseamnă nu numai informare, ci și **influențarea opiniei**⁷³, atât în mod intenționat, cât și neintenționat (prin omisiuni sau mesaje parazite). Într-un climat economic puternic axat pe consum, imaginea se depărtează tot mai mult de realitate. Imaginea fotografică are o mare putere de sugestie și convingere, lucru folosit pentru a promova, uneori într-o manieră nu tocmai etică, produse și moduri de viață. Ajungem să ne dorim anumite lucruri din cauza imaginii promovate, care desigur este o imagine construită care în general are legături destul de vagi cu realitatea.

Mass-media are puternice **implicații comerciale**, pentru că, în mare parte, reprezintă o industrie ce urmărește atât obținerea propriului profit financiar, cât și al celor ce o susțin. În ceea ce privește presa tipărită, este evident că prețul de producere și tipărire îl depășește pe cel cu care un ziar sau o revistă este vândută la raft. Diferența de preț și asigurarea profitului este acoperită fie din anumite subvenții din partea unor actori interesați (ceea ce poate atrage definirea unui anumit punct de vedere imparțial, susținerea intereselor finanțatorului), cât mai ales din publicitate, iar prețul reclamelor este proporțional cu tirajul. Creșterea nivelului cultural al revistelor s-ar reflecta într-o scădere a tirajului, deci a veniturilor financiare. Publicul cere scandal, Eugen Iarovici consemnează atât de bine faptul că **„omenirii îi trebuie și pâine și circ. Nu este decât o problemă de proporții [...] Cu cât o revistă este mai „elegant” tipărită, pe hârtie lucioasă, cu multe pagini color, cu atât cel care o cumpără pentru un preț derizoriu, trebuie să-și dea seama că nu va găsi în ea niciun adevăr pe probleme esențiale.”**⁷⁴

Atunci când media este doar un instrument folosit pentru obținerea profitului financiar, jurnalismul își pierde esența, alunecând spre **tabloidizare**. În acest caz, el ajunge să reprezinte *„informația răstălmăcită, știrea pervertită la divertismentul de proastă calitate.”*⁷⁵ Referindu-se la acest subiect și abordarea agresivă a presei asupra subiectului vieții private, filozoful Roland Barthes consideră că *„Epoca fotografiei corespunde tocmai invaziei privatului în public sau, mai degrabă, creării unei noi valori sociale, care este **publicitatea privatului.**”*⁷⁶

Media este supusă multor constrângeri și încearcă mereu să își păstreze libertatea de exprimare, lucru care este destul de dificil de obținut odată cu tendința de concentrare a proprietății canalelor media. Orice mijloc mass-media țintește spre o audiență specifică și transmite puncte de vedere clar definite, idei sau ideologii, însă accesul la informație rămâne liber pentru cei ce nu fac parte din publicul țintă.

2.5.2 Media contemporană (post mass-media)

Imaginea fotografică este poate cel mai puternic instrument de comunicare din canalele mass-mediei contemporane (care este media participativă), a interacțiunii sociale a celei de-a doua generații de internet⁷⁷ și a dispozitivelor mobile. Mass-media devine „personal media”

⁷³ Online: <http://dexonline.ro/definitie/mass%20media> [accesat la 01.05.2015]

⁷⁴ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.164,179

⁷⁵ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p. cap.IX

⁷⁶ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.87

⁷⁷ Termenul de web 2.0 se refera la site-urile bazate pe conținutul generat de utilizatori, pe interacțiunea și colaborarea acestora. Exemple sunt site-urile de socializare, wikipedia etc..

În prezent ne aflăm într-o perioadă de glorie a dispozitivelor mobile, piața acestora crescând în medie cu 50% în ultimii ani. Pe lângă faptul că acestea permit comunicarea și accesul la internet, posedă o serie de avantaje față de canalele tradiționale precum: identificarea utilizatorului și a locației dispozitivului (pentru personalizarea conținutului), au integrate sau asociate diverse instrumente de plată, au avantajul de a fi deschise și purtate aproape în permanență de către utilizator și, în fine, permit măsurarea exactă a audienței. În plus, pe măsură ce telefoanele și tabletele au devenit „tot mai inteligente”, au încorporat și totodată înlocuit, pentru utilizatorii de rând, aparatul de fotografiat, camera video, reportofonul, consola de jocuri, sistemul de navigație etc..

Diagrama de mai jos (Fig. 12) ilustrează modul și proporția în care s-au succedat diversele canale de transmitere a informației. În prezent, asistăm la un declin al mass-mediei tradiționale: domină asimilarea știrilor din media socială, în timp ce, paginile tradiționale de internet, blogurile și revistele au pierdut mult teren, televiziunea tradițională este înlocuită de posibilitatea de selecție și de a avea acces oricând la conținutul audiovizual de pe platformele video online, blogurile se metamorfozează în vlog-uri⁷⁸ care devin niște reality-show-uri autentice cu zeci de milioane de vizualizări, radioul migrează spre transmisia digitală necomprimată prin internet, dar și acesta este periclitat de podcast-uri,⁷⁹ iar industria jocurilor electronice începe să se contureze tot mai puternic în forma unui canal media.

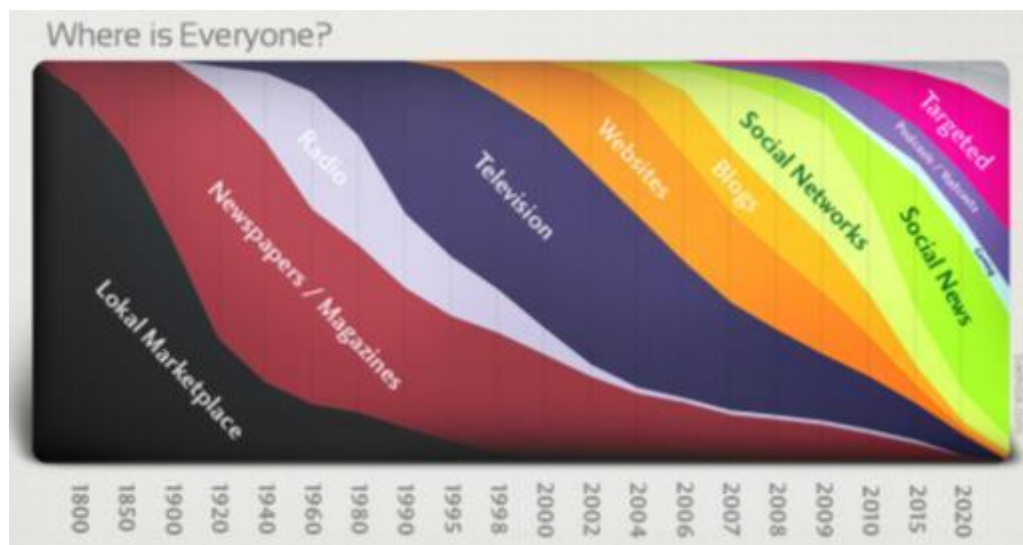


Fig. 12 - Evoluția canalelor de transmitere a informației.⁸⁰

⁷⁸ Vlog = video blog – o formă de exprimare printr-o serie de filme scurte, în care creatorii lor încarcă „conținut” la un interval de timp preponderent regulat pe o platformă video online. Vlogurile pot fi personale – în care creatorii își expun viața, acțiunile sau diverse subiecte considerate interesante, sau ele pot fi o serie de filme pe o anumită temă.

⁷⁹ Podcast = combinație a termenilor „iPod” și „broadcast”, reprezintă o serie episodică a unui conținut digital (audio, video sau text în diferite formate de fișiere) ce poate fi descărcat la un anumit interval de timp. În ultima vreme, termenul de „podcast” este asociat doar cu materialul audio.

⁸⁰ sursa: <http://www.baekdal.com/analysis/market-of-information/> [accesat la 04.02.2019]

Odată cu pătrunderea tot mai adâncă a tehnologiei în viața personală, oamenii devin tot mai izolați, mai depărtați, mai puțin sociabili. Existența oamenilor ajunge să fie un produs al condițiilor media în care viețuiesc, dacă aceștia nu reușesc să fie niște consumatori foarte critici a imaginilor furnizate de media.

În cultura prezentului suntem în permanență înconjurați și asaltați de imagini. Durata petrecută în fața ecranelor digitale - fie că lucrăm la calculator, că folosim telefoanele și dispozitivele mobile sau că ne „relaxăm” în fața televizorului, a unei tablete sau a unei console de jocuri - crește pe măsura trecerii timpului, acest lucru fiind resimțit pe toate segmentele de vârstă. Iar când reușim să ne detașăm de lumea virtuală, să părăsim confortul casei și ne aventurăm în lumea fizică, suntem de asemenea asaltați de o serie de imagini sub forma reclamelor, bannerelor, afișelor.

Milenialii⁸¹ sunt persoane a căror viața a fost influențată masiv de tehnologie, sunt reprezentați de **generația Y** care este alcătuită demografic din persoane născute între 1981 și 1995 în țările occidentale (cu certe decalaje în celelalte țări unde anii 90 au ajuns mai greu), persoane care au absolvit liceul în anii 2000, în noul mileniu. Este generația de tranziție care a crescut cu computere, telefoane mobile și console de jocuri, prima generație care a folosit internetul ca sursă de informații și divertisment, poate în egala măsură cu media tradițională.

Generația Z, sau post-milenialii, este alcătuită în schimb din persoane născute de la jumătatea anilor 90 până după jumătatea anilor 2000, care s-au dezvoltat direct cu tablete, smartphone-uri și social media, au folosit internetul de la vârste timpurii, acesta devenind principala sursă de informație și divertisment. Separarea demografică în cele două generații este dată de modul în care s-au raportat la tehnologie și relevă clar cât de mult s-a schimbat lumea într-un interval scurt de timp. Generația Y a fost prima care a îmbrățișat digitalul, a experimentat primele platforme de social media și pentru mulți, primul gadget a fost un iPod. Pentru generația Z primul gadget a fost un iPhone, este generația care s-a dezvoltat complet în perioada social media și cea în care relațiile adesea se nasc din aceeași zonă virtuală. Există diferențe majore între cele două generații, studii arată că frecventarea bisericii este de 41% la generația Z, mai mult decât dublu față de procentul de 18% al milenialilor (generația Y)⁸², iar numărul liceenilor care au încercat alcool a scăzut de la 82% în 1991 la 66% în 2013. Generația Z, conștientă de lipsa de intimitate a spațiului social digital, a devenit mult mai reținută și precaută, până la punctul în care a ajuns să fie comparată cu bunicii sau străbunicii acestora.⁸³

Următoarea generație va fi probabil cea în care se va face trecerea de la spațiul digital bidimensional la cel tridimensional, ceea ce numim realitate virtuală, lucru care va schimba complet interacțiunea noastră cu tehnologia.

Un studiu realizat în 2012 relevă tipologia și durata utilizării telefoanelor mobile. Rezultatele (Fig. 13) arătau că un utilizator american petrece în medie 27 de ore pe lună în fața smartphone-ului, din care 46% din timp, adică 864 minute pe lună sunt dedicate „timpului personal” adică relaxării și divertismentului, 19% socializării, 12% cumpărăturilor, 11% diverselor activități și stiluri de viață ce dau un sentiment de împlinire, 7% pregătirii diverselor activități, 4% descoperirii lucrurilor noi și în fine 2% auto expresiei. Este interesant de observat că, deși 52% din reclame sunt afișate în timpul asociat divertismentului și relaxării, eficiența lor

⁸¹ denumire dată de William Strauss și Neil Howe

⁸² Joan Hope, *Get your campus ready for Generation Z*, Online: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/dap.30174> [accesat la 22.12.2018]

⁸³ Online: <https://www.nytimes.com/2015/09/20/fashion/move-over-millennials-here-comes-generation-z.html> [accesat la 22.12.2018]

este scăzută, de doar 23%, în toate celelalte segmente raporturile fiind inversate dramatic.⁸⁴ ⁸⁵ Însă, pe măsură ce individul petrece tot mai mult timp în fața ecranelor, se distanțează de mediul social, de lumea fizică. Această acțiune generează pe de-o parte apariția dificultăților de comunicare și socializare fizică și, pe de altă parte, creșterea sedentarismului și lipsa activităților fizice duce la un risc crescut de probleme cardiovasculare și implicit la creșterea mortalității premature.⁸⁶

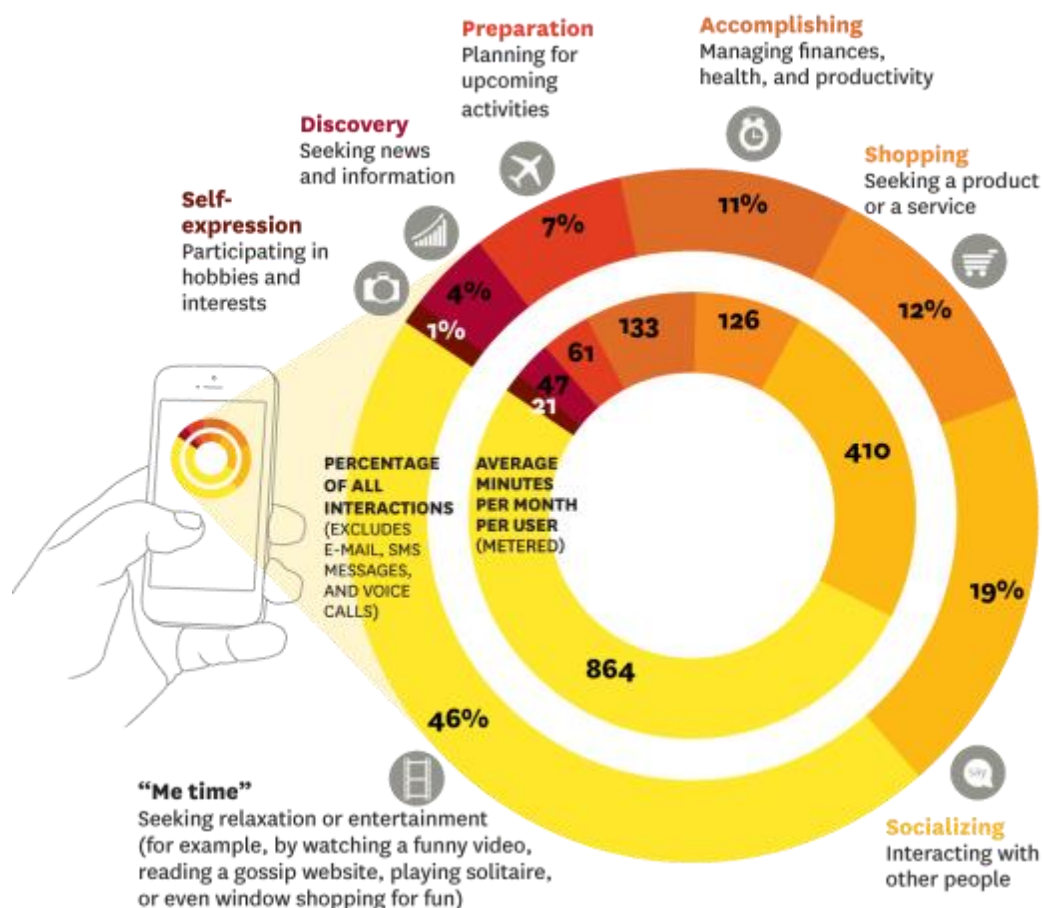


Fig. 13 - Studiu al modului de folosire al telefoanelor mobile în SUA, 2012; „Seven Shades of Mobile” InsightsNow pentru AOL și BBDO⁸⁷

⁸⁴ Online: www.hbr.org/2013/01/how-people-really-use-mobile [accesat la 18.05.2015]

⁸⁵ Online: advertising.aol.com/sites/advertising.aol.com/files/insights/research-reports/downloads/aol-bbdo-7-shades-mobile-abstract-final.pdf [accesat la 18.05.2015]

⁸⁶ Emmanuel Stamatakis, Mark Hamer, David W. Dunstan, "Screen-Based Entertainment Time, All-Cause Mortality and Cardiovascular Events: Population-Based Study With Ongoing Mortality and Hospital Events Follow-Up" in *Journal of the American College of Cardiology*, vol.57, nr.3, 2011, p.292-299

⁸⁷ Sursa: www.hbr.org/2013/01/how-people-really-use-mobile [accesat la 04.02.2019]

Privind altfel lucrurile, fiecare individ are o abordare similară cu cea a raportării industriei media la realitate. În ceea ce privește reflexia propriei imagini în „**media socială**” (diverse platforme de socializare virtuală, bloguri, forumuri și alte site-uri participative) ne construim și apoi ne întreținem cu greu, o anumită imagine, incompleta și denaturată, care rareori este comparabilă cu cea reală. Un studiu din 2009 arată că doar 7.3% din pozele de profil de pe cea mai cunoscută platformă de socializare online sunt cadre instantanee, 76% sunt cadre regizate, iar 14.7% din imagini se situează între cele două extreme.⁸⁸ Alt studiu arată că în luna martie 2014 75% din postările pe aceeași platformă de socializare amintită, au fost constituite din imagini, 10% din link-uri, 6% din status-uri text, 4% video.⁸⁹ Iar în momentul susținerii acestei teze (2019) asistăm, în paralel cu declinul celei mai mari platforme generale de socializare – Facebook – la creșterea constantă a altei platforme organizată exclusiv în jurul imaginilor – Instagram – accentuându-se și caracterul lor efemer. Astfel ajungem la a ne construi un alter ego în viața online care, desigur, este fundamentat pe imagini.

Un alt aspect sensibil în web 2.0 și mai ales în cel de-al șaptelea canal mass-media, reprezentat de dispozitivele mobile, este **personalizarea conținutului informației** pentru fiecare individ. Această strategie crește eficiența traficului utilizatorului, fapt ce se traduce în creșterea câștigurilor generate din reclame. Altă consecință este sporirea randamentului publicității prin focalizarea afișării lor doar potențialilor cumpărători interesați. Ajungem să ne întrebăm cât de liber rămâne accesul la informație. Spre deosebire de mass-media convențională, în prezent nu ni se mai livrează o informație variată și oarecum aleatorie, din care fiecare individ are libertatea de a prelua orice după bunul plac ori la întâmplare. În baza unor algoritmi (bazați pe istoric, date și preferințe personale, locație, tipologia de navigare etc.) ni se oferă o informație filtrată, conținutul ei fiind astfel asamblat încât să fie pe placul utilizatorului. Complexitatea dar și incisivitatea algoritmilor de sortare și afișare personalizată a informației variază de la o platformă la alta, chiar dacă cei ce o aplică insistă pe exactitatea procesului și pe faptul că impactul filtrului este mai mic decât alegerile făcute de fiecare persoană. Ajungem cumva să consumăm același „meniu” zilnic. Tindem să devenim izolați, să trăim într-o zonă limitată a unei certe „realități”, privați de alte puncte de vedere (fie că sunt doar diferite de ideologia personală, că sunt critice sau extreme, mai valide sau care oferă o viziune mai cuprinzătoare).

Această scurtă analiză a mediei și a comunicării prin imagini evidențiază schimbările majore survenite în ultima perioadă. Influențele acestora sunt foarte complexe, devenind evidentă importanța imaginii ca mediu al comunicării. În cele ce urmează, vom continua firul cercetării, orientându-ne spre categoria specifică de imagini, care face obiectul prezentei lucrări.

2.6 Fotografia de arhitectură

Căutând originile reprezentării arhitecturii în fotografie, vom observa că acestea pot fi duse până la primele imagini fotografice. Cea mai veche fotografie care s-a păstrat (Fig. 14), realizată cu o cameră obscură și o placă metalică, expusă

⁸⁸ Noelle J. Hum et all. „A picture is worth a thousand words: A content analysis of Facebook profile photographs” în *Computers in Human Behavior*, vol.27, nr.5, 2011, p.1828–1833

⁸⁹ *Online*: <http://www.emarketer.com/Article/Photos-Cluttering-Your-Facebook-Feed-Why/1010777> [accesat la 29.04.2015]



Fig. 14 - Joseph Nicéphore Niépce: *Point de vue du Gras* (cca1827)
 a. placa originală ⁹⁰, b. imaginea editată ⁹¹

de Nicéphore Niépce în jurul anului 1827, înfățișează silueta câtorva construcții ce se vedeau de la geamul proprietății sale din Saint-Loup-de-Varenes, Franța. Chiar și ceea ce se crede a fi cea mai veche reprezentare fotografică a unui om (Fig. 15), superbul cadru realizat în 1838 de către Louis Daguerre înfățișează silueta unei persoane pe Boulevard du Temple din Paris. Cadrul este insolit datorită prezenței unei singure siluete umane într-un cadru urban ce ar fi trebuit să fie plin de viață, însă clișeul a păstrat pentru posterioritate doar ceea ce a rămas imobil pe lunga durată a expunerii, străzile, clădirile, vegetația și un om căruia i se lustruiau pantofii.

Definirea limitelor fotografiei de arhitectură pare a fi o sarcină delicată, deoarece, atât Parisul lui Atget, cât și un eseu fotografic ce documentează ultimul proiect al oricărui (star)arhitect contemporan, face parte din ceea ce se poate numi fotografia de arhitectură. Cel mai simplu mod de a structura vasta familie a acestui tip de fotografie ar fi să o clasificăm, după canalele de comunicare prin care circulă imaginile. O imagine s-ar clasa în unul din cele trei mari canale definite de Vilem Flusser, deși există zone permeabile ce permit unei fotografii să facă parte din mai multe astfel de canale. Există, deci, **canale pentru pretensele fotografii artistice** (galerii, manifestări și publicații de artă) și **canale pentru pretensele fotografii imperative** (reclame, publicitate, pancarte) și, în fine, **canale pentru pretensele fotografii indicative** (precum cele prezente în lucrările științifice și diverse publicații).⁹² În studiile de caz vom analiza fotografii care se folosesc de aceste trei canale.

O sarcină a fotografiei este aceea de a documenta. Fotografiile lui Eugène Atget de la începutul secolului XX au, în primul rând, o valoare documentară, indicativă. Walter Benjamin spunea despre acesta ca „a fotografiat [străzile pustii ale Parisului] ca pe niște locuri ale crimei. Locul unei crime este și el un loc pustiu;

⁹⁰ Sursa: <https://imagesociale.fr/5016#jp-carousel-4648>

⁹¹ Sursa:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nicéphore_Niépce.jpg

⁹² Vilem Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p.33



Fig. 15 - Louis Daguerre, "Boulevard du Temple" (1838).⁹³

este fotografiat cu scopul de a strânge probe. La Atget, fotografia devine o probă standard a întâmplărilor istorice și dobândește o semnificație politică ascunsă.”⁹⁴ Conștient de efemerul timpului, scopul lui Atget a fost acela de a consemna vechiul Paris înainte ca acesta să dispară complet. Un fotograf modest, aproape necunoscut în timpul vieții sale, se inclină asupra planurilor apropiate, detaliilor, pozând subiecte aparent banale la vremea aceea, arătând „poezia vieții de toate zilele acolo unde nimeni nu se aștepta.”⁹⁵

Este greșită considerarea fotografiei de arhitectură strict ca reprezentare ilustrativă a edificiilor. Arhitectura este mult mai mult decât obiect construit. Dacă ne lărgim puțin orizontul și o considerăm, atât la scara obiectului, cât și la scara mare urbană, drept un conținător pentru fenomenele și relațiile ce au loc în spațiul acesteia, un context în care ne ducem existența și care manifestă o certă influență asupra omului și comportamentului, atunci și spectrul acestui gen de fotografie se mărește considerabil.

În virtutea celor prezentate, pe lângă Atget, alți mari documentariști pot fi considerați că au îmbogățit și familia fotografiilor de arhitectură precum: Berenice Abbott – pentru imaginile sale din New York, Brassăi – pentru propria sa reprezentare a Parisului și, în fine, Henri Cartier-Bresson, maestrul instantaneului, a cărui rafinată abordare asupra fotografiei va fi analizată individual într-un studiu de caz.

⁹³ Sursa: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg [accesat la 02.02.2019]

⁹⁴ Walter Benjamin *apud*. Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.191

⁹⁵ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.142

Pe de altă parte, începând cu perioada modernismului, fotografia de arhitectură a descoperit canalul mass-mediei, fiind folosită pe post de lucrare contractată pentru promovarea și publicitatea arhitectului, proiectului sau a altor vectori interesați. Julius Schulmann, căruia îi vom dedica cel de-al doilea studiu de caz, poate cel mai influent fotograf de arhitectură, a folosit fotografia pentru a promova arhitectura modernă, noi stiluri de viață, dar și diverși arhitecți. El a fost primul care a acordat un interes deosebit „aranjării” cadrului, a introdus oameni în imagine, obiecte, accesorii și vegetație (vezi iconica imagine „Case Study House #22”), împingând fotografia de arhitectură la un alt nivel. Pe cât de rafinate și elegante, imaginile sale sunt făurite parțial pe aceleași principii ca și imaginile de publicitate.

Fotografia de arhitectură se aseamănă enorm de mult cu fotografia de portret, surprinderea și transmiterea atmosferei unei arhitecturi este o sarcină la fel de dificilă precum surprinderea caracterului unei persoane într-o fotografie, sau cel puțin a feței sale reale. Pentru aceasta, Bresson recomandă plasarea aparatului de fotografiat între haine și piele pentru că „În fața obiectivului eu sunt simultan: cel care cred eu că sunt, cel care aș vrea să creadă lumea că sunt, cel care crede fotografia ca sunt și cel de care el se folosește pentru a-și exhiba arta.”⁹⁶

Fotografia de arhitectură poate să își depășească rolul documentar sau comercial și, printr-o abordare specifică, poate intra în ceea ce numim fotografie de artă, trecând pragul galeriilor și al caselor de licitații. Este fotografia în care, poate, aportul personal al fotografului și viziunea acestuia trec pe primul plan, în care reprezentarea și mesajul depășesc importanța referentului ei (Fig. 16).



Fig. 16 – Andreas Gursky - Paris, Montparnasse - 1993
fotomontaj din mai multe cadre.⁹⁷

Istoria fotografiei abundă de abordări și controverse duplicitare, la modul în care putem parcurge o bună parte din subiectele ei centrale trecând dintr-o antiteză în alta.

În cele ce urmează vom analiza un subiect esențial pentru prezenta lucrare

⁹⁶ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.18

⁹⁷ sursa: <http://www.bbc.com/culture/story/20151106-andreas-gursky-the-bigger-the-better> (Credit: Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn 2015/Sprüth Magers) [accesat la 17.12.2018]

și anume două abordări dihotomice prin care se pot realiza fotografiile: **imaginea surprinsă**, „furată” pe ascuns de către un fotograf care nu interferează cu subiectul său și are intenția de a transmite nealterat ce a văzut; și **imaginea construită** artificial de către fotograf, care, asemenea unui arhitect sau pictor, gândește, își închipuie și mai apoi trece la realizarea imaginii, coordonând o serie de parametri și aspecte. Cele două abordări negociază relații diferite ale imaginii cu realitatea, prima încearcă să o redea, a doua o modifică voit sau chiar o creează, imaginea căpătând un posibil caracter artificial prin vaga legătură cu lumea reală.

2.6.1 Imaginea surprinsă, reproducerea realității

*„A privi lucrurile așa cum sunt,
Dincolo de eroare sau confuzie,
Dincolo de substituție sau impostură, este în sine un fapt mai nobil
Decât un întreg seceriș de invenții.” Francis Bacon ⁹⁸*

Acest pasaj din Francis Bacon a fost păstrat de Dorothea Lange pe ușa camerei sale obscure și întruchipează motto-ul acesteia în fotografie. Marea fotografă documentară americană, recunoaște că pentru aceasta contează mai puțin subiectul, esențială fiind abordarea lui, care se bazează pe trei principii: în primul rând nu interferează și nu aranjează subiectul, în al doilea rând, orice ar fotografia încearcă să redea subiectul ca o parte a contextului din care face parte și în care este înrădăcinat, iar în al treilea rând, încearcă să poziționeze subiectul clar în timp.⁹⁹ Elliott Erwitt susține aceeași idee, considerând că „*fotografia este o artă a observației. Presupune a găsi ceva interesant în locuri obișnuite. Are puțin de a face cu ceea ce vezi și mai degrabă are de-a face cu modul în care vezi.*”¹⁰⁰

Fotografia surprinsă posedă o certă aură de onestitate, fotograful păstrând o distanță nu numai fizică față de subiect, îl poate surprinde în ipostaze mult mai naturale, transmițând-l în sinceritatea momentelor cotidiene. În general, sfera acestui gen de abordare se suprapune cu marea familie a fotografiei documentare, fotografie care își propune să fie o reprezentare veridică, nemanipulată a lumii.

Fotografiatul „pe ascuns” fără a fi reperat, a fost probabil introdus de Erich Salomon care a fotografiat viața politică germană a anilor 20, reușind să fotografieze neobservat în parlament, tribunale și Liga Națiunilor. Apoi a fost preluat și adaptat de o serie întreagă de fotografi și fotoreporteri, însă Henri Cartier-Bresson a fost cel care a desăvârșit această abordare a fotografiei, ducând-o la nivelul de artă.

Cartier-Bresson a considerat regizarea fotografiilor ca fiind o înșelătorie. Acesta a fost unul din aceia care a cutreierat lumea fără să caute ceva anume, documentând poezia cotidianului, arătând „lumea lumii”. Totodată atrage atenția asupra **importanței memoriei în** procesul de documentare fotografică al unei scene, care, de multe ori, este realizat în grabă. Memoria este esențială apoi în selecția imaginilor și construirea fotoreportajului, „picture-story” pentru a transmite corect sensul scenei pozate și de a nu lasă găuri neacoperite din subiect.¹⁰¹

⁹⁸ Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, NY, 2005, p.246

⁹⁹ Milton Meltzer, *Dorothea Lange: A Photographer's Life*, Syracuse University Press, 2000 , p.286

¹⁰⁰ Elliott Erwitt *apud*. Andrea A. L. Scala, *About Photography*, Lulu.com, 2012, p.58

¹⁰¹ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952,

2.6.1.1 Studiu de caz: Henri Cartier-Bresson - 1908-2004

„A fotografia: înseamnă a așeza pe aceeași linie de fugă capul, ochiul și inima”

Unul din personajele fundamentale ale fotografiei secolului 20, catalogat de către The New York Times drept „*arhetipul foto jurnalistului itinerant*”¹⁰², Henri Cartier-Bresson duce această artă la cea mai pură formă a sa. Întreaga sa operă, bazându-se pe ideea imaginii „furate” în momentul decisiv al acțiunii, reușește să redea esența și emoția unei scene într-o singură imagine. Geniu al fotografiei străzii (în engleză *street photography*), prin calitatea, simplitatea și umanitatea imaginilor, cât și prin teoriile sale a contribuit substanțial la ceea ce a ajuns să însemne fotografia în prezent.

Bresson a fost interesat de un orizont mult mai larg de subiecte decât fotografia de arhitectură în cel mai strict sens al cuvântului - ca reprezentare a mediului construit - imaginile sale fiind portrete sensibile ale lumii: ale oamenilor, locurilor, lucrurilor, culturilor, evenimentelor și circumstanțelor cotidiene fotografiate.

Și-a început parcursul prin a studia muzica, arta plastică (fiind, în special, atras de suprarealism) și literatura, însă a fost convins să treacă de la pictură la fotografie în anul 1932, după ce a văzut o fotografie realizată de fotojurnalistul maghiar născut în Cluj Napoca, **Martin Munkácsi** denumită „Trei băieți la Lacul Tanganyika”. Aceasta imagine înfățișând siluetele a trei copii ce fug în valurile lacului l-a marcat pe Cartier-Bresson care afirma: „*am înțeles dintr-o dată că fotografia poate atinge eternitatea prin moment. Este singura fotografie care m-a influențat. Există în această imagine a asemenea intensitate, spontaneitate, bucurie de viață, miracol, încât, chiar și în ziua de astăzi, sunt orbit de ea.*”¹⁰³

În 1947, împreună cu fotograful polonez David „Chim” Szymon, care mai apoi își schimbă numele în David Seymour, cu fotograful maghiar Endré Friedmann, care va fi cunoscut sub numele de Robert Capa, cu William Vandivert și George Rodge fondează prestigioasa agenție fotografică „**Magnum Photos**”, o agenție care este deținută de către membrii săi. Aceasta a reprezentat cei mai mari fotografi ai timpului și continuă să facă același lucru chiar și în prezent. Împărțindu-și mapamondul cu asociații săi, Bresson a fost desemnat să fotografieze în India și Orientul îndepărtat.

Cartier-Bresson a fost un **vizionar**, cumva a știut să anticipeze marile evenimente, a știut să se afle la locul potrivit în momentul potrivit. Astfel ajunge să documenteze ultimele luni ale Războiului Civil Chinez în 1949 și primele luni ce au urmat schimbării regimului. Iar în 1948 documentează ultimele zile și chiar ultimele minute din viața lui Mahatma Gandhi înainte să fie asasinat, iar apoi înmormântarea sa. Trecând peste valoarea documentară intrinsecă, imaginile sale au o sensibilitate remarcabilă, alegând cu un fler infailibil momentul declanșării, precum și porțiunea decupată din scena reală. Punctul său eminent personal de vedere poate fi

¹⁰² Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, NY, 2005, p.246

¹⁰³ Henri Cartier-Bresson *apud*. Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, NY, 2005, p.1098

apreciat încă de la primul său fotoreportaj, realizat în 1937 ca documentare a încoronării Regelui George al VI-lea și al Reginei Elisabeta, când Cartier-Bresson s-a concentrat exclusiv pe fotografierea participanților la eveniment, nefăcând nici un cadru cu regele sau regina. Prin aceasta abordare nefirească a subiectului, au rezultat cateva imagini devenite celebre.

Dar cea mai reprezentativă fotografie a sa, este considerată imaginea intitulată „**În spatele Gării Saint Lazare**” (Fig. 17) , care a devenit și una din cele mai iconice fotografii ale secolului 20. Bresson povestește modul în care a realizat cadrul: gara pariziană fiind în reparații, era înconjurată de un gard de lemn. Printr-o gaură în acest gard, de o dimensiune suficientă cât să încapă doar obiectivul aparatului, acesta a tras cu ochiul și apoi anticipând ce va urma a introdus obiectivul declanșând după instinct. A rezultat o imagine, de un rafinament și o coerență covârșitoare ce surprinde un om în timpul saltului peste o zonă în care băltea apa. Această suprafață reflectă silueta în contre-jour a omului, cât și celelalte elemente din imagine, oferind o simetrie imperfectă pe orizontală a cadrului. Contrastul elementelor din imagine scade odată cu profunzimea. În planul îndepărtat se disting clădirile gării, învăluite în abur sau ceață, iar planul mediu este compus din gardul metalic al gării și silueta celui de-al doilea om, care, în mod ironic, imită modul în care Bresson surprindea imaginea de cealaltă parte a gardului de lemn . Acesta nu este singurul element ce conferă o certa ironie cadrului, subiectul sare de pe o scară ce sugerează forma șinelor de tren, în timp ce pe gardul gării sunt lipite afișe ce au scris pe ele „Railovsky” o trimitere la același motiv.

În mod ironic, fotografia este realizată în anul 1932, la începutul perioadei în care s-a concentrat pe fotografie și este una din cele doar două fotografii ale sale care a necesitat o reîncadrare față de clișeu surprins pe film, datorită faptului că nu a putut viza cu aparatul de fotografiat. Din același motiv, imaginea este ușor neclară, însă aceste lucruri devin irelevante considerând plasticitatea cadrului per se. Imaginea are o putere intrinsecă dată și de contrastul dintre calmul oglinirii de apă și tensiunea creată de înghețarea desfășurării acțiunii în punctul său culminant, chiar înainte de momentul atingerii apei. Acest cadru este o ilustrare perfectă a conceptului de „moment decisiv” introdus de Bresson.

Astfel, în 1952 publică o lucrare care va deveni una de referință pentru teoria și practica fotografiei. Ediția franceză este intitulată „**Images à la sauvette**”, iar cea engleză poartă titlul „**The Decisive Moment**”. În primul rând se impune a evidenția diferența semantică a celor două titluri: în timp ce în general lumea folosește forma engleză pentru a denumi conceptul fundamentat prin această lucrare – și anume „moment decisiv”, trebuie să ținem cont de titlul lucrării originale care oferă o altă față mai explicită a conceptului, însă care din punct de vedere lingvistic este mai greu de tradus. Titlul francez nu are un echivalent exact în alte limbi, acesta putând însemna imagini luate pe fugă, din mers, în ultimul moment, cât și imagini furate, făcute pe furiș, pe ascuns, imagini ce surprind o latură mai puțin cunoscută sau explorată.¹⁰⁴ Denumirea conceptului este preluată de la Cardinalul de Retz, care considera că „*Nu există nimic în această lume care să nu aibă un moment decisiv*”¹⁰⁵ și se bazează pe surprinderea și transmiterea esenței unei scene „*în limitele unei singure fotografii*”, asemeni unui haiku. Elementele cheie ale conceptului sunt intuiția și impulsul creativ și spontan al fotografului. Bresson a declarat pentru Washington Post că „*Fotografia nu este ca pictura. Există o fracțiune*

¹⁰⁴ Ovidiu Micsa „Imaginea surprinsă și imaginea construită”, *Revista IGLOO – fotografia de arhitectură*, nr.182, 2008, p.22-23

¹⁰⁵ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952, Introducere.



Fig. 17 - Henri Cartier-Bresson, "*În spatele Gării Saint Lazare*" (Paris, 1932).¹⁰⁶

¹⁰⁶ sursa: www.magnumphotos.com/henricartierbresson [accesat la 17.12.2018]

*de secundă creativă atunci când realizați o fotografie. Ochiul dumneavoastră trebuie să vadă o compoziție sau o expresie care însăși viața vi-o oferă, și trebuie să știți cu intuiție când să declanșați aparatul. [...] Acesta este momentul în care fotograful este creativ. [...] OOP! Momentul! Odată ce l-ai ratat, este pierdut pentru totdeauna."*¹⁰⁷

Momentul decisiv impune atât prezența fotografului la locul potrivit, cât și declanșarea la timpul potrivit pentru a surprinde esența subiectului. Însă există și un al treilea element esențial al ecuației, Bresson consideră că „*marile fotografii sunt un dar pe care ni-l face hazardul*”¹⁰⁸ ¹⁰⁹ Astfel există un concurs de împrejurări din care rezultă aceste „*daruri ale hazardului*”, să ne gândim la imaginea analizată anterior, „*În spatele Gării Saint Lazare*” care a fost realizată printr-un mic orificiu într-un gard, Bresson declanșând fără să poată vedea subiectul. În astfel de situații compoziția și anumite relații dintre elemente țin de noroc. Însă un fotograf cu experiență poate anticipa ce subiecte merită urmărite și care nu, va ști în ce împrejurări se poate produce un cadru reușit și le va urmări. Astfel, acest noroc, necesar în realizarea fotografiei, poate fi influențat chiar de către fotograf, prin intuiția sa.

Legat de **alegerea subiectului**, Bresson consideră că „*cel mai mic lucru poate deveni un subiect reușit*” și continuă referindu-se la portret „*cel mai mic detaliu uman poate devenii un laitmotiv. [...] Ce este mai efemer și tranzitoriu decât o expresie pe fața umană?*”¹¹⁰ fotograful trebuie doar să fie receptiv. Deși a documentat o serie evenimente istorice, imaginile sale cele mai reprezentative înfățișează subiecte aparent banale din viața cotidiană, Cartier-Bresson a văzut, a decupat și a arătat mai departe fragmente ale lumii obișnuite.

Cu foarte puține excepții, fotografiile sale sunt imagini **alb-negru**. Acest gen de fotografie este o formă de abstractizare ce presupune o cu totul altă abordare decât cea color, care ridică un set diferit de probleme. Chiar dacă în perioada în care a început să fotografieze, filmele color nu se ridicau din punct de vedere tehnic la nivelul celor alb-negru, care aveau emulsii mai rapide ce permiteau imortalizarea subiectelor în mișcare, odată cu dezvoltarea fotografiei color, Cartier-Bresson a rămas fidel reprezentării în alb negru, sfătuind fotografii să nu abordeze fotografia color din principiu, pentru a respecta mitul conform căruia odată cu apariția fotografiei, a avut loc o scindare între pictură și fotografie, culoarea aparținând primei.¹¹¹

Un aspect esențial pentru Bresson a fost **compoziția imaginii**. Cadrele sale conțin compoziții geometrice atent structurate și proporționate, ce pun în valoare subiectul (Fig.18), fiind evidentă influența plasticii picturii și a desenului. Țelul său a fost de a arăta că în această lume generată de haos există și ordine, fotografia însemnând „*găsirea unei structuri a lumii — să te bucuri de plăcerea pură a*

¹⁰⁷ Adam Bernstein "The Acknowledged Master of the Moment" în *The Washington Post*, 5 August 2004, p.A01

¹⁰⁸ Hazard - 1) Concurș de circumstanțe imprevizibile și inexplicabile; întâmplare neașteptată. 2) Forță supranaturală care se crede că ar determina desfășurarea evenimentelor; ursită; destin; soartă. *Online*: <http://dexonline.ro/definitie/hazard> [accesat la 20.05.2015]

¹⁰⁹ Henri Cartier-Bresson *apud*. Alex. Leo Șerban, "Henri Cartier-Bresson - un fotograf care a plecat" *Online*: <http://agenda.liternet.ro/articol/1116/Alex-Leo-Serban/Henri-Cartier-Bresson-un-fotograf-care-a-plecat.html> [accesat la 20.06.2015]

¹¹⁰ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952, Introducere.

¹¹¹ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.136



Fig. 18 - Henri Cartier-Bresson, *Roma* (1959).¹¹²

¹¹² Sursa: <http://bassman5911.tumblr.com/page/2336> [accesat la 17.12.2018]

forme. ¹¹³ De asemenea, Bresson este de părere că o relație atent stabilită între forme poate determina comunicarea subiectului la toată intensitatea sa. Pentru acesta, compoziția a însemnat o coordonare organică a elementelor văzute de ochi și nu ceva ce s-ar putea suprapune subiectului după realizarea imaginii. Compoziția ar trebui să fie un subiect atent urmărit și studiat de către fotografi, însă, în momentul fotografierii, timpul disponibil pentru compunerea imaginii este similar cu cel necesar declanșării aparatului, astfel aceasta trebuie aplicată după un instinct dobândit odată cu experiența. ¹¹⁴ Lumina, comparată cu un cert parfum al imaginii, a ocupat mereu un loc secund, în urma formei și geometriei care au primat. ¹¹⁵

Tehnica folosită de Bresson a fost una care să îi permită "furtul" imaginilor fără să fie observat. Deși, până să se dedice fotografiei, a folosit aparate de format mediu și mare, în 1932 le schimbă pe un aparat cu film îngust și vizare directă, Leica, împreună cu un obiectiv fix, normal, de 50 mm. De această combinație a rămas aproape nedespărțit toată cariera sa, aparatul de dimensiuni compacte permițându-i să-și dezvolte propriile tehnici de fotografiere. A fost complet împotriva folosirii luminii artificiale, considerând fotografierea cu blitz-uri un gest nepolitic, asemănând-o cu mersul la un concert cu un pistol în mână. Comparându-l cu alți fotografi, a avut un stil foarte judicios de a fotografia, declanșând foarte rar, strict atunci când era convins de un anumit cadru. A militat împotriva realizării mecanice a unei cantități mari de imagini.

Bresson a urmărit mereu surprinderea fotografiilor și nu a manifestat niciun interes pentru postprocesare sau orice alte faze ulterioare ale procesului. A susținut că valoarea unei imagini este stabilită în momentul realizării sale și nu după. Exagerând puțin, acesta abordare poate fi văzută ca o reminiscență a perioadei anterioare etapei fotografice, petrecute ca vânător în Africa, el recunoscând „*nu m-a pasionat niciodată fotografia în sine, ci posibilitatea - grație uitării de sine - de a imortaliza într-o fracțiune de secundă emoția unui subiect, frumusețea unei forme.*” ¹¹⁶

Maestru al **imaginii furate**, pozează din mers, adesea de la nivelul pieptului, având părțile lucioase ale aparatului vopsite în negru pentru a micșora șansele de a fi observat. Bresson este de părere că, în orice fotoreportaj, fotograful are statutul standard de intrus, acesta trebuind fie să surprindă neobservat cadrele dorite, fie să intre într-o relație de încredere cu subiectul, care să ajungă să se simtă în largul său în prezența fotografului. Astfel, în primul caz, este necesară o apropiere „*pe vârfurile picioarelor - chiar și dacă subiectul este o natură moartă*” și continuă prin a spune ca fotograful ar trebui să aibă „*o mână de catifea și un ochi de vultur*”. ¹¹⁷ În timpul vizitei din 1975 în România acesta a fost condus prin București de arhitectul și fotograful Andrei Pandele, care povestește modul în care fotografia. În timpul unei vizite la fabrica de lapte Militari „*Cartier-Bresson părea că se uită în altă parte. Dar declanșa imagine după imagine. Practic nu ducea aparatul la ochi. Făcea fotografii de la circa 1,5 metri, iar oamenii nu-și dădeau seama ca sunt fotografiați! Și se*

¹¹³ Henri Cartier-Bresson *apud.* Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.108

¹¹⁴ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952, Introducere.

¹¹⁵ *Henri Cartier-Bresson: L'amour tout court*, Regizor: Raphael O'Byrne, Franța, 2001

¹¹⁶ Henri Cartier-Bresson *apud.* Alex. Leo Șerban, "Henri Cartier-Bresson - un fotograf care a plecat" *Online*: <http://agenda.liternet.ro/articol/1116/Alex-Leo-Serban/Henri-Cartier-Bresson-un-fotograf-care-a-plecat.html> [accesat la 20.06.2015]

¹¹⁷ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952, Introducere.

*purtau natural. Noi ne apropiam la 5 metri și eram remarcați imediat. Muncitorii întorceau capul și ne zâmbeau fericiți, arătându-și dantura defecta."*¹¹⁸

Chiar și în perioada activității sale era de părere ca oamenii se apleacă excesiv asupra tehnicii fotografice (a aparatelor și îmbunătățirilor) ce devine un fetiș și nu mai sunt atât de preocupați de a vedea și de a comunica ce vad „*aparatură este pentru noi : unealtă și nu o frumoasă jucărie mecanică*". Referindu-se la fotografii ce urmăresc o claritate desăvârșită a cadrului se întreabă dacă acest lucru este „*o pasiune sau o obsesie. [...] ei sunt la fel de îndepărtați de problema reală ca și cei din cealaltă generație, care confereau tuturor propriilor anecdote fotografice o neclaritate intenționată pentru că așa era considerat a fi <<artistic>>*"¹¹⁹ Părerile sale sunt la fel de valide chiar și în ziua de astăzi, după mai bine de 60 de ani.

Chiar dacă între 1932 și 1975 Bresson s-a dedicat fotografiei, aceasta a rămas pentru el un tot un mod de a desena, o schița instantanee ce nu suporta corecturi ulterioare. Sarcina fotografului fiind de a percepe realitatea și de a o captura fără să o manipuleze, atât în momentul realizării imaginii cât și atunci când imaginile sunt mărite. Considerând că „*fotografia este o reacție imediată, desenul o meditație*"¹²⁰ după 1975 acesta renunță la fotografie, revenind la pictură și desen până la sfârșitul vieții sale.

Rezumând, fotografiile sale caracterizate de o fină sensibilitate, intuiție și un desăvârșit simț al geometriei, sunt momente decisive surprinse și înghețate pe eternitate, ce generează pura plăcere vizuală prin transmiterea emoției, frumuseții lumii și vieții obișnuite. Încheiem acest studiu de caz evocând credo-ul „*patriarhului fotografiei*" : "*Pentru mine, fotografia este recunoașterea simultană, într-o fracțiune de secundă, a semnificației unui eveniment precum și a unei organizări precise a formelor care oferă evenimentului expresia cuvenită.*"¹²¹

2.6.2 Imaginea construită

Imaginea construită este imaginea tipică fotografiei de publicitate sau de propagandă, imaginea narativă ca mediu al transmiterii unui mesaj / concept. Imaginea construită este opusul imaginii surprinse și cuprinde un spectru vast de fotografii, de la cele construite integral, care nu posedă nicio legătura cu vreo componentă a lumii reale, până la fotografiile care pornesc ca o reprezentare a lumii reale, însă care o deformează, manipulează și alterează în funcție de intenția fotografului.¹²²

Abordarea construcției unei fotografii impune folosirea unor tehnici avansate de realizare a imaginii, dar și conceperea și regizarea cadrului înainte de producția acestuia. În general, fotograful este coordonatorul unei vaste echipe de colaboratori care poate cuprinde asistenți, tehnicieni de lumini, directori de imagine, copywriteri, scenografi, designeri vestimentari, cosmeticieni etc. În timp ce un instantaneu este surprins „pe viu”, într-o fracțiune de secundă, timpul necesar pentru realizarea unei

¹¹⁸ Andrei Pandele "Cu Henri Cartier-Bresson prin București" *Online*: http://www.foto-magazin.ro/despre-fotografie_open.php?art=despre-fotografie_hcbbucuresti.php [accesat la: 14.06.2015]

¹¹⁹ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952, Introducere.

¹²⁰ Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, Aperture, NY, 2005,

¹²¹ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952, Introducere.

¹²² Ovidiu Micsa "Imaginea surprinsă și imaginea construită", *Revista IGLOO – fotografia de arhitectură*, nr.182, 2008, p.22-23

imagini construite este de cu totul alt ordin de mărime, cadrele putând fi studiate în detaliu, în mai multe variante etc.

Richard Avedon este fotograful tipic de studio, pasionat de portrete și fotografia de modă. Când revista „Life” i-a cerut să realizeze un fotoreportaj despre New York, Avedon a preferat abordarea familiară a imaginii construite, în care totul era înscenat și controlat, nimic nefiind lăsat la voia întâmplării: a blocat circulația, a adus un camion de reflectoare și a angajat figuranți care să se plimbe prin cadru. Irving Penn își manifestă și el interesul pentru imaginile construite, deoarece „se creează mai ușor relații de la om la om [...] pot controla atitudinea modelului, jocul dintre lumini și umbre și astfel mă bucur de subtilitățile fotografice, care înseamnă atât de mult pentru mine.”¹²³

Imaginile de reclamă sunt imagini cu o putere mare de sugestie. Față de schițe și desene, fotografiile prezintă o realitate și, chiar dacă este evident că acestea sunt imagini construite, fotografiile au o credibilitate superioară desinelor și ilustrațiilor. Fotografia de publicitate urmărește, de obicei, redarea celor mai bune aspecte ale subiectului, în cadre cu o claritate și rezoluție ridicată, din unghiuri și încadrări care să îl pună în valoare, iluminat corespunzător și fără deformări optice sau cromatice care să dezavantajeze subiectul. Chiar dacă am fi tentați să ne gândim doar la spectrul fotografiei de modă sau de produs, fotografia de arhitectură poate fi lejer încadrată în această zonă a fotografiei comerciale de publicitate. Asemeni fotografiei de modă, care reprezintă o extremă a relației (rupturii) față de cotidian, fiind un demers bine orchestrat și fotografia de arhitectură poate ajunge să fie iluzia unui (foarte puțin) posibil stil de viață sau a unui spațiu construit.¹²⁴

Unul din cei care au ridicat imaginea construită la un cu totul alt nivel a fost designerul Storm Thorgerson, numele său fiind legat de poeticele imagini ale copertelor albumelor formației Pink Floyd, devenite imagini iconice, arhicunoscute



Fig. 19 - Imagini de pe copertile albumului Echoes al formației Pink Floyd, ce incorporează un colaj din conceptele grafice ale albumelor precedente. Autor: Storm Thorgerson^{125 126}

¹²³ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.178

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ sursa: www.pinkfloydz.com/greatest_hits.htm [accesat la 17.12.2018]

¹²⁶ sursa: www.notflat.wordpress.com/2014/04/17/ [accesat la 17.12.2018]

precum cea a omului arzând (albumul *Wish You Here*), a porcului plutind peste centrala Battersea (albumul *Animals*) sau a imaginilor ultimelor albume, cu trimiteri complexe la conceptele și elementele prezente în cele anterioare, precum remarcabila coperta a albumului *Echoes* (vezi Fig. 19). Opera sa este mult mai vastă, acesta realizând copertile altor nenumărate trupe de la The Beatles până la Audioslave, majoritatea înainte de apariția procesării digitale a imaginii pe calculator. Thorgerson își asuma rolul de a traduce muzica artiștilor în cele două dimensiuni ale imaginii de coperta albumelor, rezultând imagini conceptuale extrem de profunde, înzestrate și cu o frumusețe covârșitoare.

În cele ce urmează vom analiza o abordare similară, însă raportată la arhitectura, modul în care un alt personaj a tradus spațiul în cele două dimensiuni ale suprafeței imaginii prin abordarea tehnicii imaginii construite.

2.6.2.1 Studiu de caz: Julius Shulman(1910-2009)

Cu o carieră prolifică ce se întinde pe o perioadă de peste 60 de ani, Julius Shulman este probabil cel mai desăvârșit și cel mai influent fotograf de arhitectură. A fost un important ambasador al modernismului, imaginile sale influențând cariera a nenumărați arhitecți americani.

Subiectul său predilect l-a reprezentat arhitectura modernistă rezidențială din zona Californiei. A căpătat notorietate și în principal este amintit prin implicarea sa în programul experimental "Case Study Houses" al revistei "Arts & Architecture" desfășurat în perioada 1945-1966 care își propunea, în climatul de după cel de-al doilea război mondial, proiectarea și edificarea unor noi modele de locuințe pentru clasa de mijloc a societății, case bine proiectate și realizate din materiale ieftine, dar durabile.

Un aspect esențial al creației sale este modul în care Shulman reușește să "captureze" caracterul fiecărui proiect distilându-l în fotografiile sale. Acesta nu se limitează la simpla reproducere a realității, demersul său nu se rezumă la a decupa un cadru rectangular din mediul construit, ci el merge mai departe, construind imaginea fotografică atât prin impunerea propriei viziuni cât și prin diverse alte mijloace tehnice. Vorbind despre propria abordare, fotograficul afirmă "*Am patru T-uri. **Transcendere** este faptul ca mă duc dincolo de ceea ce arhitectul însuși a văzut. **Transfigurare** - înfrumusețare, dramatizare prin iluminare și momentul zilei. **Traducere** - există cazuri ca și atunci când lucrezi cu un om ca Neutra, care a vrut ca totul să fie la modul în care el a vrut - << Pune camera aici>>. Și după ce a plecat, mi-am pus aparatul înapoi de unde l-am dorit, iar el nu a știut diferența - am tradus. Și al patrulea, am **transformat** compoziția cu mișcarea mobilierului".¹²⁷*

Fotografiile sale ascund o scenografie foarte elaborată. Fiica sa povestește cum Shulman ducea jumătate din mobila propriei locuințe atunci când avea de fotografiat o altă casă, pentru a da impresia unui spațiu locuit. Asistenții mutau în continuu mobila, plantele și micile obiectele dintr-o parte în alta pentru a crea cadrul dorit de fotograf, proces denumit de Shulman "**îmbrăcarea cadrului**".¹²⁸ Acesta abordare i-a displăcut profund lui Richard Neutra spre exemplu, care considera că toată recuzita fotografului încarcă prea mult spațiul și dăunează purității arhitecturii

¹²⁷ Marc Kristal, "True Hollywood Story", în *Dwell*, vol. 07, nr.10, 2007, Online: http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE174579 [accesat la 20.06.2015]

¹²⁸ *Ibidem*.

sale care ar fi pozat-o "imaculată". Pe de altă parte, în timpul ședințelor foto, Neutra obișnuia să adune o serie de crengi (în general de eucalipt) pe care personal le ținea în așa fel încât să apară în cadru și să dea impresia prezență a vegetației în proiectele sale.¹²⁹ Mai apoi Shulman a adoptat și el această tehnică.

De fapt, relația cu peisajul este privilegiată nu numai în fotografiile sale, cât și în arhitectura care o promova. Shulman a fost un admirator al proiectelor care sunt inserate elegant în peisaj, care țin cont și se raportează la el. Un numitor comun al multor proiecte moderniste devenite iconice, prin imortalizarea lor de către Shulman, este faptul ca sunt construite pe "proprietăți imposibile" pe culmile sau în coasta unor dealuri, fapt ce le oferă în schimb o priveliște superbă și o relație particulară cu peisajul din jur. Referindu-se la modul în care aceste case se deschid vizual spre zone inferioare dens urbanizate, Shulman întrebă retoric - cu umorul caracteristic - publicul unei conferințe dacă i-ar place să locuiască în acel morman de gunoi.¹³⁰ Importanța relației cu natura a fost o consecință a faptului că a copilărit în mijlocul acesteia, la o fermă din Connecticut și că apoi, când s-a mutat la oraș, a fost cercetaș, bucurându-se de activitățile specifice. Mai târziu a devenit un activist puternic implicat în protejarea mediului natural. Chiar și propria locuință, proiectată la sfârșitul anilor 40 de către arhitectul Raphael Soriano, este înconjurată de o vastă grădină, denumită de el "jungla" datorită vegetației dense și înalte.

Pe lângă decorarea cadrelor, Shulman intervine și la iluminarea lor, folosind în majoritatea cadrelor surse artificiale de lumină pentru a uniformiza iluminarea spațiului interior. Încă de la primele proiecte fotografiate, arhitectul Richard Schindler îi atrage atenția asupra folosirii excesive a luminii artificiale de umplere (floodlight) ce duce la anihilarea efectului luminii naturale care, în realitate, conferă cea de-a patra dimensiune spațiului. Abordarea lui Shulman ar putea fi argumentată într-o oarecare măsură prin diferența dintre latitudinea iluminării percepută de ochiul uman și cea, mult mai limitată, a filmului fotografic. Folosind și alte surse de lumina, s-ar putea teoretic reproduce gama dinamică a iluminării percepută de ochi. Dar în multe cazuri intenția fotografului depășește aceasta justificare, transfigurând iluminarea naturală a spațiului, pentru a avea un rezultat plăcut în cele două dimensiuni ale imaginii fotografice. Poate cea mai iconică imagine a sa (precum și poate a întregii arhitecturi moderne), un cadru nocturn înfățișând casa proiectată de Pierre Koenig "Case study house No. 22", nu ar fi fost posibilă fără folosirea luminii artificiale (Fig. 20). În excelentul documentar "*Visual Acoustics: The Modernism of Julius Shulman*" acesta mărturisește cum a realizat cadrul: în timp ce sursele artificiale de lumina erau aranjate în interiorul casei, fotograful a ieșit din curiozitate afară unde a văzut perspectiva devenită celebră a coltului de casă ieșit în consola peste Los Angeles. A declanșat cu doua blițuri în interior, apoi a continuat expunerea timp de mai multe minute, la diafragma 32, pentru a avea claritate și expunere corectă pe orașul de jos.¹³¹ Fără acest artificiu de iluminare, una din cele mai emblematice imagini fotografice ale arhitecturii moderne americane nu ar fi existat și probabil nici Koenig nu ar fi fost la fel de celebru.

Imaginea în cauza este, desigur, o imagine construită prin iluminarea artificială și prin toată recuzita folosită de fotograf, dar este și un instantaneu într-o oarecare măsură, datorită faptului că subiecții (prietenele arhitecților care lucrau pentru Koenig) făceau conversație în așteptarea fotografului în momentul realizării cadrului. De fapt Shulman a fost unul din primii care au introdus anturajele umane

¹²⁹ *Visual Acoustics, The Modernism of Julius Shulman*, Regizor: Eric Bricker, USA, 2008

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Visual Acoustics, The Modernism of Julius Shulman*, Regizor: Eric Bricker, USA, 2008



Fig. 20 - Julius Shulman - Case Study House #22 (arhitect Pierre Koenig, 1960).¹³²

în fotografia de arhitectură, ducând-o la un cu totul alt nivel. Deși în prezent acest lucru ni se pare banal, până în anii '40-50 fotografia de arhitectură nu înfățișa deliberat prezenta umană în cadru.¹³³

Proprietara locuinței, Carlotta Stahl afirmă: "*desigur, omul cu aparatul de fotografiat a vândut casa întregii lumi*". De fapt, prin întreaga sa operă, Shulman a comercializat arhitectura, promovând publicului american stilul de viață asociat arhitecturii moderne. Chiar el afirma că "*nu putem controla piața imobiliară, dar o putem ghida inteligent*".¹³⁴

Trebuie să recunoaștem importanța creativității, harului și a viziunii avute de Shulman. Deși a participat la cursurile unor universități, nu a absolvit nicio formă de învățământ superior. A ajuns să fotografieze arhitectura din întâmplare, la câteva

¹³² sursa: www.focushubcourses.com/blog/page/183/ [accesat la 17.12.2018]

¹³³ Marc Kristal, "True Hollywood Story", în *Dwell*, vol. 07, nr.10, 2007, Online: http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE174579 [accesat la 20.06.2015]

¹³⁴ *Visual Acoustics, The Modernism of Julius Shulman*, Regizor: Eric Bricker, USA, 2008

săptămâni după ce renunțase la universitate, în 1936 când la invitația unui prieten arhitect a vizitat și pozat casa modernistă proiectată de Richard Neutra pentru jurnalistul Josef Kun. În semn de mulțumire, a trimis o serie de șase fotografii lui Neutra, care, fiind plăcut impresionat de aceste imagini, i-a propus să mai pozeze și alte proiecte, iar, mai apoi, l-a prezentat arhitecților importanți din Los Angeles. Astfel Neutra a lansat cariera unuia dintre cei mai interesanți fotografi de arhitectura. Shulman consideră acesta întâmplare a face parte din ceea ce se numește destin. Tot el își consideră talentul a fi "mitzvah", adică un dar de la Dumnezeu.^{135 136}

Întreaga sa cariera s-a axat pe fotografierea și promovarea arhitecturii moderne până la punctul în care fotografiile sale au devenit o parte importantă a ceea ce înțelegem azi prin arhitectura modernă. Odată cu apariția postmodernismului, Shulman s-a arătat dezinteresat și chiar dezgustat de subiect, preferând să se retragă parțial din activitatea comercială decât să pozeze astfel de clădiri. Însă odată ce și episodul postmodernismului a fost depășit, arhitectura modernă a revenit în atenția publicului, în bună măsură datorită republicării imaginilor sale.

Timpul și-a lăsat urma asupra multor edificii moderne fotografiate de el, unele fiind demolate, altele modificate sau alterate prin extinderi improprii, însă, în aproape toate cazurile, a fost păstrată intactă perspectiva redată în fotografiile lui Shulman. Astfel fotografiile sale au avut puterea să oprească timpul în loc, să înghețe și să păstreze posteriorității cel puțin acel colț al mediului construit reprezentat în fotografii.¹³⁷

Deși spunea că lasă în seama arhitecților munca cea mai grea, el preferând să vină la sfârșit pentru a le fotografia realizările edificate, Shulman a promovat direct sau indirect foarte mulți arhitecți tineri, necunoscuți dar cu proiecte interesante, prin fotografierea și trimiterea imaginilor spre publicare în diverse reviste de profil. Pe mulți a reușit să îi publice și să le cimenteze începutul de carieră, dar cu Frank Gehry nu a avut inițial succes. Totuși și acesta a fost ajutat în alt mod, Gehry recunoscând că Shulman a fost cel care i-a adus primii doi clienți.¹³⁸

Fotografiile sale au avut un puternic caracter propagandist și comercial dat de modul și scopul pentru care au fost realizate. Deși inițial au fost destinate canalului mass-mediei tipărite, fiind în egală măsură imagini indicative, cât și imperative, în ultima perioadă a vieții sale, imaginile au depășit nivelul fotografiilor comerciale, odată cu trecerea pragului galeriilor de artă, alunecând și în cel de-al treilea mare canal, cel al imaginilor de artă. Trebuie menționat ca fotografiile sale publicate în reviste și cărți sunt net inferioare - din punctul de vedere al reproducerii, datorita economiei realizate în procesul tipografic - față de imaginile sale mărite în laborator pe hârtie fotografică, imagini ce fac parte din ultimul canal amintit.

A lăsat în urma sa peste 70 000 de cadre din peste 7 000 de proiecte

¹³⁵ Christopher James Alexander, *Julius Shulman's Los Angeles*, J.Paul Getty Museum, Santa Monica, 2011,

¹³⁶ Marc Kristal, "True Hollywood Story", în *Dwell*, vol. 07, nr.10, 2007, *Online*: http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE174579 [accesat la 20.06.2015]

¹³⁷ *Visual Acoustics, The Modernism of Julius Shulman, Regizor: Eric Bricker, USA, 2008*

¹³⁸ *Visual Acoustics, The Modernism of Julius Shulman, Regizor: Eric Bricker, USA, 2008*

fotografice.¹³⁹ Dacă raportăm aceste numere, reiese clar abordarea sa din fiecare ședință fotografică, distilând "informația" în cel mult o duzină de cadre. Deși a realizat și imagini color, Shulman a preferat eleganta reprezentare în alb-negru, cu detalii clare, contrast puternic și iluminare uniformă. A ales această abordare împreună cu perspectivele interioare la un punct de fuga (Fig. 21) pentru a potența **compoziția grafică puternic geometrică** - lucru devenit o semnătură caracteristică a propriilor cadre fotografice. Deși folosește corecția perspectivă în majoritatea cadrelor sale, compoziția este alcătuită dintr-un plăcut dialog între diagonale care conduc privirea prin imagine și elemente statice verticale sau mai rar horizontale.



Fig. 21 - Julius Shulman - Kaufmann House, Palm Springs, CA. 1947, Arhitect: Richard Neutra.¹⁴⁰

Dincolo de cifre, aceste imagini au construit portretul modernismului american, au devenit simboluri, au promovat un nou stil de viață și au arătat puterea fotografiei atunci când este folosită de un ochi infailibil și de o minte rafinată.

Rezumând, Shulman nu s-a limitat în a reproduce dimensiunea vizuală a

¹³⁹ Marc Kristal, "True Hollywood Story", în *Dwell*, vol. 07, nr.10, 2007, *Online*: http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE174579 [accesat la 20.06.2015]

¹⁴⁰ sursa: www.pleasurephoto.wordpress.com/tag/kaufmann-house/ [accesat la 17.12.2018]

obiectului construit, ci a ales să transmită conceptul ce a stat la baza sa. A știut să extragă esența arhitecturii și să construiască o imagine fotografică care să o transmită mai departe, adesea îmbogățind-o printr-o vastă serie de mijloacele specifice creației fotografice (abordare, perspectivă, anturaje umane, vegetație, recuzită, iluminarea artificială, compoziție, contrast, tonuri, vigneta, etc.) coroborate cu o îndemânare, pricepere și un gust desăvârșit. Totodată, multe din aceste case nu mai există, din ele rămânând doar fotografiile lui Shulman, niște reprezentări mult mai bune decât realul.

Dintr-un punct foarte strict de vedere, am fi tentați să judecăm fotografiile sale, considerând că ar încălca etica fotografică (probabil că am și avea dreptate dacă am privi strict din punctul de vedere al fotografiei documentare). Însă, prin creațiile arhitecților ce dobândesc o formă fizică, aceștia încearcă să transmită o anumită imagine mentală celor ce le trec pragul. Shulman, prin fotografiile sale, construiește și transmite mai departe o imagine mentală a arhitecturii celor mult mai mulți care nu ajung să perceapă direct acea creație, ci o văd doar din reprezentări fotografice. Multe persoane au mărturisit că, în realitate, casele respective nu sunt la fel de frumoase ca și fotografiile sale, dar, la urma urmei, probabil că este mai corect a transmite ceva similar intenției arhitectului și nu modul în care aceasta s-a materializat într-un edificiu, proces ce poate fi influențat de mulți alți factori. Neutra consideră că opera sa va supraviețui prin fotografii pentru că hârtia circula mult mai ușor decât betonul și oțelul. Astfel, în urma unei viziuni holistice asupra creației lui Julius Shulman, nu avem cum să nu considerăm corectă abordarea sa prin care, de obicei, (p)reia intenția arhitectului, transformă, traduce, transcende și transfigurează realitatea.¹⁴¹

2.7 Autenticitatea fotografiei: Obiectivitate și subiectivitate

Filosoful Søren Kierkegaard diferențiază adevărul obiectiv de cel subiectiv. În opinia sa, adevărul obiectiv se referă la „de obicei, *obiectul față de care individul relaționează*”, iar cel subiectiv se leagă de „*natura relației individului*”, „de obicei, *accentul obiectiv cade pe ceea ce este spus, iar accentul subiectiv pe cum este spus*”.¹⁴² Adevărul obiectiv este static și are o arie generală de valabilitate, pe când cel subiectiv este dinamic, personal și este legat de existența individului. Kierkegaard evidențiază importanța adevărului subiectiv în viața. Și în fotografie, adevărul poate fi structurat pe aceste două componente, **obiectivitatea** reprezentării sau a aparatului și **subiectivitatea** operatorului sau a spectatorului.

Este greșit a crede că fotografia poate reproduce realitatea într-un mod absolut obiectiv sau perfect fidel (în maniera definită de realismul direct). Fotograful ia o serie de decizii conștiente sau inconștiente înainte și după ce declanșează. Indiferent de abordare, el decupează o porțiune îngustă a respectivului moment din spațiu și timp, înfățișează doar o anumită față a subiectului și îl pune într-o certă lumină, atât la propriu, cât și la figurat. Toate aceste decizii sunt influențate de cultura, sensibilitatea, convingerile, intenția și priceperea fotografului. W. Eugene Smith arată că „*Fotograful [...] nu poate avea decât o abordare*

¹⁴¹ Ovidiu Micsa „Imaginea surprinsă și imaginea construită”, *Revista IGLOO – fotografia de arhitectură*, nr.182, 2008, p.22-23

¹⁴² Søren Kierkegaard *apud*. Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, NY, 2005, p.1253

personală; îi este imposibil să fie întru totul obiectiv. Cinstit – da. Obiectiv – nu.¹⁴³ Astfel **orice fotografie este o interpretare personală, o explorare subiectivă a realității și nu o copie perfectă.**

Fotografia poate reprezenta o fereastră deschisă spre lume sau o reflexie mai mult sau mai puțin direcționată sau distorsionată a ei¹⁴⁴, în funcție de abordarea fotografului. Dacă am pune o serie de fotografi să immortalizeze același subiect, cu siguranța am avea un număr de reprezentări diferite ale subiectului, similar cu cel al fotografiilor. Iar în ceea ce privește percepția și interpretarea fotografiei de către observatori, lucrurile sunt similare, dar, în final, observatorul este cel care stabilește veridicitatea imaginii sau modul în care se raportează la ea.

Etica fotografică impune persoanei care documentează non-intervenția în scenă (la propriu și figurat, atât în momentul realizării imaginii cât și după) pentru a transmite subiectul într-un mod nedistorsionat. Lewis Hine nuanțează această idee spunând că „*în timp ce fotografia nu poate minții, mincinoșii pot fotografia*”¹⁴⁵ căci oamenii sunt cei care fac fotografiile și nu aparatele lor. Chiar dacă producătorii încearcă să lase o impresie contrară, aparatele fiind instrumente se pot ridica cel mult la nivelul posesorilor lor.

Deși fotografia nu poate fi o reprezentare absolut autentică, iar fotografului îi este imposibil să fie întru totul obiectiv, nimic nu îl oprește să realizeze o **reprezentare cât mai veridică** a subiectului. „*Autenticul în fotografie este imaginea realității filtrată până la subiectivitatea autorului – nu imaginea realității înseși. Artiștii nu încearcă să ascundă acest fapt, deoarece tocmai subiectivitatea lor, așa cum este ea implicată în conținutul imaginii, doresc să o comunice, permițând privitorului să se identifice cu ea.*”¹⁴⁶

Pentru observator, veridicitatea unei imagini nu poate fi dată numai de corespondența care o înfățișează. Un criteriu mult mai eficient este explorarea **coerenței** ei, studiul proprietăților logice și lipsa oricăror urme de manipulare. Determinarea autenticității unei fotografii este un proces mult mai complicat decât abordarea inversă, prin care se demonstrează ca o imagine nu este o reprezentare veridică a subiectului. Cu cât o fotografie conține mai multă informație, cu atât aceasta va fi mai dificil de manipulat fără a lasă indicii privitoare la lipsa validității ei.¹⁴⁷

Chiar dacă la început fotografia avea o putere mare de credibilitate, fiind o reprezentare directă a realității, odată cu digitalizarea fotografiei, cu ușurința cu care se pot manipula imaginile după ce au fost realizate, prin modul în care funcționează publicitatea sau cinematografia, s-a produs o schimbare de percepție, oamenii devenind ușor mai reticenți fata de autenticitatea imaginilor fotografice.

Astfel, aparatele fotografice redau o fărăma din realitate filtrată de sensibilitatea autorului, mai mult ascunzând decât arătând, fărăma care are ca scop însăși intuirea realității reprezentate.¹⁴⁸

¹⁴³ W. Eugene Smith *apud*. Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.166

¹⁴⁴ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p. xx

¹⁴⁵ Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, NY, 2005, p.1252

¹⁴⁶ Renate Heyne *apud*. Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.224-225

¹⁴⁷ Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, NY, 2005, p.1253

¹⁴⁸ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, cap.1

2.8 Timp și memorie

„Fotografiile transformă trecutul într-un obiect al privirii duioase” Susan Sontag¹⁴⁹

Gaston Bachelard consideră adevăratele imagini ca fiind concomitent amintire și legendă, luând forma unor gravuri realizate de imaginație în memoria noastră. Ele adâncesc și deplasează amintirile trăite pentru a le transforma în „**amintiri ale imaginației**”¹⁵⁰ Roland Barthes, în schimb, duce mai departe această idee, considerând că „*Fotografia nu este niciodată, în esență, o amintire (...), ci tocmai că blochează amintirea, ea devine foarte repede o **contra amintire**. Într-o zi, niște prieteni vorbeau despre amintirile lor din copilărie; ei mai aveau așa ceva; dar eu, care tocmai mă uitasem la fotografiile mele din trecut, nu mai aveau*”.¹⁵¹

Însă nici măcar amintirile nu își păstrează în mod deplin autenticitatea, **imaginile mnezice**¹⁵² sunt de fapt imagini reconstruite în prezent pe baza memoriei, dar și a conștiinței actuale. Amintirile nu pot fi comparate cu vizitarea unui muzeu unde pot fi revăzute vestigii din trecut. Husserl consideră amintirile ca fiind imagini actuale ce își au doar referențialul în trecut.¹⁵³

În eseu „Obiectele melancoliei” Susan Sontag evidențiază modul în care fotografiile se raportează la trecut, ele fiind „**inventarul mortalității**”. Orice este reprezentat în fotografie este cumva mort, făcând parte dintr-un trecut mai îndepărtat sau nu, nefiind prezent în aceeași formă în prezent. Fotografia produce „*antichități instant*”. Transformând prezentul în trecut, ea ucide și conserva în egala măsură, denunța și consacra, „*o atingere a degetului acum este suficientă pentru a investi un moment cu ironie postumă*”. În opera lui Barthes apar, de asemenea, o serie de paralele între fotografie și moarte, aceasta din urmă reprezentând un intermediar prin care justifică apropierea fotografiei mai mult de teatru, decât față de alte arte, asemănând-o în final cu un teatru primitiv. Fotografiile pot genera procese emoționale prin conștientizarea trecerii ireversibile a timpului, materializate prin îmbătrânire sau dispariție, motiv pentru care Susan Sontag asociază fotografiilor un caracter intrinsec melancolic. Pe măsura ce îmbătrânesc, fotografiile analogice, asemeni multor arhitecturi (de exemplu Parthenonul) arată mai bine, chiar dacă se degradează, se decolorează, se rup sau se pătează.¹⁵⁴

Imaginile digitale, în schimb, nu se degradează, nu capătă patina, și nu îmbătrânesc, decât poate doar moral. Ele își mențin intacte proprietățile din momentul în care au fost surprinse.

În contextul actual, imaginea fotografică ajunge să fie tot mai puțin legată de memorie. Odată cu pierderea suportului fizic și trecerea în digitala „epocă selfie”, ea are un caracter mult mai perisabil, ajungând să fie o reprezentare luminoasă, consumată și apoi pierdută într-un flux nesfârșit de imagini. Imaginea nu mai este o pseudoamintire fixată în memorie, ci tinde să devină doar un cadru dintr-un lung film, ceea ce contravine însăși esenței fotografiei.

¹⁴⁹ *Ibidem*, cap.3

¹⁵⁰ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.63

¹⁵¹ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.82

¹⁵² Mnezic = al memoriei *Online*: www.dexonline.ro [accesat la 10.11.2018]

¹⁵³ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004 p.51

¹⁵⁴ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, cap.3, pag.79

2.9 Percepția spațiului prin imagini fotografice

2.9.1 Reprezentarea arhitecturii prin fotografie

Fotografia este cel mai utilizat mediu de transmitere al arhitecturii, atât ca și produs de consum pentru persoanele dornice să se informeze în domeniu, cât și o variantă de experimentare a ei pentru cei care nu au acces direct la ea. În acest procedeu apar o serie de limitări, care fac rezultatul final (imaginea fotografică) să fie foarte diferită ca experiență de referentul inițial. Principalele limitări sunt legate de:

a) **transmiterea unui conținut pur vizual.** Fotografia este o reprezentare pur vizuală a referentului ei. În anumite cazuri ea poate genera o serie întreagă de stimuli ce depășesc sfera vizualului.

b) **aplatizarea spațiului tridimensional** în cele două dimensiuni ale imaginii fotografice. Prin fotografie se pierde adâncimea unei scene. În certe condiții, fotografiile încearcă să compenseze acest deficient prin fotografierea cu o diafragmă deschisă ceea ce generează un câmp mai mic de profunzime, izolând subiectul focalizat de fundalul care este reprezentat neclar.

c) **subiectivitatea deplină a procesului** fotografic, precum și selecția sau aranjarea fotografiilor într-o serie sau eseu. Fotografia presupune din start a decupa un dreptunghi din mediul înconjurător într-un anumit moment, dar decupând, automat excludem din cadru majoritatea spațiului. Încadrarea este desigur influențată de intenția fotografului, care poate schimba, adesea radical, un anumit cadru doar prin aceasta sau prin compoziția unei imagini. Desigur, la nivelul sintaxei, alegerea fotografiilor ce vor ilustra un anumit proiect, modul în care sunt înșiruite sau relațiile vizuale care se nasc între imagini, poate desigur să influențeze în aceeași măsură rezultatul final.

d) **limitele percepției vizuale umane**, ne vom referi pe scurt la o serie de aspecte tehnice ce fac ca fotografiile să nu fie o reprezentare similară cu ceea ce percepe omul în mod natural.

Desigur că există certe asemănări între modul de funcționare al ochiului uman și aparatele fotografice, dar acestea sunt la nivel de principiu de funcționare, în majoritatea cazurilor această comparație fiind deplasată și incorectă, multe persoane abuzând pe nedrept de ea.

Cele mai frecvente deosebiri sunt legate de **perspectiva cadrelor și unghiul de cuprindere** al obiectivelor folosite. Din dorința de a include în cadru cât mai mult dintr-un anumit spațiu, în fotografia de arhitectură se utilizează cu precădere obiective grandangulare, obiective cu un unghi mare de cuprindere (o distanța focală de 14mm, care este folosită destul de des, este echivalentă cu un unghi de 115°). Încadrarea unui unghi mare atrage de la sine o deformare a spațiului (obiectele din prim-plan vor fi mărite, iar cele din planul secund micșorate), perspectivele fiind accentuate într-un mod dramatic.

O soluție a precedentei probleme este reprezentată de fotografia panoramică, obținută prin rotirea aparatului în jurul unei axe (care de obicei este verticală). Rezultatul este o desfășurată cilindrică a spațiului (Fig. 22) în care sunt

curbate liniile oblice sau horizontale ce nu se află la înălțimea aparatului și pe direcția de rotație.



Fig. 22 - Panoramă cilindrică. Foto: Ovidiu Micșa, 2014.

O altă potențială problema este reprezentată de **corecția perspectivei imaginii**, adesea dusă la extrem prin eliminarea celui de-al treilea punct de fugă, rezultând imagini cu verticalele reprezentate perfect paralel – un artificiu ce contribuie la eleganța compoziției grafice a fotografiei. Și în acest caz, corecția unei perspective accentuate atrage de la sine o deformare neuniformă a lungimilor pe verticala. Inițial corecția perspectivă era realizată pe cale optică, în momentul realizării imaginii, prin schimbarea poziției obiectivului față de planul mediului fotosensibil – la aparate cu burduf sau cu obiective ce permit acest lucru. Desigur, în prezent, soluția aproape unanim adoptată pentru această corecție este reprezentată de postprocesarea digitală.

Din punctul de vedere al **sensibilității la lumină** există mai multe aspecte ce trebuie menționate. În primul rând aparatele contemporane nu sunt capabile să redea aceeași gamă dinamică de iluminare care poate fi percepută simultan de către ochiul uman (diferența dintre cel mai luminos și cel mai întunecat ton). Pe lângă faptul că ochiul uman poate percepe o latitudine de iluminare mult mai vastă, acesta se află și într-un continuu proces de adaptare la condițiile la care este supus. După o perioadă suficientă de adaptare (peste 30 minute) ochiul este capabil să vadă și la lumina unui cer înnelat, situație în care este de un miliard de ori mai puțină lumină decât în cazul unei zile însorite. În condiții extrem de slabe de iluminare datorită folosirii celulelor fotoreceptoare cu bastonașe, este sacrificată vederea în culori. Din acest punct de vedere, aparatele fotografice au depășit deja capacitatea umană de vedere, fiind capabile de a produce imagini color în condiții extrem de slabe de iluminare. În Fig. 23 este realizată într-o camera obscură improvizată într-un microbuz cu pereții negrii, în care lumina din exterior intră doar pe o gaură având un diametru de sub un centimetru. Imaginea este luată la ISO 25600 cu un timp de expunere de 30 secunde, și este clar peste capacitatea umană de percepție.



Fig. 23 - expunere de 30 secunde cu ISO 25600 în interiorul unei camere obscure improvizate într-un microbuz. Foto: Ovidiu Micșa, 2014 / Duba Obscura – Ovidiu Micșa, Emil Kindlein, Victor Ionescu.

Mărirea gamei dinamice de iluminare ce poate fi surprinsă de un aparat fotografic se face printr-un procedeu numit HDR (High Dynamic Range). Prin acesta mai multe de imagini identice, dar realizate cu timpi de expunere incrementați, sunt combinate de algoritmi software pentru a obține o singură imagine ce depășește capacitate fizică de capturare a aparatului într-un simplu cadru.

e) **tentația de a încalca etica.** După cum am arătat în paginile de până acum, fotografia este o transfigurare subiectivă a realității și este posibil ca în acest proces de traducere să fie denaturat referentul imaginii până la punctul în care să fie compromisă veridicitatea cadrului.

Arhitectura se naște ca o imagine mentală a arhitectului și, după un lung proces, ajunge să se materializeze într-un obiect construit. O serie întreagă de persoane sau circumstanțe ajung să interfereze cu proiectul și au capacitatea de a modifica rezultatul. Dacă am privi lucrurile din punctul de vedere al arhitectului și al demersului său, ar fi justificate toate manipulările necesare pentru a apropia fotografia obiectului construit de imaginea mentală inițială avută de acesta?

Desigur, vom fi destul de reținuți în abordarea oricărui aspect legat de tehnica fotografică din prezent, pentru ca acesta ar putea părea hilar peste o scurtă perioadă de timp datorită evoluției rapide a tehnologiei. În mod similar, parcurgerea literaturii autohtone de specialitate din domeniul tehnicii fotografice, datând dinainte de 1989, ne aduce adesea zâmbetul pe buze la descoperirea unor certe detalii depășite în prezent.

Din același motiv nu vom aborda nici subiectul fotografiei și cinematograful care depășesc bariera celor două dimensiuni ale reprezentării clasice. Aceste

domenii se afla încă la începuturile liberalizării lor, în momentul redactării prezentei lucrări încep să apară primele dispozitive accesibile ca preț, capabile să surprindă și să redea în mod tridimensional spațiul. Ne vom concentra studiul în continuare pe imaginile fotografice bidimensionale, în speranța de a genera un volum de informații care să nu fie ușor perisabil.

2.9.2 Fotografa ca traducere

„Lumea fotografiată are aceeași relație fundamental greșită cu lumea reală precum cea a filmelor cu fotografiile cu cadre de film. Viața nu se reduce la detalii semnificative, luminate de un bliț, fixate pentru totdeauna. Fotografiile, da.” Susan Sontag¹⁵⁵

Una din funcțiile principale ale fotografiei este cea probatoare, ea furnizează dovezi, iar lumea presupune că o fotografie reprezintă mereu realitatea într-o manieră extrem de fidelă.¹⁵⁶ Așa cum am arătat la începutul capitolului, fotografia este un tip de imagine, fiind imagine, este o reprezentare, o copie și nu lucrul însuși. Ea posedă o certă independență față de realitate, independență care poate varia în funcție de abordarea personală a fotografului, dar care va fi mereu prezentă. Minor White consideră că *„întreaga lume vizibilă ... se compune din învelișuri și acoperișuri.. Prin geamul mat se simte, se vede o lume dincolo de suprafețe. Dreptunghiul de sticlă se transformă în cuvintele unui poem, ca degete sau rachete îndreptate spre două infinituri – unul spre subconștient și celălalt spre universul vizual – tactil. Când o imagine este văzută pe geamul mat, orice separă pe om de spațiu se dizolvă.”*¹⁵⁷

O imagine fotografică este un cadru decupat din spațiu și din timp, un fragment înghețat din lume, adesea un detaliu scos din context, o urmă a realității, o aparență.

Dar sarcina fotografiilor nu este de a copia lumea, ci de a o transmite mai departe, iar în acest proces este nevoie de intervenția personală a fotografului pentru a traduce lumea înconjurătoare în cele două dimensiuni ale fotografiilor.

Binecunoscutul dicton *„Traduttore, traditore”* ne amintește că orice traducere implică și riscul alterării sensului inițial, după cum observa și Susan Sontag, uneori fotografii nu sunt persoane care doar documentează istoria, adesea ei o inventează.¹⁵⁸ Istoria acestei arte este plină de fotografii controversate asupra cărora planează suspiciunea că ar fi înscenări, poate cel mai cunoscut exemplu este cadrul realizat de Robert Capa, care înfățișează un soldat în timp ce cade răpus de un glonț.

Abordări precum cele ale fotografiei documentare urmăresc obiectivitatea demersului prin reprezentarea a ceva exterior ființei fotografului, în timp ce fotografia ca artă subliniază subiectivitatea procesului prin reprezentarea unui conținut provenit din interiorul artistului fotograf.¹⁵⁹ Însă o abordare nu o exclude

¹⁵⁵ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.89

¹⁵⁶ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.14

¹⁵⁷ Minor White *apud*. Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.219

¹⁵⁸ *Online*: <http://www.foto-magazin.ro/tips-tricks.php?id=9> [accesat la 29.06.2016]

¹⁵⁹ Marius De Zayas *apud*. Jonathan Green, *Camera Work, A Critical Anthology*, Aperture, New York, 1973, p.267

neapărat pe cealaltă (vezi Henri Cartier-Bresson), fiind două fațete ale aceleiași medalii. Fotografia este o fuziune între realitate, fotograf și imagine, ea reprezentând o **transfigurare a realității**.

Alfred Steiglitz observa ca în fotografie „**exista o realitate atât de subtilă, încât aceasta devine mai reală decât realitatea**”.¹⁶⁰ După cum am punctat în subcapitolul în care am abordat tema percepției, realitatea este produsul percepției și nu neapărat cauza sa, iar fotografiile ajung să construiască lumea în care trăim, **realitatea ajunge să fie imaginea fotografică** sau, altfel spus, fotografia se substituie realității. Vom detalia această temă fundamentală în epilog.

2.10 Concluzii

Capitolul de față constituie o analiză a imaginii fotografice și a modului în care aceasta este folosită ca un instrument de reprezentare a spațiului.

Imaginea este o reprezentare concretă a unui lucru material sau a unui concept abstract. Fiind o reprezentare, ea posedă o independență față de realitate. Fotografiile sunt imagini materiale pe baza cărora observatorul își construiește o **imagine mentală** a subiectului reprezentat.

Fotografiile immortalizează un fragment de timp și spațiu, permițând observatorului să o analizeze și să revină asupra ei de câte ori dorește. Filmul, în schimb, nu are aceeași putere. Redând un interval de timp, imaginile se succed într-un flux continuu, tinzând să se anuleze reciproc.

Imaginea fotografică nu este o copie a realității, fiind o reprezentare subiectivă și sensibilă a referentului ei, influențată de un vast spectru de factori intelectuali, culturali și afectivi. În procesul de percepție și reprezentare mentală a spațiului prin intermediul imaginilor fotografice, filtrarea subiectivă este dublată. Prima filtrare are loc la nivelul fotografului, concretizându-se într-o imagine materială, fotografia, pe baza căruia are loc a doua filtrare, la nivelul observatorului ei, care își construiește propria imagine mentală. Reprezentarea spațiului la nivelul observatorului ajunge să fie **imaginea imaginii spațiului**. Pe aceste două niveluri, între realitatea obiectivă, fotografie și reprezentarea finală se interpun, de fapt, un număr de opt imagini intermediare.

Prin prisma legăturilor dintre văz și cogniție, percepția vizuală poate fi considerată **gândire vizuală**, Teoria Gestaltistă definind o serie de principii ale acesteia. Semantica imaginii ne evidențiază cele trei funcții ale acesteia: aceea de **ilustrație**, de **semn** și de **simbol**. Imaginea fotografică, privită ca o imagine-semn, este înzestrată cu un **mesaj**, o conotație care poate fi sau nu codată.

Modul în care fotografiile sunt structurate pentru a transmite o idee este dat de **sintaxa** lor. Imaginile pot avea puterea necesară de a funcționa independent, însă alăturarea a două imagini, o serie mai cuprinzătoare, o secvență, un grupaj sau un eseu, va genera raporturi diferite între imaginile componente.

În comunicarea vizuală, fotografia depășește limitele limbajului scris, fiind un eficient limbaj universal, înțeles de orice observator. În ciuda faptului că fotografiile sunt o interpretare subiectivă și adesea deformată a lumii, acestora li se atribuie o mare putere de credibilitate.

Imaginea fotografică este în mare parte o mărturie a personalității fotografului, dar pe lângă aceasta, imaginea suferă o serie întreagă de transformări generate de mecanismele canalului media prin care este distribuită. **Mass-media**,

¹⁶⁰ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.14

asemeni fotografiei, este un produs construit, modelat și distorsionat de o serie de factori. Ea nu este numai informare, ci și influențarea opiniei. Prin intermediul fotografiei și a mediei oamenii își construiesc realitatea. Nu mai contează lumea concretă, ci doar modul în care ne raportăm la aceasta, imaginea mentală pe care ne-o construim. Se impune, deci, să fim niște consumatori critici ai reprezentărilor vizuale.

În perioada contemporană, mass-media se transformă în **personal media**, internetul în a doua sa generație devine participativ, un mediu al interacțiunii sociale virtuale. În acest context, imaginea este cel mai puternic mediu de comunicare, iar schimbările produse în ultima perioadă au o influență majoră asupra structurii noastre. Fotografia a avut o evoluție fulminantă prin etape sale succesive de liberalizare și dezvoltare (aparitia filmului îngust de 35mm, fotografia digitală și perioada post mass-media), ajungând în prezent să reprezinte un ritual social care ne influențează puternic existența, nu tot timpul într-un sens pozitiv.

Fotografia de arhitectură acoperă un spectru vast de imagini și abordări, dar putem să o definim ca imaginea fotografică care are denotația reprezentată de arhitectură. Ea se aseamnă fotografiei de portret pentru că trebuie să penetreze învelișul fizic și să redea caracterul, atmosfera, identitatea arhitecturii.

Prin studii de caz, sunt analizate două abordări diferite de a realiza fotografii. **Imaginea surprinsă** este genul de imagine caracteristică fotografiei documentare, ce presupune neinterferența cu subiectul și prezentarea lui ca parte a contextului spațial și temporal din care face parte. O abordare cu totul diferită este **imaginea construită**, care este mediul pentru transmiterea unui mesaj sau concept, imaginea caracteristică publicității și propagandei. În această categorie de imagini devine vitală intenția și capacitatea fotografului. Studiind activitatea lui Julius Shulman, nu avem cum să nu considerăm corectă abordarea acestuia de a (p)relua intenția arhitectului, de a transforma, traduce și transfigura realitatea.

Întrucât fotografia, ca reprezentare a realității, nu poate fi legată de obiectivitate, tema **autenticității fotografiei** devine una relativ complexă. Totuși putem afirma că autenticitatea unei fotografii poate rezulta din veridicitatea procesului de reprezentare, cât și din coerența rezultatului final.

Fotografiile lucrează într-un mod neașteptat cu **timpul și memoria**. Am fi tentați să credem că ele sunt amintiri, dar, așa cum evidențiază Roland Barthes, ele sunt mai degrabă contraamintiri, cu timpul luând locul amintirilor autentice. Evidențiind relația fotografiilor cu timpul, Susan Sontag, le asociază un puternic caracter melancolic.

Principalele **limite** ale fotografiei, ca reprezentare a arhitecturii, sunt date de: transmiterea unui conținut pur vizual, de aplatizarea spațiului tridimensional, de subiectivitatea deplină a procesului și de caracterul percepției vizuale umane. În egală măsură „*cunoașterea dobândită prin fotografii va fi mereu un tip de sentimentalism, cinic sau umanist. Va fi o cunoaștere la preț redus, un simulacru de cunoaștere, un simulacru de înțelepciune, la fel cum actul de a fotografia este un simulacru al posesiunii...*”.¹⁶¹

Fotografia reprezintă o transfigurare subiectivă a realității, care, de fapt, ajunge să o substituie.

¹⁶¹ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.14

Capitolul 3. Percepția nemijlocită a spațiului

„A experienta architectura într-un mod concret înseamnă a o atinge, a o vedea, a o auzi și a o mirosi.” Peter Zumthor ¹⁶²

Prezentul capitol tratează relația fizică, directă a omului cu arhitectura. Mai exact, în cele ce urmează, vor fi abordate o serie de aspecte ale percepției directe și nemijlocite a mediului fizic construit, ale arhitecturii. Pe de-o parte, va fi cercetat modul în care corpul, simțurile, locomoția, traseul, lumina sau întunericul influențează percepția, pe de altă parte vom investiga o caracteristică imposibil de cuantificat în termeni obiectivi, dar esențială pentru arhitectură: atmosfera, caracterul spațiului. La finele capitolului va fi abordat domeniul psihologiei ambientale, pentru a sublinia relația dintre mediul construit și comportamentul individului.

Privind altfel subiectele ce vor fi tratate, ele pot fi împărțite în două categorii: cele ce țin de sfera **percepției vizuale** (percepția ce folosește toate simțurile într-o anumită măsură, însă se bazează pe vâz) și cele ce se leagă de sfera **percepției non-vizuale** (în care simțul văzului este suprimat, rămânând doar celelalte simțuri). Având în vedere tema prezentei lucrări, este interesant de analizat succint și acest tip de percepție, pentru a avea o imagine mai bogată asupra temei percepției.

Două anexe vin să completeze prezentul capitol. Anexa 1 prezintă experimentul „Sensing Spaces” – un exercițiu de percepție multi-senzorială a spațiului, desfășurat în 2015 în cadrul Facultății de Arhitectură și Urbanism din Timișoara. Anexa 2 prezintă un proiect fotografic din anul 2009 al autorului tezei, seria denumită „Locuri Pierdute” ce ilustrează conceptul de atmosferă / caracter al spațiului.

Necesitatea prezenței unui astfel de capitol în cadrul tezei se datorează dorinței de a lărgi orizontul cercetării și de a compara cele două tipuri de percepții asupra spațiului. Făcând această comparație, cercetarea dobândește o perspectivă de ansamblu asupra temei studiate, iar abordarea poate fi considerată holistică.

3.1 Senzații, percepție și reprezentarea mediului

Senzațiile sunt procese psihice cognitive senzoriale primare prin care se percep trăsături izolate ale obiectelor și fenomenelor, prin acțiunea directă a unui stimul asupra receptorului corespunzător. Prin senzații dobândim însușiri concrete, de suprafață a lucrurilor (culoare, miros, temperatură etc. - fiecare dintre acestea reprezentând câte o senzație separată).

Senzațiile pot fi clasificate după stimul în următoarele categorii:

- **senzații vizuale** - legate de percepția prin analizorul vizual a formei, culorii și materialității;
- **senzații tactile** - legate de percepția prin contactul cu pielea a texturii, formei, consistenței, vibrației și umidității;
- **senzații auditive** - legate de percepția sunetelor;

¹⁶² Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhauser, Basel, 1999, p.58

- **senzații olfactive** - legate de percepția mirosurilor;
- **senzații gustative** - legate de percepția gusturilor;
- **senzații termice** - legate de percepția temperaturii ;
- **senzații proprioceptive** - legate de percepția stării, poziției și mișcării corpului și a membrilor în spațiu. Propriocepția include următoarele două senzații:
 - **senzații chinesteze** - legate de mișcarea corpului și a membrilor;
 - **senzații vestibulare** - legate de echilibru și orientare;
 - **senzații interoceptive** - provenite din interiorul corpului;

Percepția se face în mod diferit, unele senzații necesită un contact direct, precum senzațiile tactile și gustative, pe când altele, precum văzul sau auzul, nu necesită acest lucru, iar tot ce ține de interocepție și propriocepție este o percepție interioară corpului. Aceste observații urmează să fi analizate în continuare.

Percepția este „*procesul psihic prin care obiectele și fenomenele din lumea obiectivă care acționează nemijlocit asupra organelor de simț sunt reflectate în totalitatea însușirilor lor, ca un întreg unitar*”¹⁶³ Este facultatea de cunoaștere și înțelegere a lumii exterioare. Percepția poate fi văzută ca o primă reprezentare directă a mediului, ea presupunând apoi interpretarea mai multor stimuli și atașarea de semnificații. Însă percepția este un proces selectiv, nu toate senzațiile sunt preluate de sistemul cognitiv. Putem să separăm percepția conștientizată, atentă, de cea subliminală sau spontană.

Din punctul de vedere al psihologiei ambientale, „*percepția este rezultatul interacțiunii între descrierea fizică, evaluarea estetică, așteptările și obiectivele personale*”¹⁶⁴, deoarece percepția caracterelor fizice ale spațiului este indisociabilă de o serie de evaluări afective, sociale, estetice sau normative ale spațiului. Modul în care un spațiu este perceput variază fundamental de la un individ la altul, în funcție de mulți factori care se înscriu pe o plajă vastă ce variază de la experiențele personale, preferințe, starea de spirit din momentul respectiv, până la vârstă, sex sau cultura din care face parte.

Mediul reprezintă contextul în mijlocul căruia trăiește cineva, în cazul prezentei lucrări, caracteristica esențială este prezența individului în mijlocul său. Fiind o reprezentare a cadrului vieții noastre, orice plan al existenței ne definește un mediu: social, cultural, politic, natural, artificial sau construit etc.

Percepțiile leagă individul de spațiu, dar **reprezentările mediului** îi permit omului să își reconstituie spațiul mult mai vast, uneori inaccesibil simțurilor, prin intermediul unei imagini mentale. Reprezentările mentale ale mediului sunt sintetizări, filtrate de fiecare individ pe baza stimulilor senzoriali, a deplasării prin mediu și a factorilor subiectivi amintiți anterior. Reprezentările sunt imagini care se mențin chiar și atunci când încetează contactul direct cu mediul respectiv. Hărțile mentale¹⁶⁵, care pot fi văzute ca un set de afirmații despre mediu, reprezintă deformări subiective ale spațiului, din care se rețin anumite elemente individuale considerate relevante. Relația dintre percepție și reprezentare nu este unidirecțională, reprezentările influențând la rândul lor percepția și comportamentul individului. **Reprezentările sunt imagini mai mult sau mai puțin deformate**

¹⁶³ Online: www.dexonline.ro/definitie/percepție [accesat la 12.12.2014]

¹⁶⁴ Barna Raluca Maria, *Diagnoza socio-ambientală - abordare interdisciplinară. Studiu de caz: Casa de Cultură a Studenților din Timișoara*, manuscris, Facultatea de Psihologie, Universitatea de Vest Timișoara, 2006, p.43

¹⁶⁵ conceptul de orientare după hărți mentale, introdus de Kevin Lynch, este explicat și detaliat în capitolul 4.5 - Mișcarea în spațiu și timp.

ale realității (Fig. 24), cărora individul le conferă statutul de date obiective.¹⁶⁶ Astfel „realitatea” în care trăim nu se rezumă doar la percepția directă a spațiului cartezian, ci ea este o contopire a lumii fizice percepute, cu lumea mentală, imaginată sau amintită.



Fig. 24 - „Out Here: Disquieted Architecture”- Eduardo Souto de Moura, Angelo de Sousa- Pavilionul Portugaliei pe Canal Grande, Bienala de Arhitectură de la Veneția, 2008. Foto: Ovidiu Micșa, 2008

Privind altfel reprezentarea subiectivă a spațiului, deformările, neclaritățile și erorile acestui proces reprezintă o modalitate eficientă de diagnoză a spațiului, o bună premisă pentru analizarea și îmbunătățirea acestuia. Hărțile cognitive sunt un eficient instrument, folosit atât de psihologi, sociologi, cât și de arhitecți sau urbanisti.

3.2 Fenomenologia percepției

„În experiențe memorabile ale arhitecturii, spațiul, materia și timpul fuzionează într-o singură dimensiune, în substanța bazică a existenței” Juhani Pallasmaa¹⁶⁷

Fenomenologia este un curent în filozofie care studiază fenomenele conștiinței prin prisma orientării și a conținutului lor, dar este și un studiu descriptiv

¹⁶⁶ *Ibidem.* 164, p.46

¹⁶⁷ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007, Cap.3

al unui ansamblu de fenomene și a manifestărilor sale în timp și spațiu.¹⁶⁸ Denumirea provine din limba greacă din *phainómenon* și *logos*, putându-se traduce prin studiul fenomenelor.

În viziunea lui Maurice Merleau-Ponty **fenomenologia studiază structura experienței prin studiul esențelor** și „conform acesteia, toate problemele se rezumă la găsirea definițiilor esențelor: esența percepției, sau esența conștiinței, de exemplu. Dar fenomenologia este de asemenea, o filosofie care pune esența înapoi în existență”¹⁶⁹

Fenomenologia arhitecturii se leagă de experiența totală a perceperii spațiului. Ea este definită de Christian Norberg-Schulz ca fiind o teorie ce înțelege arhitectura în termeni concreți, **existențiali**. „Viața noastră de zi cu zi este constituită din << fenomene >> concrete. Ea este alcătuită din oameni, animale, flori, copaci și păduri, din piatră, pământ, lemn sau apă, din orașe, străzi și case, uși, ferestre și mobile. Și este alcătuită din soare, lună și stele, nori trecători, din nopți și zi și anotimpuri trecătoare. Dar este alcătuită și din fenomene mai intangibile precum sentimentele”¹⁷⁰ sau, altfel zis, din răsunetul lor în noi, din experiențele noastre.¹⁷¹ „Opera arhitecturală nu există în vid, ci în sânul unei lumi a lucrurilor și a oamenilor, pe care o dezvăluie pentru ceea ce este, ajutând, în consecință, omul să o locuiască într-o manieră poetică.”¹⁷²

Putem clasifica lucrările teoretice ce abordează subiectul fenomenologiei spațiului în trei categorii. Prima ar fi reprezentată de lucrările lui **Edmund Husserl** și **Martin Heidegger** care au pus bazele acestui domeniu. Ar urma o serie de lucrări, apărute ulterior precum: „Fenomenologia percepției” de **Maurice Merleau-Ponty**, „Poetica Spațiului” de **Gaston Bachelard**, „Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture” scrisă de **Christian Norberg-Schulz** sau „Experiencing Architecture” de **Steen Eiler Rasmussen**, lucrări cu un conținut mai accesibil. A treia categorie ar întruni lucrările apărute în ultimele decade, precum scrierile lui **Peter Zumthor**, **Steven Holl** și, nu în ultimul rând, „The Eyes of the Skin” sau „The Thinking Hand” a lui **Juhani Pallasmaa**.

Putem vedea lumea ca fiind alcătuită din fenomene, care posedă un caracter efemer, și din obiecte sau lucruri care există în realitate. Însă dacă privim lucrurile la o altă scară temporară decât cea a omului trecător și obiectele pot deveni efemere, deci fenomene. Astfel trebuie să ne raportăm la scara timpului și spațiului nostru pentru ca să vedem arhitectura ca o ordonare și ierarhizare a experiențelor, a fenomenelor.¹⁷³

Pallasmaa atrage atenția că arhitectura, ca și orice artă, este rezultatul unui mod particular de gândire. La fel cum pictura, sculptura, muzica, fotografia sau cinematografia au propriul mijloc de gândire, de utilizare a simțurilor, de a articula și exprima idei specifice mediului respectiv, „arhitectura este un mijloc de a filozofa despre lume și existența umană, prin procesul <corporal, întrupat¹⁷⁴> material al

¹⁶⁸ Online: <http://dexonline.ro/definitie/fenomenologie> [accesat la 12.12.2014]

¹⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 2005, p.vii

¹⁷⁰ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.6

¹⁷¹ Vlad Gaivoronshi, *Curs de Teoria Arhitecturii – an II, sem I*, manuscris, p.47

¹⁷² Christian Norberg-Schulz apud. prof. Ana Maria Zahariade, *Curs Arhitectura Locuire Oras*, UAUIM 2007-2008, Online: www.scribd.com [accesat la 01.11.2018]

¹⁷³ Vlad Gaivoronshi, *Curs de Teoria Arhitecturii – an II, sem I*, manuscris, p.47

¹⁷⁴ tradus din engl. “embodied”

construirii. Arhitectura dezvoltă metafore existențiale și vie prin spațiu, structură, materie, gravitate și lumină".¹⁷⁵

Plecând de la premise fenomenologice, creațiile unor arhitecți precum Louis Kahn, Steven Holl, Alvar Aalto, Sverre Fehn, Tadao Ando și Peter Zumthor capătă rafinament, atât prin experiențele senzoriale oferite vizitatorului, cât și prin raportarea directă la existența omului. Zumthor afirmă că arhitectura „are o relație fizic specială cu viața. Nu mă gândesc la ea în primul rând ca la un mesaj sau un simbol, ci ca la o anvelopantă și un fundal pentru viață, care se desfășoară în și în jurul ei – un recipient sensibil pentru ritmul pașilor pe pardoseală, pentru concentrarea lucrului, pentru liniștea somnului”.¹⁷⁶

3.3 Arhitectura și corpul

Percepția arhitecturii presupune cunoașterea ei folosind toate simțurile, înseamnă să-i cunoaștem forma, dimensiunea, culoarea, înseamnă să-i percepem acustica, să-i simțim trăsăturile olfactive, să atingem suprafețele, pentru a le percepe textura și temperatura, să observăm cum interacționează lumina cu formele ei. Însa în centrul percepției se află corpul uman. Gabriel Marcel susține că „eu sunt corpul meu”, Wallace Stevens afirmă că „sunt ceea ce este în jurul meu”, Noel Arnaud „sunt spațiul în care mă aflu”, iar Ludwig Wittgenstein susține că „sunt lumea mea”.¹⁷⁷

Prin intermediul corpului ne raportăm la spațiu. O clădire este întâlnită, abordată, confruntată, apoi explorată. Când intrăm în ea, corpul nostru întâlnește greutatea ușii de intrare. Picioarele măsoară distanța sau treptele urcate, mâna atinge balustrada de lemn, simțindu-i patina și căldura. Prin intermediul corpului nostru ne aflăm într-o interacțiune perpetuă cu mediul fizic în care ne aflăm.¹⁷⁸

James Cutting și Peter Vishton consideră că spațiul ce înconjoară corpul unui individ poate fi împărțit în trei regiuni egocentrice¹⁷⁹, de forme aproximativ circulare (Fig. 25). Această clasificare se bazează pe factori psihologici. Prima zonă este **spațiul intim și cel personal**. Cel intim este reprezentat, în general, de zona din jurul capului, ce se întinde în principiu pe o distanță accesibilă mâinii, însă acesta se extinde cu spațiul personal care poate fi considerat până la o depărtare de aproximativ 1.5-2m. Exceptând cazurile speciale (de exemplu aglomerația din mijloacele de transport), în spațiul personal apropiat sunt lăsate să intre persoane aflate într-un anumit grad de intimitate. În caz contrar suntem deranjați ori de câte ori cineva intră în aceasta. Este interesant de observat cum aceste spații au distanțe variabile în funcție de direcția orizontală, descrescând din fata individului, spre spate și în final spre laterale. Următoarea zonă este reprezentată de **spațiul acțiunii**, spațiu în care ne putem mișca, vorbi, interacționa fără prea multă dificultate. Acesta s-ar întinde până la maxim 30m de individ. Peste această distanță rămâne doar un

¹⁷⁵ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.114

¹⁷⁶ Peter Zumthor *apud.* prof. Ana Maria Zahariade, *Curs Arhitectura Locuire Oras*, UAUM 2007-2008, *Online:* www.scribd.com/document/238339707/curs-alo [accesat la 01.11.2018]

¹⁷⁷ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.13

¹⁷⁸ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007, p.35

¹⁷⁹ egocentrism = concepție filosofică și etică ce consideră individul „eu” ca centru al lumii întregi. *Online:* <http://dexonline.ro/definitie/egocentrism> [accesat la 02.05.2017]

spațiu al vederii, unde, ca și în cazul zonelor amintite anterior, calitatea și cantitatea percepției scade odată cu distanța.¹⁸⁰

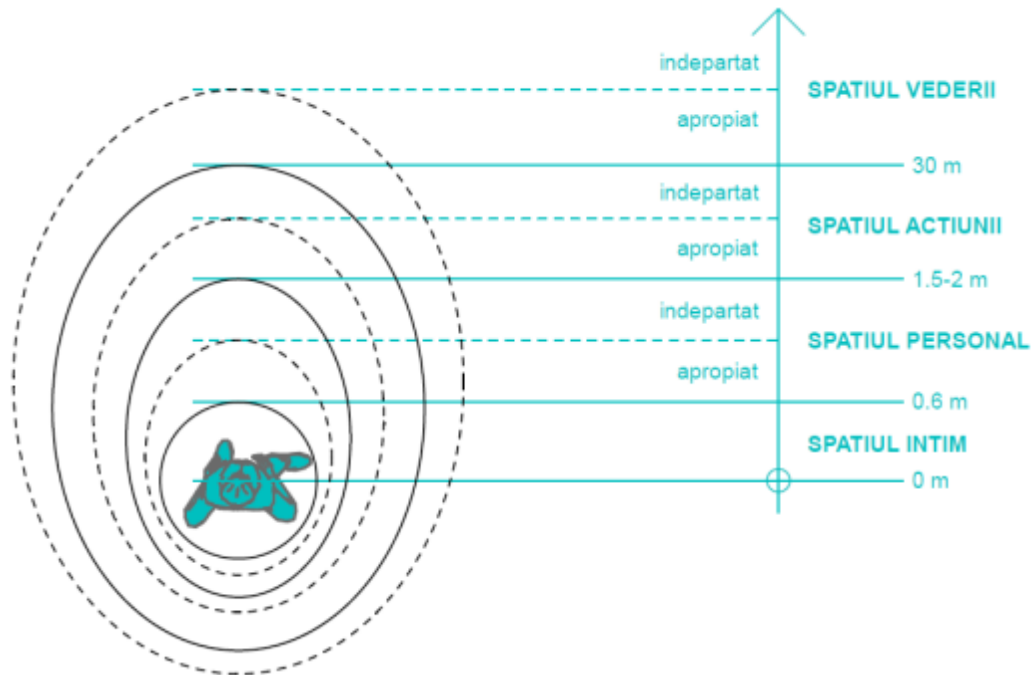


Fig. 25 - Clasificarea spațiului ce înconjoară un individ.¹⁸¹

În „*The Thinking Hand*”, Pallasmaa subliniază importanța mâinii și rolul esențial avut de aceasta în dezvoltarea deprinderilor și îndemnărilor umane, a capacităților cognitive și a inteligenței. Așa cum o exprimă și metafora din titlu, mâna nu este un simplu organ pasiv, controlat de creier, care execută comenzile date de acesta, ci posedă propria cunoaștere, propriile abilități și propria sa intenționalitate. „*Aristotel a greșit afirmând că oamenii aveau mâini pentru că erau inteligenți; Anaxagoras a fost, probabil, mai corect în a afirma că oamenii erau inteligenți pentru că aveau mâini*”¹⁸², deoarece se pare că dezvoltarea creierului a fost generată tocmai de utilizarea diverselor instrumente de către oamenii primitivii. Pe de altă parte, este aproximat că peste 80% din comunicare este non-verbală, astfel că mâna prin mișcare și gesturi, alături de expresia feței și postura corpului, joacă un rol important în acest proces. Expresia corpului poate fi o oglindire a caracterului persoanei.¹⁸³

¹⁸⁰ James Cutting, Peter Vishton, “Perceiving layout and knowing distances: The interaction, relative potency, and contextual use of different information about depth” în *Perception of space and motion*, Academic Press, San Diego, 1995, p.100-101

¹⁸¹ Interpretare după James Cutting și Peter Vishton

¹⁸² Marjorie O’Rourke Boyle apud. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.33

¹⁸³ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.14

În mod firesc, corpul uman este și un reper ce definește modularea și proporționarea spațiului construit. Sistemele de proporție și unitățile de modulare variază ușor de la o zonă la alta, dar și în timp, în funcție de înălțimea sau particularitățile utilizatorilor, însă raportarea la corpul uman este o constantă. Aceste sisteme au fost folosite de la primele edificii, până în prezent. Cel mai cunoscut sistem modern este Modulorul lui Le Corbusier, prezentat în Fig. 26, care este strâns legat de creația acestuia. De altfel, Corbusier mărturisește originea sistemului său: „Partenonul, templele din India și catedralele au fost construite conform unor măsuri precise care constituie un cod, un sistem coerent care a susținut o unitate esențială. [...] Egiptenii, caldeenii, grecii și așa mai departe, au construit și, în consecință, au măsurat. Ce instrumente au folosit? Instrumente vechi, durabile; instrumente care erau prețioase pentru că erau legate de conformația umană [...]: cubitus (cot), digitus (deget), inch (degetul mare), picior etc. Ele au fost o parte integrantă a corpului uman și, astfel, s-au potrivit a servi drept măsuri pentru colibe, casele și templele care trebuiau construite. Dar, mai mult decât atât, ele erau infinit mai bogate și subtile, deoarece făceau parte din matematica corpului uman - o matematică grațioasă, elegantă și fermă: izvorul armoniei care ne mișcă: frumusețea.”¹⁸⁴

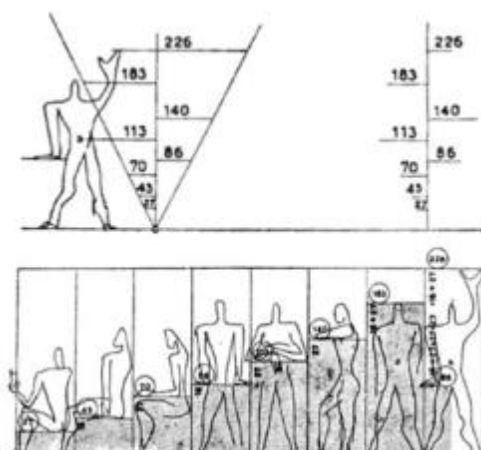


Fig. 26 - Modulor: a) ilustrație¹⁸⁵ b) reprezentare din complexul Capitoliului, Chandigarh - foto: Ovidiu Micșa, Chandigarh, 2018.

3.4 „Polifonia simțurilor” – percepția multi-senzorială a spațiului

„Arhitectura nu se referă la forme, ci la multe alte lucruri” Peter Zumthor¹⁸⁶

Orice experiență a mediului, în cazul de față a mediului construit, a arhitecturii, este una multi-senzorială. Dobândim cunoașterea spațiului prin informațiile furnizate în egală măsură de ochi, urechi, nas, piele, limbă, schelet și

¹⁸⁴ Le Corbusier, *El Modulor*, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1953

¹⁸⁵ Sursa: Le Corbusier, *El Modulor*, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1953

¹⁸⁶ Online: www.dezeen.com/2013/02/06/peter-zumthor-at-the-royal-gold-medal-lecture-2013/ [accesat la 03.05.2015]

mușchi. Prin sinestezia¹⁸⁷ acestor șapte categorii ale percepției senzoriale - ceea ce Bachelard numea „polifonia simțurilor” - obținem **imaginea spațiului**.¹⁸⁸

În opinia lui Maurice Merleau-Ponty „Percepția (...) nu este o sumă de stimuli vizuali, tactili și auditivi. Percep într-un mod total, cu întreaga mea ființă; Sesizez o structură singulară a unui lucru, un mod unic de a fi, care vorbește tuturor simțurilor mele deodată.”,¹⁸⁹ iar percepția nu acționează singură, ea se află într-o perpetuă interacțiune cu memoria și cu imaginația.

Imaginea spațiului poate fi dobândită prin mai multe genuri de percepție. Majoritatea timpului ne folosim de un dialog al tuturor simțurilor, însă văzul deține o certă supremație. Astfel, definim **percepția vizuală** ca fiind procesul de cunoașterea a mediului înconjurător bazat pe simțul văzului care este completat de celelalte simțuri. Iar **percepția non-vizuală** implică suprimarea văzului, ea este cunoașterea mediului bazată exclusiv pe celelalte simțuri, considerate arhaice. Aceasta este percepția în absența luminii, sau percepția persoanelor nevăzătoare.

Prin suprimarea altor simțuri pot rezulta și alte genuri de percepție, dar având în vedere subiectul prezentei lucrări, în cele ce urmează vom analiza imaginea spațiului furnizată doar prin prezența sau absența văzului.

3.4.1 Percepția vizuală

„Văzul ne separă de lume, pe când celelalte simțuri ne unesc de ea.” Juhani Pallasmaa¹⁹⁰

Din antichitate s-a născut o ierarhie a simțurilor, iar văzul a fost tot de la bun început privilegiat și considerat cel mai nobil simț. De aici etimologia cuvântului grecesc *theoria*, care înseamnă „a contempla, a privi, a vedea, lucru de privit, spectacol” și provine din *theoros* „spectator”, din *thea* „vedere”¹⁹¹, deci a privi lucrurile, atât cu ochii, cât și cu mintea, din postura de observator.

Filozoful german Hans Jonas pe de-o parte cataloghează văzul ca fiind cel mai sublim simț, dar totodată îl definește ca fiind un simț incomplet, un „**rezumat calm al realității dezgolite de puterea sa brută**”.¹⁹² Văzul se bazează pe celelalte simțuri, considerate arhaice și pe mișcare. Prin el observăm o serie de caracteristici generale juxtapuse, însă doar prin sinestezia celorlalte simțuri dobândim o percepție completă.

Văzul este simțul ideal al depărtării. Cea mai bună vedere asupra unui lucru nu este neapărat din imediata sa vecinătate, cât de la o distanță corespunzătoare, variabilă în funcție de obiect și de scopul observației.¹⁹³ Văzul este și un simț pasiv, întrucât pentru a privi un obiect din câmpul nostru vizual, nu trebuie decât să deschidem ochii și să ne uităm în direcția respectivă. Nu este necesară o legătură

¹⁸⁷ Sinestezie – Asociație între senzații de natura diferită care dau impresia că sunt unul simbolul celuilalt. Online: www.dexonline.ro/definitie/sinestezie [accesat la 02.05.2017]

¹⁸⁸ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007

¹⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non –Sense*, Northwestern University Press, 1964, p.50

¹⁹⁰ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the skin*, Wiley, United Kingdom, 2005, p.25

¹⁹¹ Online: <http://www.etymonline.com/> [accesat la 02.05.2017]

¹⁹² Hans Jonas, *The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses; The Phenomenon Of Life*, Harper & Row, New York, 1966, p.148

¹⁹³ Hans Jonas, *The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses; The Phenomenon Of Life*, Harper & Row, New York, 1966, p.148

directă cu obiectul așa cum e cazul celorlalte simțuri, ce impun o certă apropiere față de el. La cealaltă extremă, percepția tactilă se bazează pe o interacțiune directă, pe contact fizic cu obiectul care trebuie să fie în raza de accesibilitate a corpului.

În „*De Anima*” Aristotel distinge o trăsătură fundamentală a vizibilului, și anume că acesta „*nu există [...] fără lumină, ci orice culoare proprie unui obiect se vede numai la lumină.*”¹⁹⁴ Astfel lumina condiționează și definește acest tip de percepție. În funcție de cantitatea și calitatea luminii suntem capabili să vedem color – în marea majoritate a timpului – sau alb negru – când nu avem suficientă lumină, deoarece în acel moment sunt folosite exclusiv celule cu bastonașe, care nu oferă informații legate de culori. În acele momente, informații despre culoarea obiectelor sunt furnizate exclusiv de memorie. Este de menționat capacitatea ochiului uman de a se adapta constant, dar relativ lent, la intensitatea fluxului luminos existent, lucru care ne permite să vedem în cele mai variate condiții de iluminare, însă face ca trecerile bruște dintr-o extremă în alta să fie inconfortabile.

Deși cercetarea în acest domeniu este axată pe vederea clară (foveala), Pallasmaa atrage atenția asupra importanței **vederii periferice** și neclare. Dacă vederea clară ne confruntă cu spațiul sau chiar ne extrage din el, vederea periferică, neclară, reușește să ne integreze, să ne învăluie în spațiu. Din punct de vedere fiziologic, se pare că în sistemul nostru perceptiv, vederea periferică are o prioritate mai crescută față de cea centrală.¹⁹⁵ Un subiect încă dezbătut este cel al percepției culorilor în vederea periferică. Majoritatea cercetătorilor susțin că ochiul nu distinge deloc culori la un unghi mai mare de 50 de grade față de axul său optic (din cauza localizării în acea zonă strict a celulelor cu bastonașe), această informație fiind completată de către creier.

Odata cu sistemul de reprezentare în perspectivă, ochiul a fost definit ca centru al percepției, iar până în prezent importanța lui a crescut tot mai mult, ajungându-se la o hegemonie a văzului, o **cultură ocularcentrică**¹⁹⁶ în care celelalte simțuri sunt suprimate sau ignorate. Într-un context din ce în ce mai învăluit în digital, în care lumea virtuală este cel puțin la fel de bogată ca cea reală, o bună parte a arhitecturii contemporane a abordat această direcție esențialmente vizuală. Fenomenologi precum Juhani Pallasmaa, critică arhitectura deprivată de calitățile senzoriale și senzuale, arhitectura care ajunge să fie doar o expresie a Gestalt-ului. Aceștia consideră că toate simțurile ar trebui antrenate în percepția unui spațiu și că valoarea unei arhitecturi este dată de caracterul său, care adesea este simțit înaintea percepției coerente. În finalul acestui capitol vom aborda subiectul atmosferei și caracterului arhitecturii.

Din fericire, tot mai mulți arhitecți și urbaniști, conștienți de limitările arhitecturii retinale, încearcă să genereze percepții multi-senzoriale utilizatorilor arhitecturii. Creațiile unora precum Steven Holl, Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Wang-Shu, Kengo Kuma - ca să numim doar câțiva - reușesc să antreneze toate simțurile și să genereze o experiență bogată, complexă și profundă a spațiului, iar prin aceasta să contribuie favorabil la bunăstarea interioară și socială a celor ce utilizează respectivul obiect de arhitectură, spațiu urban sau oraș, deoarece

¹⁹⁴ Aristotel, *De Anima*, Ed. Științifică, București, 1996, p.45

¹⁹⁵ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2012, p.14

¹⁹⁶ termen compus din “ocular” și “centrism”, ce definește concepția conform căruia vazul este clasat ca importanță peste celelalte simțuri.

*„arhitectura este arta reconcilierii dintre noi înșine și lume, iar această mediere are loc prin intermediul simțurilor”*¹⁹⁷

Există totuși și păreri mai critice legate de hegemonia văzului. Bazându-se pe ideile lui Martin Heidegger, legate de faptul că atât capacitatea de a vedea și de a auzi ni se „degradează prin radio și film sub autoritatea tehnologiei”, precum și pe cele ale lui Max Horkheimer conform cărora „pe măsură ce telescoapele și microscopurile acestora, benzile și aparatele lor radio devin mai sensibile, indivizii devin mai orbi, mai greu de auz, mai puțin receptivi”, David Michael Levin se întreabă dacă într-adevăr cultura contemporană mai este ocularcentrică sau dacă nu cumva s-a produs o schimbare de paradigmă.¹⁹⁸

Deși spațiul poate fi ușor reprezentat prin diverse sisteme de coordonate (cartezian, polar, cilindric sau sferic), percepția omului asupra mediului construit este una subiectivă, bazată pe un perpetuu dialog al omului cu spațiul. Spațiul posedă diverse calități și relații între elementele care îl alcătuiesc, iar observatorul le selectează, le organizează și le oferă sens.¹⁹⁹ Pe lângă subiectivitatea procesului de reprezentare spațială, percepția este puternic influențată de factori meteorologici, atmosferici (lumină, temperatură, umiditate, miros, sunet, accesibilitate, intimitate), imaginea ei variind în timp (Fig. 27). Influența luminii și al tuturor acestor factori sunt elemente cheie deopotrivă pentru un arhitect care își duce procesul de proiectare până la acest nivel de concepție, dar și pentru fotografatul care se va folosi din plin de ele pentru a-și duce fotografiile în direcția dorită.



Fig. 27 - Influența anotimpurilor, fenomenelor meteorologice. Foto: Ovidiu Micșa, 2013

¹⁹⁷ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2012, p.77

¹⁹⁸ David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, 1993, p.3

¹⁹⁹ Kevin Lynch, *Image of the city*, M.I.T. Press, Cambridge, 1990, p.6

3.4.2 Percepția tactilă

„Mi-am dat seama că, dintre toate simțurile, ochiul era cel mai superficial, urechea cea mai arogantă, mirosul cel mai voluptuos, gustul cel mai supertițios și inconsecvent, atingerea cea mai profundă și filosofică.” Diderot²⁰⁰

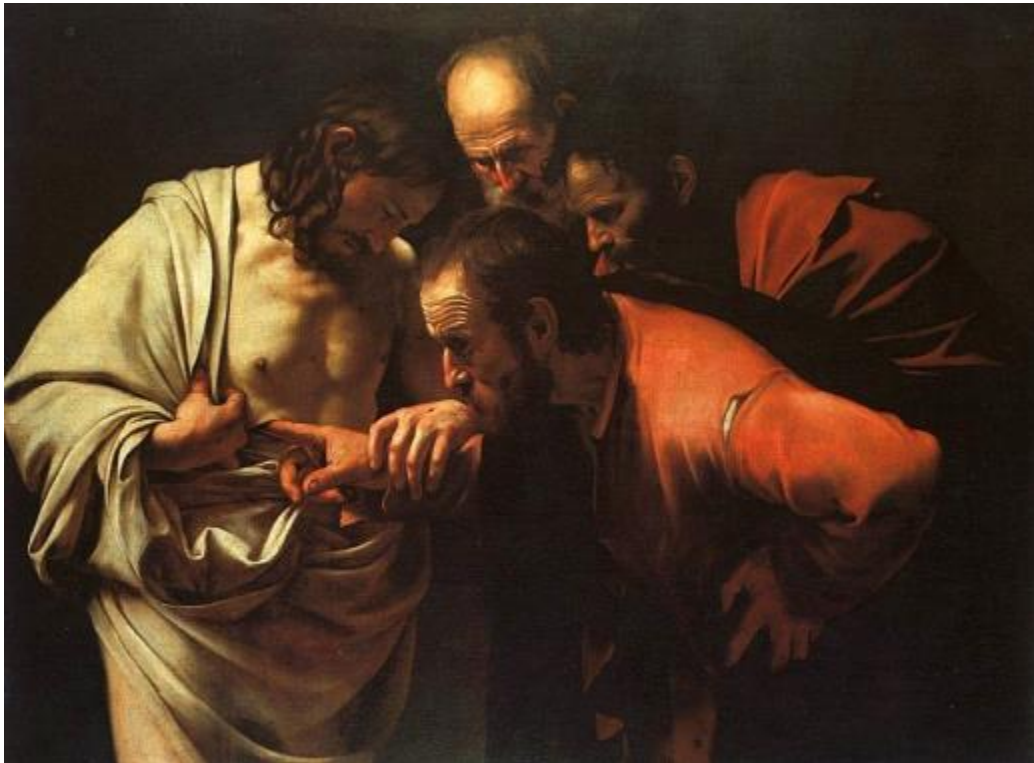


Fig. 28 - Neîncrederea Sfantului Toma – Caravaggio, 1602.²⁰¹

În primul rând se cuvine a defini trei termeni și modul în care aceștia vor fi folosiți. În timp ce literatura de specialitate tinde să asocieze termenul **tactil** doar percepției atingerii și presiunii²⁰², acesta este în general folosit într-un sens mai larg reprezentând ansamblul tuturor percepțiilor dobândite prin simțul cutanat al pipăitului²⁰³. Prin **chinestezie** înțelegem „totalitatea senzațiilor care reflectă mișcările omului și ale părților corpului său”.²⁰⁴ Chinestezia face posibilă atingerea, prin deplasarea în spațiu și mișcarea membrelor, iar termenul **haptic**, introdus în

²⁰⁰ Diderot, *Letter on the Blind*, manuscris, 1749

²⁰¹ Sursa: [www.it.wikipedia.org/wiki/Incredulita_di_san_Tommaso_\(Caravaggio\)](http://www.it.wikipedia.org/wiki/Incredulita_di_san_Tommaso_(Caravaggio)) [accesat la 27.12.2015]

²⁰² Mark Paterson, *The Senses of Touch*, Berg, Oxford, UK, 2007, p.ix

²⁰³ Online: www.dexonline.ro [accesat la 27.12.2015]

²⁰⁴ Mark Paterson, *The Senses of Touch*, Berg, Oxford, UK, 2007, p.ix

1892 de către psihologul german Max Dessoire²⁰⁵, însumează cei doi termeni definiți anterior și este folosit cu sensul de percepție dobândită prin toate formele și aspectele simțului tactil și chinestezic.²⁰⁶



Fig. 29 - Urme de pași pe plajă. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.

Să facem un exercițiu de percepție haptică, imaginându-ne următorul cadru: ce poate fi mai plăcut atunci când ieșim din apa răcoroasă a mării, decât să ne aruncăm pe nisipul cald și să-i simțim fierbințeala cu propria noastră piele. Apoi, în timp ce ne uscăm, fiecare adiere de vânt ne provoacă un fior de frig. Prin pielea corpului simțim textura nisipului, a pietrelor sau chiar durerea provocată de câte o scoică sau piatră mai ascuțită, simțim concomitent căldură și frig (Fig. 29). Ne-am obișnuit să percepem atingerea preponderent prin mâini, dar, într-un astfel de context, devine evident cum percepția haptică este dobândită prin intermediul întregului corp, iar acest lucru ne relaxează. Atingerea are o vastă componentă terapeutică, regăsită în diverse practici precum masajul, acupunctura, Shiatsu sau Reiki. Reflexoterapia, de exemplu, este o practică nedovedită științific a medicinei alternative, ce derivă din practici egiptene și chinezești de presopunctură a tălpilor și palmelor.

După cum reiese din exercițiul anterior, percepția obținută prin intermediul simțului tactil poate fi considerată mai complexă decât cea obținută prin celelalte simțuri (care sunt specializate pe un stimul specific), deoarece pielea conține o serie întreagă de receptori senzoriali sensibili atât la **atingere** (discurile Merkel, corpusculii Meissner), cât și la **apăsare sau presiune** (corpusculii Vater-Pacini),

²⁰⁵ Alexandra Vișan, *Percepția tactilo-chinestezică a Spațiului arhitectural*, manuscris, UAIM București, 2014, p.39

²⁰⁶ Mark Paterson, *The Senses of Touch*, Berg, Oxford, UK, 2007, p.ix

vibrație (corpusul Meissner și corpusul Vater-Pacini), **întindere** (corpusul Ruffini), **temperatură** (termoreceptori specializați pe cald sau rece), **durere** (nocireceptori) sau **mâncărime**. Astfel, simțul tactil însușește un ansamblu de stimuli transmiși concomitent și nu se limitează doar la palme, ci simțim cu orice porțiune de piele. Sensibilitatea tactilă e dată de densitatea receptorilor care variază în funcție de regiunea corpului. Zona cea mai sensibilă este vârful limbii, urmată de degete și fața palmară și terminând cu regiunea dorsală ce are o magnitudine de circa 60 de ori mai slabă decât vârful limbii.²⁰⁷

În lucrările sale „*The Eyes of the Skin*” și „*The Thinking Hand*” Juhani Pallasmaa realizează o frumoasă pledoarie pentru importanța percepției multi-senzoriale. Pallasmaa leagă celelalte simțuri de tact. Consideră orice experiență senzorială ca fiind un mod de atingere, pentru că restul simțurilor sunt de fapt extensii ale celui tactil, specializări ale pielii. Chiar și corneea ochiului este acoperită de un strat de piele modificată.²⁰⁸ Iar mâna care a avut un rol important în evoluția inteligenței umane, nu e văzută ca un executor pasiv, ci ca având propria cunoaștere și isusință.²⁰⁹ Deprinderea și îndemânarea meșteșugarilor aparține simțurilor foarte dezvoltate, mușchilor și mâinilor inteligente. Pallasmaa consideră clanța – primul contact direct al omului cu arhitectura – ca fiind strângerea de mână a clădirii. Deschizând ușa dăm mâna cu nenumărate generații care au lustruit clanța respectivă.²¹⁰

În ceea ce privește desconsiderarea percepției haptice, lucrurile par să nu se fi schimbat prea mult din antichitate. În „*De Anima*”, Aristotel cataloghează cele cinci simțuri, iar pipăitul este lăsat, pe nedrept, la baza ierarhiei. În diverse circumstanțe pare a fi considerat un simț redundant văzului, deși percepțiile dobândite prin cele două simțuri sunt de natură diferită. În opinia unor cercetători, precum cea a psihologului Geza Revesz, percepția haptică este complet autonomă față de cea vizuală, introducând termenul „*optohaptic*” pentru a sublinia influența văzului asupra percepției haptice și pentru a diferenția percepția haptică la persoanele cu vază față de cea la persoanele nevăzătoare.²¹¹

În primă instanță percepem spațiul prin vază. Privirea ne creează o imagine de ansamblu, superficială, un cadru general, care mai apoi este completat de celelalte simțuri. Spațiul, este în general definit în teoria arhitecturii pe baza limitelor sale (pardoseală, perete, tavan sau pământ, orizont, cer) ca fiind „golul” conținut și definit de aceste limite. Pe măsură ce ne apropiem de ele, de „coaja” spațiului, de diverse suprafețe, muchii sau obiecte conținute, le percepem și haptic, într-o manieră mult mai directă și intimă. Căci mâna, așa cum afirmă Bachelard, „*ne ajută să înțelegem cea mai intimă esență a materiei*”²¹² Prin piele - limita corpului nostru - percepem obiectele, limitele și certe caracteristici ale spațiului.

Ochiul atinge suprafețele înaintea mâinii, astfel că mintea, imaginația și memoria au un rol important în proces. Prin ele obținem în mod aprioric o apreciere a naturii senzației tactile. Prin tact verificăm autenticitatea informațiilor oferite de

²⁰⁷ Online: <http://www.fiziologie.ro/curs04/2SN-AC.pdf> [accesat la 22.05.2015]

²⁰⁸ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.46

²⁰⁹ *Ibidem*. p.21

²¹⁰ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2012, p.62

²¹¹ Alexandra Vișan, *Percepția tactilo-chinestezică a spațiului arhitectural*, manuscris, UAIM București, 2014, p.43

²¹² Gaston Bachelard *apud*. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, cap.1

memorie sau dobândite prin văz. Asemeni Apostolului Toma „necredinciosul” atingem ca să stabilim veridicitatea (Fig. 28). Hans Jonas consideră că „*tactul este simțul prin care are loc întâlnirea autentică cu realitatea ca realitate*”.²¹³

Spre deosebire de văz, care este simțul depărtării și separării, putem folosi simțul tactil doar în legătură cu lucrurile care sunt în imediata noastră apropiere. Atingându-le, percepem **materialitatea**: textura, densitatea, duritatea, greutatea, temperatura și stabilim natura experienței: plăcere sau disconfort. Tactul poate fi pasiv, atunci când mâna nu se mișcă, sau activ, în cazul în care intervine și mișcarea. Prin chinestezie relaționăm aceste percepții izolate date de tact cu spațiul tridimensional. „*A vedea orașul de aproape înseamnă a face din pași adevărații ochi, din tactil un simț al vederii și al tuturor simțurilor. Astfel, orașul se lasă surprins în textele și texturile lui mărunte, efemere sau, dimpotrivă, înțepenite în eternități derizorii, părăsite de geniul locului care le va fi locuit cândva*”.²¹⁴

Vorbind despre materialitate se impune a cataloga materialele folosite în două categorii după originea lor. **Materialele naturale** posedă deopotrivă prețiozitate și o certă sinceritate, își arată vârsta. Ele îmbătrânesc de la sine cu trecerea timpului, iar prin utilizare capătă lustru, patină și chiar senzualitate. Să ne gândim la vechile clădiri de școli cu trepte masive din piatră scobite de pașii a zeci de generații, cu balustrade din lemn, șlefuite la perfecție asemeni gâtului unei chitări. Aceste suprafețe îndeamnă la atingere, referindu-se la această plăcere, John Ruskin afirma: „*aș dori să mănânc această [marmură de] Verona, atingere după atingere*”.²¹⁵

Materialele artificiale, în schimb, nu posedă sinceritatea celor naturale, nu își trădează originea. În general, nu îmbătrânesc sau, dacă îmbătrânesc, nu o fac într-un mod nobil. Legătura lor cu simțul tactil, per ansamblu, nu este una la fel de strânsă sau agreabilă ca cea a materialelor naturale.

Trebuie menționat că, odată cu evoluția materialelor spre tehnologii „**inteligente**”, limitele din prezent ale spațiului nu mai sunt neapărat statice și aparent lipsite de viață. Spre exemplu, în cazul suprafețelor finisate cu „textile luminescente” (alcătuite dintr-un display RGB mascat în spatele unui material textil ce afișează culori, imagini, filme sau animații neclare), limitele spațiului prind viață, îi modifică caracterul în funcție de nevoi, atrag atenția, sau mai ales interacționează cu individul, putând încuraja mișcarea prin spațiu.

Unele materiale îmbie la atingere, pe când altele sunt respingătoare. Din ultima categorie fac parte tot mai multe materiale moderne, care nu generează o atracție din punct de vedere haptic. Dar Steen Eiler Rasmussen arată că materialele nu sunt judecate doar din prisma originii sau aspectului lor, ci și după alte criterii, precum modul în care absorb căldura. Materialele care se încălzesc sau se răcesc puternic sunt la fel de respingătoare, pe când lemnul este un material foarte agreabil datorită temperaturii sale care niciodată nu ne surprinde.²¹⁶

²¹³ Hans Jonas, *The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses; The Phenomenon Of Life*, Harper & Row, New York, p.148

²¹⁴ Ciprian Mihali, *Altfel de Spații*, Paideia, București, 2001, p.12

²¹⁵ Adrian Stokes, *The Critical Writings of Adrian Stokes, Volume II*, Thames & Hudson, London, 1978, p.316

²¹⁶ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, 1964, p.182



Fig. 30 - Casa din Michaelerplatz 3, Viena – arh. Adolf Loos, detaliu: marmură de Cipollino. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.

O plimbare prin centrul vechi al Vienei (Fig. 30) este o experiență haptică cât se poate de plăcută prin prisma materialelor întâlnite. Atât pavajele, cât mai ales registrul de la sol al clădirilor impunătoare, sunt finisate în diferite pietre naturale precum marmură, granit sau calcar, dar și în pietre cu texturi mai rugoase, precum travertinul. Experiența depășește nivelul tactil, folosirea coerentă la o scară mare a respectivelor materiale naturale generează o atmosferă caldă și oarecum prețioasă. Diferite orașe posedă anumite tipologii clare de folosire a materialelor ce ajung să contureze identitatea locului, experiența fiind similară: un exemplu poate fi considerat Ierusalimul (Fig. 31) în care, atât construcțiile vechi, cât și cele noi sunt

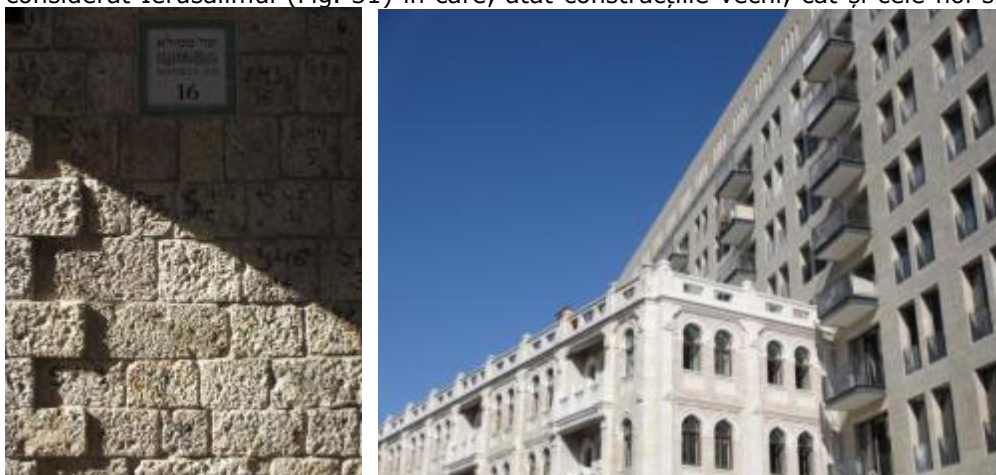


Fig. 31 - Piatră de Ierusalim în diferite declinări. Foto: Ovidiu Micșa, 2012.

realizate sau îmbrăcate în câteva tipuri de calcar. Pentru cultura iudaică această piatră de Ierusalim a dobândit o valoare simbolică, fiind folosită în numeroase lăcașe de cult de pe mapamond ca simbol al identității evreiești.



Fig. 32 - Brâncuși, Sărutul 1909 ²¹⁷

Atingerea este și simțul afecțiunii și al intimității. De la naștere avem nevoie să atingem și să fim atinși, aceasta fiind o componentă afectivă importantă a dezvoltării noastre. Acest simplu gest ce unește două persoane printr-o conexiune emoțională este un mod de comunicare non-verbală (Fig. 32). O strângere de mână poate fi reconfortantă, o îmbrățișare sau un sărut ne pot transforma subit starea de spirit, fiind mult mai directe și eficiente decât comunicarea verbală. Este interesant de observat cum deseori în timpul unor stări emoționale puternice tindem să închidem ochii și să anulăm văzul.²¹⁸

3.4.3 Percepția auditivă

Întrebându-se dacă arhitectura poate fi auzită, Steen Eiler Rasmussen susține că majoritatea oamenilor ar fi tentați să afirme că nu poate fi auzită din moment ce nu produce sunet, dar ea nu radiază nici lumina și totuși poate fi văzută. Lumina reflectată de suprafețe ne permite să o vedem, oferindu-ne informații despre formă și materiale, iar sunetele reflectate ne pot transmite impresii similare

²¹⁷ sursa: <http://www.actinoutpolitics.com/wp-content/uploads/2010/07/BrancusiKiss.jpg>
[accesat la 17.12.2018]

²¹⁸ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007, Cap.3

despre spațiu. Încăperi de forme și materiale diferite, reverberează diferit.²¹⁹ În general auzul completează văzul în percepția spațiului, în orientare și deplasare. Dar auzul poate înlocui văzul pentru persoane cu dizabilități de vedere sau în absența completă a luminii.²²⁰ Asupra acestui subiect vom reveni în capitolul percepției non-vizuale.

Chiar dacă nu este tot timpul conștient de acest lucru, omul este în permanentă influențat de mediul sonor înconjurător, atât fiziologic cât și psihic, cognitiv sau comportamental. Să ne gândim la două extreme: calmul și relaxarea resimțită într-un cadru idilic din natură, versus stresul generat de poluarea fonică a unui mediu urban cu trafic intens. Tensiunea arterială, respirația, secreția hormonală ne sunt influențate de mediul sonor.

Cea mai cunoscută creație a compozitorului John Cage este piesa intitulată 4'33" în care pianistul (sau orchestra) nu interpretează nicio notă, niciun sunet. Dar nu sunt 4 minute și 33 de secunde de liniște, ci, în absența muzicii Cage a vrut să îi facă pe ascultătorii să perceapă și să fie atenți la sunetele mediului înconjurător.²²¹

Prin auz putem determina dimensiunea unui spațiu, putem percepe o cameră ca fiind caldă sau rece indiferent de temperatură, un lift ca fiind îngust și claustrofobic, acustica unei catedrale ne poate provoca exaltare, iar într-un spațiu deschis putem experimenta o senzație de libertate sau insecuritate.²²²

Ochii au pleoape pe care le putem închide pentru a suprima vederea – uneori chiar pentru a ne concentra pe ascultat - dar de auzit, auzim tot timpul, chiar și când dormim. Auzul este pasiv, pe când **ascultatul** este componenta sa activă. Din păcate, acustica este studiată în extrem de puține proiecte, și acelea de regulă sunt spații cu o destinație specială (auditoriumuri, săli de spectacol, muzee, biserici etc). Ca urmare, abundă sălile de clasă cu reverberație mare, în care elevii trebuie să depună eforturi pentru a-și asculta profesorul, spitalele în care pacienții ar trebui să se însănătoșească într-un mediu zgomotos sau birourile open-space în care productivitatea este redusă cu până la 66% față de un mediu liniștit.²²³ De asemenea, învățământul de arhitectură ar trebui să abordeze această temă, pentru ca apoi arhitecții să poată contura un mediu construit mai sănătos și mai atractiv din punct de vedere auditiv.

În schimb, alte domenii precum cinematografia sau publicitatea se folosesc din plin de sunet și muzică. Evoluând din filmul mut – care era acompaniat în timpul proiecției de un pianist sau de o întreagă orchestră – cinematografia se folosește de peisaje sonore pentru a-și susține fluxul de imagini. Publicitatea, pe lângă identitatea vizuală, folosește de mai bine de 80 de ani logo-urile sonore sau teme muzicale ușor de reținut și asociat.

Auzul creează o senzație de solidaritate, de interacțiune spre deosebire de văz, care ne face solitari: privim singuratici suspansul unui număr de circ, dar explozia de aplauze de la final unește publicul²²⁴ Ca urmare, lipsa auzului la oameni

²¹⁹ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, 1964, p.224

²²⁰ Barry Blesser, Linda-Ruth Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?*, M.I.T. Press, Cambridge, 2007, p.11

²²¹ Richard Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, Routledge, New York, 2003, p.70

²²² Barry Blesser, Linda-Ruth Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?*, M.I.T. Press, Cambridge, 2007, p.2

²²³ *Online:*

http://www.ted.com/talks/julian_treasure_the_4_ways_sound_affects_us?language=en
[accesat la 12.06.2016]

²²⁴ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007

pare să fie o deficiență mai gravă din punct de vedere social și emoțional decât lipsa văzului.

Peisajul sonor adesea iluminează un spațiu, oferindu-i identitate sau atmosferă alături de alte simțuri. Să ne gândim la imaginea sobei „care duduie în timp ce viscolul asediază casa”²²⁵ (folosită de Bachelard pentru a exemplifica sentimentul de protecție și refugiu), la ecoul pașilor pe o stradă îngustă pavată cu piatră sau la liniștea catedralelor.

3.4.4 Arhitectura, acustica și muzica

„Muzica ne vorbește într-un mod care este misterios. Puteți asculta o simfonie, un concert sau o melodie și vă poate lega de lume. Arhitectura este asemănătoare în acest sens. Exista un aspect spiritual care este aproape indefinibil. Putem vorbi despre muzică, acorduri, spațiu sau dimensiuni, dar, în cele din urmă, efectul este asupra memoriei și personalității.” Daniel Libeskind²²⁶

Poate cea mai importantă proprietate acustică a unui spațiu este reverberația sa. Atât de bine cunoscută de un organist – ea este durata persistenței unei note, după ce acesta a ridicat mâna de pe claviatură și emisia sunetului a încetat.²²⁷ Reverberația se datorează reflexiei repetate a sunetului pe suprafețele masive ale pereților goi ai catedralei, este accentuată de forma bolților și cupolelor sau de dimensiunea spațiului. La o extremă, Baptisteriul din Pisa sau catedrala St. Paul's din Londra au o reverberație extrem de lungă, de peste 8 secunde, astfel notele unui acord cântate separat vor fi auzite în armonie.²²⁸ În timp, datorită modificărilor aduse bisericilor (balcoane, logii, mobilă de lemn, creșterea numărului de locuri etc.) reverberația lor scade, Biserica St. Thomas din Leipzig, unde Bach a fost organist, după reformare a ajuns să aibe o reverberație de puțin peste 2 secunde. Acest lucru desigur a influențat enorm și dinamica și tempo-ul compozițiilor muzicale compuse, permițând complexitate, fugi și pasaje rapide clare. Istoria muzicii poate fi strâns legată de cea a arhitecturii.

Orga se folosește de acustica și de spațiul catedralei, majoritatea compozițiilor pentru acest instrument exploatează din plin reverberația: pauzele ce urmăresc ornamentele din începutul celebrei Toccate în Re minor a lui Bach, fiind clar destinate savurării notelor rămase suspendate în aer.²²⁹ Aceași piesă, cântată la un pian într-o sală capitonată de concerte, își pierde enorm din forță.

Orice orgă era proiectată special pentru spațiul căruia îi era destinată, dar adesea și muzica a fost compusă pentru spații specifice, compozitorii exploatându-i proprietățile acustice specifice. Bazilica San Marco din Veneția datorită planimetriei sale, a dat naștere stilului poli-coral („*cori spezzati*”). Compozitorul Giovanni Gabrieli a compus „Sonata pian'e forte”, pentru aceste condiții, în care instrumentiștii erau împărțiți în două grupuri poziționate față în față sub cele două cupole laterale. Întreaga piesă fiind un dialog între cele două grupuri, între două spații laterale cu

²²⁵ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.62

²²⁶ Daniel Libeskind, „Proms Lecture 2002 BBC Radio 3” în *Architecture on 3, Online*: <http://www.bbc.co.uk/radio3/architecture/progarchive.shtml> [accesat la 12.06.2016]

²²⁷ Hope Bagenal, „Influence of Buildings on Musical Tone” în *Music & Letters*, vol.8, nr.4, 1927, p.437-447

²²⁸ *Ibidem*. p.437-447

²²⁹ Leo Beranek, *Concert Halls And Opera Houses*, Springer, New York, 2004, p.29

tonalități și instrumente diferite.²³⁰

Acustica unui spațiu nu poate fi simplu catalogată ca fiind bună sau rea. Ea variază în funcție de muzica audiată, fiind esențial ca proprietățile spațiului în care este cântat un anumit tip de muzică să coincidă cu cele pentru care a fost compusă. Muzica va fi o experiență diferită în funcție de spațiul în care este audiată: de materialele dure, de forma spațiului, de volum, de poziționarea diferitelor suprafețe cheie, de numărul de ascultători, de poziția instrumentelor și, nu în ultimul rând, a ascultătorului. Un cântec gregorian, de exemplu, va fi o experiență memorabilă dacă va fi cântat într-o bazilică în care sunetul persistă mult timp. Dar, pe lângă reverberație, Leo Beranek definește un set de 25 de termeni care cuantifică proprietățile acustice ale unui spațiu. Dintre ei amintim: **textură, căldură, strălucire, spațialitate, intimitate sau prezență, claritate, timbru și nuanța tonului.**²³¹ Acustica unui spațiu poate fi deseori îmbunătățită sau adaptată după nevoi, printr-o serie de intervenții destul de simple (suprafețe absorbante, rezonatoare sau reflectante precum covoare, materiale textile, panouri de lemn, etc.)

Deși, în percepția observatorului, muzica și arhitectura se contopesc într-o experiență unitară, muzica poate fi gândită ca fiind și un produs al arhitecturii. Nu este greșit să afirmăm că ascultăm arhitectură. Edificatoare în acest sens este seria de albume intitulate „*Inside*” ale flautistului de jazz Paul Horn, înregistrate în spații cu acustică specială precum Taj Mahal, Marea Piramidă din Giza, Palatul Potala din Lhasa.

Hope Bagenal – unul dintre cei mai importanți arhitecți acusticieni - arată că aproape orice biserică are o tonalitate aparte, favorizând cântatul neacompaniat sau recitatul în cheia respectivă.²³² De asemenea, în cazul bisericilor cu un timp lung de reverberație, pastorul nu poate predica vorbind în mod normal, pentru ca nu se poate face înțeles. Acesta este nevoit să recite folosind o intonație specifică și atingând anumite note.

Astfel, **arhitectura poate fi considerată un instrument muzical**, același important arhitect și acustician considera că „*din punct de vedere acustic, ton înseamnă volum, adâncime și bogăție a unui sunet, o accentuare a caracterului său. Adesea, cea mai simplă progresie cântată pe vocalele corecte, în condiții corespunzătoare de reverberație poate, în opinia mea, oferi mai multă frumusețe tonului decât cele mai elaborate combinații armonice într-o sală aglomerată de concert, la producția cărora au contribuit cele mai performante instrumente.*”²³³

Deși arhitectura este o artă a spațiului perceput holistic, iar muzica una a timpului, experimentată ca o secvență liniară, ambele sunt limbaje și experiențe complexe. Dacă mai sus am amintit cum arhitectura poate influența muzica, în articolul intitulat „*Architecture becomes Music*”²³⁴ Charles Jencks evidențiază câteva exemple în care muzica a constituit o sursă de inspirație pentru arhitectură: Frank Gehry se inspiră pentru Experience Music Building din Seattle din Jimi Hendrix și muzica rock a anilor 60, Le Corbusier (al cărui frate era violonist) colaborează cu compozitorul, matematicianul și arhitectul Iannis Xenakis la o serie de proiecte.

²³⁰ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, 1964, p.231

²³¹ Leo Beranek, *Concert Halls And Opera Houses*, Springer, New York, 2004, p.19

²³² Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, 1964, p.228

²³³ Hope Bagenal, “Influence of Buildings on Musical Tone” în *Music & Letters*, vol.8, nr.4, 1927, p.437-447

²³⁴ Charles Jencks, “Architecture becomes Music” *Online*: www.architectural-review.com/essays/viewpoints/architecture-becomes-music/8647050.article [accesat la 27.12.2015]

Memorabile rămânând ritmurile fațadelor mănăstirii La Tourette. Daniel Liebeskind (care este și muzician) în extinderea Muzeului Evreiesc din Berlin se inspiră din ultima operă a lui Arnold Schoenberg – „Moise și Aron”. Scara lungă încearcă să fie un ecou al stării create de Albioni în „Adagio in G minor”, și poate cel mai emoționant spațiu, denumit „The Void”, este conceput ca un instrument muzical, în care oamenii circulă peste mii de chipuri brute de metal, sunetul metalic reverberând lung între pereții înguști.²³⁵

Mai veche decât psihologia environmentală, psihologia muzicii este un domeniu interdisciplinar în care se studiază modul în care percepem, ne amintim, creem, interpretăm și răspundem muzicii.²³⁶ Din punct de vedere psihologic, muzica ne poate transmite sau ne poate declanșa emoții profunde, ne poate provoca diferite stări sufletești. Într-un studiu empiric, 141 de chestionați au fost întrebați dacă muzica exprimă ceva, ce anume exprimă. Absolut toți participanții au fost de părere că muzica exprimă emoție, variantele următoare în ordine descrescătoare au fost: „tensiune psihologică” (89%), „aspecte psihice” (88%), „frumusețe” (82%), „caracteristici ale sunetului” (80%), „evenimente sau obiecte” (77%)²³⁷

Arhitectura fiind „muzică înghețată” are rolul, asemeni muzicii, de a declanșa emoții și stări sufletești profunde. Le Corbusier la 24 de ani, profund marcat de vizitarea Partheonului, îl compară cu „o trompetă puternică ce oferă o explozie stridentă. Antablamentul cu o rigiditate crudă, sfărâmă și terorizează ... Parthenonul, teribilă mașină, pulverizează și domină totul împrejur pe o distanță de mile”²³⁸

3.4.5 Percepția olfactivă

Mirosul este rar legat de arhitectură pentru că, atunci când arhitecții proiectează un spațiu, extrem de rar se adresează acestui simț, în general mizând pe înlăturarea oricărui miros, plăcut sau nu. Dar și experiența olfactivă este o parte importantă a percepției spațiului, fie că vorbim de mirosul caselor de lemn, mirosul îmbietor al unei bucătării dimineța, cu iz de cafea și pâine prăjită, de mirosul străzilor cu parfum de tei, de senzualitatea aromelor stridente resimțite într-o piață orientală de condimente sau de percepții olfactive mult mai fine, precum aerul proaspăt al orașului după ploaie.

Orice spațiu are o **semnătură olfactivă** distinctă, discretă sau evidentă (să ne gândim la mirosul casei bunicilor). Însă ne este mult mai ușor să ne amintim mirosul altor case vizitate decât mirosul propriei case, deoarece în majoritatea timpului nu percepem acel miros. Creierul se adaptează relativ rapid la anumiți stimuli monotoni persistenți (tactili, olfactivi, auditivi etc..) care ajung să nu mai fie percepuți după o anumită perioadă de timp. Ne parfumăm, dar în scurt timp nu mai simțim acel miros, sau similar, tindem să nu mai auzim zgomotele de fond, precum traficul, datorită acestei adaptări senzoriale.

²³⁵ Daniel Libeskind, “The Music of Architecture” *Online*: http://fora.tv/2008/06/16/A_Conversation_With_Daniel_Libeskind#Daniel_Libeskind_The_Music_of_Architecture [accesat la 14.06.2016]

²³⁶ Diana Deutsch, *The Psychology of Music*, Elsevier, London, 2013, p.xiii

²³⁷ Patrik Juslin, Petri Laukka, “Expression, perception, and induction of musical emotions: a review and a questionnaire study of everyday listening”, în *Journal of New Music Research*, vol.33, nr.3, 2004, p.217-238

²³⁸ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Dover Publications, New York, 1986,

Sensibilitatea mirosului depinde nu doar de capacitățile noastre fiziologice de percepție, dar și de factori externi precum temperatura. La temperaturi scăzute substanțele volatile se evaporă mai greu²³⁹, de aceea iarna nu este așa de bogată în senzații olfactive. Corelând temperatura cu poziția geografică putem afirma că zonele aflate la o latitudine mică se bucură de mirosuri și arome mult mai puternice. Aceeași specie de plantă care în nordul Europei aproape că nu are miros, poate fi recunoscută cu ochii închiși, doar după miros, într-o zonă cu un climat cald.²⁴⁰ Orașele orientale sau mediteraneene au caracteristici olfactive bogate. Esențe exotice de lemn sunt adesea folosite pentru mobilier sau ornamente, datorită parfumului lor, precum lemnul de santal, care își păstrează mireasma timp de câteva decade.

Un exemplu direct de folosire a mirosului în arhitectură este reprezentat de capela realizată de Fosters+Partners în cadrul pavilionului Vaticanului din Bienala de Arhitectura de la Veneția 2018. Capela este o complexă structură din lemn și metal care are plantată iasomie la bază pentru a oferi o dimensiune olfactivă spațiului și pentru a sublinia relația cu natura (Fig. 33).

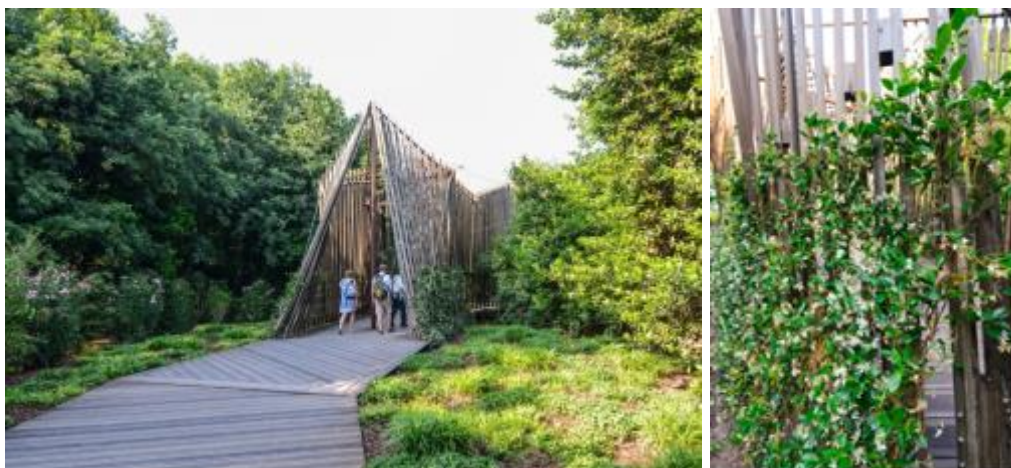


Fig. 33 - Iasomie in capela realizată de Foster + Partners pentru Pavilionul Vaticanului la Bienala de Arhitectura din Veneția, 2018. Foto: Ovidiu Micșa.

Dintre toate simțurile, mirosul este cel mai misterios și iluziv²⁴¹, fiind dificil de cuantificat, de reprodus sau de reprezentat. Suntem înconjurați de miros, la fel cum suntem înconjurați de mediul sonor, însă o particularitate este reprezentată de faptul că nu putem percepe direct sursa unui miros.

Referindu-se la relația dintre miros și experiențele trecutului, Vladimir Nabokov scria că „*memoria poate readuce la viață totul, mai puțin mirosurile, deși nimic nu poate reînvia trecutul într-o manieră atât de completă ca un miros care a*

²³⁹ Carl Saab, *Seeing, Hearing, and Smelling the World*, Infobase Publishing, New York, 2007, p.69

²⁴⁰ Marc Crunelle, "Smell and architecture: what is the connection?", în: *Fragrances: du désir au plaisir*, Musée International de la parfumerie de Grasse, Ed. Jeanne Laffitte, Marseille, 2002, p.183-189

²⁴¹ Robert Gesteland, "The Neural Code: Integrative Neural Mechanisms", în *Handbook of Perception*, vol.6A, editor: Edward Carterette, Accademic Press, p.259-274

fost odată asociat cu el."²⁴² Un anumit miros sau parfum ne poate declanșa amintirea involuntară și emoționantă a unei persoane, a unui eveniment sau spațiu uitat din viața noastră. Poate cel mai cunoscut exemplu de amintire involuntară în literatură îl găsim în seria „În căutarea timpului pierdut” a lui Marcel Proust, unde episodul madlenei îmbibate în ceai declanșează o serie de alte amintiri. Odată cu amintirea se declanșează reveria. Gaston Bachelard afirmă: „Numai eu, în amintirile mele din alt secol, pot să deschid dulapul cel adânc care păstrează încă, numai pentru mine, mirosul unic, mirosul de struguri care se usucă pe rogojină. Mirosul de struguri! Miros-limită, trebuie să imaginezi mult ca să-l simți”²⁴³

Mirosul și memoria sunt legate în mod diferit față de celelalte simțuri.

Memoria olfactivă se referă atât la capacitatea de a reține un anumit miros, cât și la amintirile evocate sau asociate unor mirosuri. Din punct de vedere anatomic, niciun alt sistem senzorial nu este la fel de intens și direct conectat cu substratul neuronal al emoției și memoriei, de aceea amintirile declanșate de miros au, în general, o puternică încărcătură emoțională. Cercetările, destul de dificile în acest domeniu, relevă faptul că memoria pe termen lung a mirosului nu se degradează la fel de puternic ca memoriile generate de alți stimuli.²⁴⁴

Astfel mirosul joacă un rol deosebit de important, raportat la arhitectură, atât ca stimul senzorial, cât și ca factor evocator. Juhani Pallasmaa afirmă că mirosul poate fi cea mai puternică memorie a unui spațiu „din copilăria mea nu îmi pot aminti imaginea ușii casei bunicului, dar îmi amintesc împotrivirea greutății sale, patina suprafeței sale de lemn dată de jumătate de secol de uz și îmi amintesc în special mirosul casei care îmi lovea fața ca un zid invizibil din spatele ușii.”²⁴⁵

3.4.6 Gustul

S-ar zice că gustul este simțul cel mai rar folosit în percepția spațiului, dar în mod surprinzător legătura acestuia cu arhitectura este extrem de complexă și de variată. În cele ce urmează, vom încerca să parcurgem acest subiect.

Există destul de multe trimiteri la ideea arhitecturii comestibile, dar acestea fie țin de lumea basmului (imaginea ademenitoare a casei de turtă dulce din basmul Hansel și Gretel al Fraților Grimm), fie sunt preparate culinare ce iau forme arhitecturale (precum produsele de patiserie ale fondatorului bucătăriei franceze moderne - Marie-Antoine Carême²⁴⁶ din secolul XIX - Fig. 34) sau sunt abordări suprarealiste cu rolul de a da o nouă dimensiune poetică arhitecturii (camera lui Salvador Dali în care tot mobilierul era realizat din pâine - brutăria pariziană Poilâne încă mai realizează candelabru de pâine, care este expus în magazinul lor). Pentru Dali, originea plăcerii în arhitectură poate fi înțeleasă prin prisma narcisismului copilăriei, când toate lucrurile sunt interpretate doar din prisma satisfacției orale.²⁴⁷

²⁴² Vladimir Nabokov, *Mary*, McGraw Hill, 1970, cap.8

²⁴³ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.45

²⁴⁴ Rachel Herz, Trygg Engen, "Odor memory: review and analysis" în *Psychonomic Bulletin and Review*, vol.3, nr.3, 1996, p.300-313

²⁴⁵ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007, p.32

²⁴⁶ Lidia Klein, "Tasting spaces" în *Invisible culture*, Online:

<http://ivc.lib.rochester.edu/portfolio/tasting-space-2/#fn-1317-10> [accesat la 08.11.2016]

²⁴⁷ Marco Frascari, "Semiotica Ab Edendo, Taste In Architecture" în *Eating Architecture*, The M.I.T Press, Cambridge, 2004, p.200

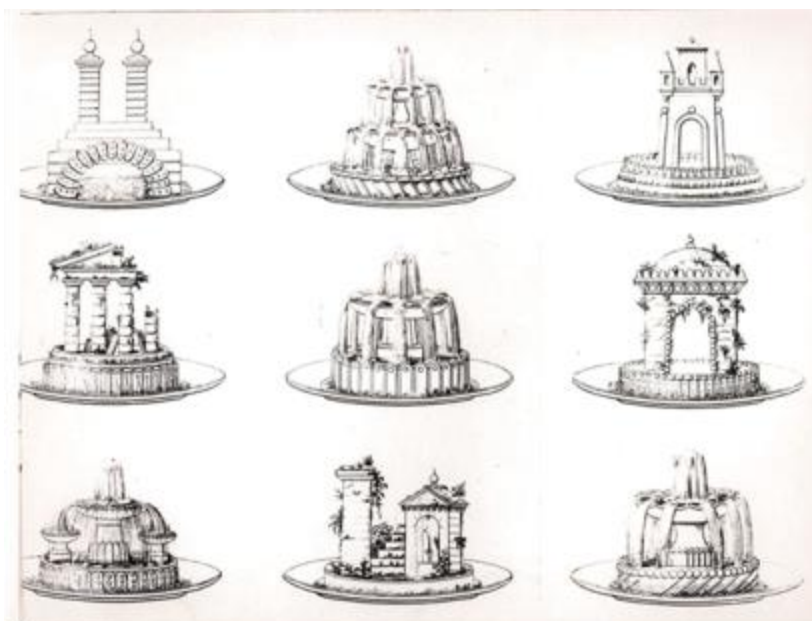


Fig. 34 - Creații culinare ale lui Marie-Antoine Carême, 1842.²⁴⁸

În sens invers față de sursa inspirației bucătarului Marie-Antoine Carême, se află leitmotivul peștelui în creația lui Frank Gehry (Fig. 35). Probabil o reminescentă a amintirii modului în care bunica sa păstra peștele viu în vană înainte să gătească crap umplut, Gehry începe prin a realiza diverse lămpi ce întruchipează peștele (1983-1986), apoi trece la o altă scară prin „Fishdance Restaurant” (Kobe, Japonia, 1986), iar prin forma abstractizată de lângă „Villa Olimpica” (Barcelona, Spania 1992) acesta devine clar un ingredient crud și negătit al formelor sale ondulate.²⁴⁹



Fig. 35 - a. Fish Lamp 1983-1986.²⁵⁰ b. Fish Dance Restaurant, Kobe, 1986 - 1987.²⁵¹ c. Vila Olimpica, Barcelona 1992.²⁵²

²⁴⁸ Sursa: <https://www.1st-art-gallery.com/Marie-Antoine-Careme/Designs-For-Food-Decoration-From-Le-Cuisinier-Parisien-Pate-21-1842.html> [accesat la 17.12.2018]

²⁴⁹ Jamie Horwitz, Paulette Singley, editori, *Eating Architecture*, The M.I.T Press, Cambridge, 2004, p.7

²⁵⁰ Sursa: <http://www.metropolitan.org/gehry/fishlamp.html> [accesat la 17.12.2018]

²⁵¹ Sursa: <http://www.eikongraphia.com/?p=937> [accesat la 17.12.2018]

²⁵² Sursa: <http://www.eikongraphia.com/?p=937> [accesat la 17.12.2018]

Există însă și cazuri mai concrete, în care gustul este folosit ca instrument al percepției, precum în instalația „Digestible Gulf Stream”, prezentată în 2008 de Philippe Rahm la a 11-a ediție a Bienalei de Arhitectură de la Veneția. Ea depășește foamea pentru domeniul vizualului, folosindu-se de perceperea temperaturii atât în mod direct (Fig. 36 și Fig. 37), cât și prin gust. Instalația este compusă din două plane cu inflexiuni, de culoare albă. Unul este așezat pe podea, încălzit în medie la 28°C, ce poate fi un plăcut loc de stat și un alt plan răcit la 12°C este suspendat, sub acesta oamenii îmbrăcați mai gros pot sta confortabil. Prin poziționarea lor, în interiorul încăperii se creează un curent de aer. Vizitatorul plimbându-se prin acest „peisaj invizibil”, poate simți diferența mare de temperatură din încăperea și se poate opri în locul în care se simte confortabil. Mai mult, sunt adăugate două ingrediente comestibile (sau care pot fi aplicate pe piele), menite să stimuleze direct, la nivel cerebral, receptorii senzoriali ai căldurii și frigului. Astfel, sunt oferite două preparate, unul pe bază de mentă (planul superior) și celălalt conținând chilli (pe planul inferior). Mentolul în contact cu pielea sau limba stimulează un grup de neuroni senzoriali periferici ce creează în creier aceeași senzație de răcoare percepută la 15°C, în mod similar capsaicina, conținută de ardeii iuți, induce senzația de căldură resimțită la 44°C.²⁵³

Trecând peste percepția directă trebuie evidențiat faptul că există legături strânse între văz, simțul tactil și gust. Stimuli vizuali sau tactili pot declanșa senzații orale. Lucian Blaga, spunea despre unele culori ale lui Pallady că „... încep să sune, pe altele le pipăi, și iarăși altele sunt văzute cu celulele senzitive din cerul gurii”.²⁵⁴



Fig. 36 - Philippe Rahm „Digestible gulf stream” planul de bază cu temperatură variabilă²⁵⁵

²⁵³ Online: <http://www.philipperahm.com/data/projects/digestiblegulfstream/> [accesat la 08.11.2016]

²⁵⁴ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.92

²⁵⁵ Sursa: <http://www.philipperahm.com/data/projects/digestiblegulfstream/> [accesat la 08.11.2016]

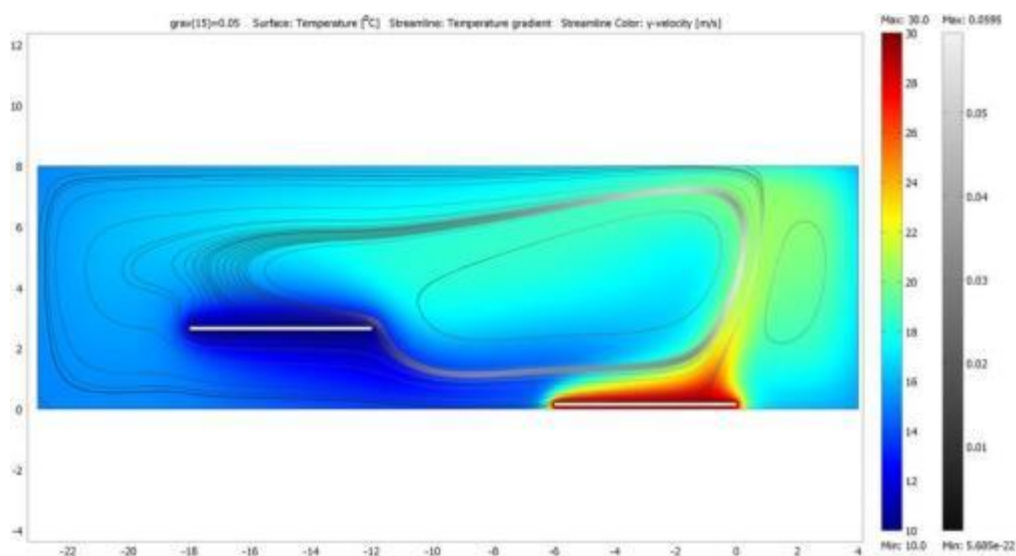


Fig. 37 - Philippe Rahm „Digestible gulf stream” diagrama temperatura.²⁵⁶

Vorbind despre suprafețele lucioase precum marmura, piatra și lemnul șlefuit sau „*delicios coloratul stucco lustro*”, Juhani Pallasmaa le consideră ca fiind suprafețe apreciate de simțul gustului - „*experiența noastră senzorială a lumii provine din senzația interioară a gurii, iar lumea tinde să se întoarcă la originile sale orale. Cea mai arhaică origine a spațiului arhitectural se află în cavitatea bucală*”²⁵⁷

Gastronomia este o componentă importantă a turismului și adesea o „*manifestare culinară a Genius Loci*”.²⁵⁸ Vizităm diverse orașe, ne oferim plăcerea de a mânca preparatele culinare tradiționale, apoi tindem mereu să asociem mâncarea cu locul respectiv. Gustul unui anumit preparat, ingredientele disponibile, uneori și rețeta sa diferă considerabil în funcție de zona în care este produs, la fel cum vinul păstrează cumva aroma solului în care a crescut. Gastronomia tradițională autentică este mereu regională, spre exemplu, deși o putem mânca în orice colț al globului, sunt șanse foarte slabe să găsim o pizza mai bună decât în Napoli. Oricine a locuit o perioadă de timp într-o zonă cu o cultură gastronomică bogată, precum anumite părți din Italia, Franța sau India, mai mult ca sigur că va începe a saliva de fiecare dată când se va gândi la acel loc.

3.5 Mișcarea în spațiu și timp

„*Arhitectura a fost legată și de mișcarea corpurilor în spațiu, de faptul că limbajul lor și limbajul zidurilor erau, în cele din urmă, complementare.*” Bernard Tschumi²⁵⁹

²⁵⁶ Sursa: <http://www.philipperahm.com/data/projects/digestiblegulfstream/> [accesat la 08.11.2016]

²⁵⁷ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2012, p.63

²⁵⁸ Jamie Horwitz, Paulette Singley, editori, *Eating Architecture*, The M.I.T Press, Cambridge, 2004, p.21

²⁵⁹ Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, M.I.T. Press, Cambridge, 1996, p.148



Fig. 38 - Ierusalim- „Străzile” de pe acoperișurile caselor. Foto: Ovidiu Micșa, 2012.

Descoperim și percepem spațiul construit pe măsură ce ne apropiem și apoi depășim prin el (Fig. 38). Traseul face ca arhitectura să nu rămână doar o artă a spațiului, ci îi conferă cea de-a patra dimensiune – **timpul**. Astfel, orice incursiune într-o certă arhitectură poate deveni la fel de unică și de irepetabilă ca și un dans în care partenerii se mișcă spontan, cuprinși și conduși de muzică.

Orice traseu presupune **un punct de plecare, un parcurs și o finalitate**, o destinație, iar cele trei teme principale ale lui sunt **mișcarea, repausul și întâlnirea**.²⁶⁰ Mișcarea poate fi uneori întreruptă, spre exemplu de un loc de stat care ne îmbie la un moment de respiro. În același timp, traseul ne poate provoca diverse întâlniri. Într-un traseu rupt de exterior, un geam ce înrămează o bucată de peisaj generează o întâlnire (Fig. 39). Ea poate fi un eveniment surpriză pe traseu sau poate fi anticipată, de exemplu printr-o serie de goluri înguste ce permit citirea unor mici porțiuni de peisaj.

Viteza deplasării este invers proporțională cu nivelul de percepție al spațiului. La nivel urban, o plimbare pe jos ne va oferi mai multe informații decât una cu bicicleta, în timp ce un tur cu mașina sau autobuzul poate să ne creeze doar o imagine superficială a locului vizitat. Odată cu viteza deplasării crește și probabilitatea păstrării unei anumite direcții a locomoției.

²⁶⁰ David Seamon, *A Geography of the lifeworld*, Online: http://www.arch.ksu.edu/seamon/lifeworld_chaps/contents&preface.htm [accesat la 29.11.2015]



Fig. 39 - Fereastră rotundă în templul Fugenzan Meigetsu-in, Japonia.²⁶¹

Parcursul, mișcarea omului prin arhitectură este un **instrument scenografic** puternic, lucru cel mai evident în muzee unde spațiul este atent împărțit în secvențe cu atmosfere și scopuri distincte, în funcție de firul epic. Un bun exemplu este Muzeul Holocaustului „Yad Vashem” din Ierusalim, proiectat de Moshe Safdie (Fig. 40). Partea vizibilă a clădirii este o lungă prismă triunghiulară din beton aparent având cele două capete ieșind în consolă din vârful dealului. Din depărtare, în timpul apropierii de complexul muzeal, vizitatorul poate vedea capătul triunghiular și masiv al prisme. Accesul în interior se face prin lateral în spațiu lung de 183 metri cu o secțiune triunghiulară. Un luminator articulează în partea superioară cele două plane laterale pe toată lungimea clădirii. Deși acest spațiu liniar este deosebit de puternic, circulația nu se poate efectua în lungul acestuia, ci se realizează în zigzag (Fig. 41), printr-o serie de încăperi ce nu se lasă citite de afară, îngropate și dispuse în lateral față de acesta spină. Fiecare spațiu abordează o anumită etapă din istoria holocaustului. În paralel cu firul prezentării, secțiunea prisme se îngustează, iar planul de călcare coboară lin spre mijlocul lungimii. Punctul culminant al traseului este, „sala numelor”, în care vizitatorii se plimbă pe o pasarelă în formă de inel în mijlocul arhivei cilindrice ce păstrează documente despre milioanele de evrei decedați în Holocaust. Platforma circulară este suspendată între două trunchiuri de con, unul, ce se înalță spre cer, conține fotografii ale persoanelor și altul, săpat adânc în roca muntelui, ce se termină cu un luciu negru de apă. Acest spațiu dramatic este punctul în care încărcătura emoțională adunată pe tot parcursul traseului de obicei refulează, spațiul având un impact asupra stării vizitatorilor. După acest punct al traseului urmează deznodământul, prisma triunghiulară urcă lin spre lumină, vizitatorul fiind scos în exterior pe o terasă unde planul de călcare se întrerupe, dar pereții laterali continuă, depărtându-se în zare. Din acest punct final, vizitatorului i se arată Israelului de astăzi.

²⁶¹ Sursa: <https://www.tokyoweekender.com/wp-content/uploads/2017/11/meigetsuin-kamakura-1170x500.png> [accesat la 17.12.2018]



Fig. 40 - Muzeul Holocaustului „Yad Vashem” din Ierusalim – arh Moshe Safdie. a. Imagine de ansamblu.²⁶² b. Finalul traseului. Foto: Ovidiu Micșa, 2012

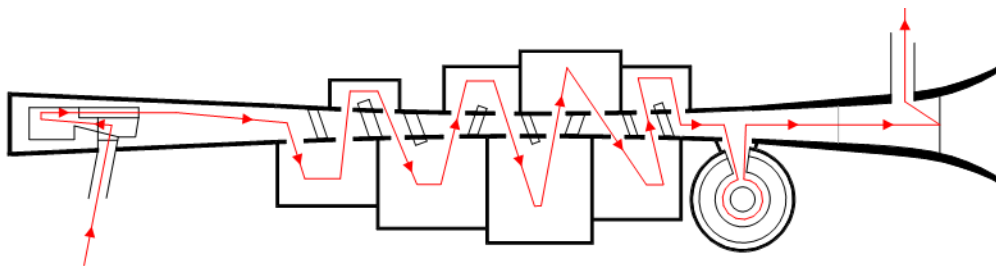


Fig. 41 - Diagrama circulației în Muzeul Holocaustului „Yad Vashem” din Ierusalim – arh Moshe Safdie.

În opoziție cu un parcurs bine definit se află dezorientarea, senzația de a fi pierdut. Alt monument dedicat victimelor Holocaustului (Fig. 42), realizat în Berlin de către Peter Eisenman, detașându-se de cultura ocularcentrică, se leagă tocmai de acest sentiment al imensității unui spațiu labirintic. Alcătuit din câteva mii de blocuri de piatră de dimensiuni identice și înălțimi diferite, dispuse pe o rețea regulată, memorialul induce vizitatorului o senzație similară cu cea a experimentării imensității pădurii descrisă de Bachelard: „Nu e nevoie să stai mult timp prin pădure ca să încerci impresia întotdeauna puțin neliniștitoare că „te cufunzi” într-o lume fără margini. Curând, dacă nu știi încotro mergi, nu mai știi unde te afli.”²⁶³

²⁶² Sursa: [http://en.wikipedia.org/wiki/Yad_Vashem#/media/File:Israel-2013\(2\)-Aerial-Jerusalem-Yad_Vashem_01.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Yad_Vashem#/media/File:Israel-2013(2)-Aerial-Jerusalem-Yad_Vashem_01.jpg) [accesat la 17.12.2018]

²⁶³ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.213



Fig. 42 - Monument dedicat victimelor Holocaustului, Berlin.^{264 265}

Celebrul studiu a lui Kevin Lynch din anii 60 „The Image of the City” fundamentat pe trei orașe americane (Boston, Jersey, Los Angeles) introduce ideea că, la nivel urban, omul se orientează pe baza unor **hărți mentale** individuale, în care spațiul este structurat în cinci elemente: **căi de circulație** (în funcție de modul în care se realizează deplasarea ele pot fi trotuare, alei, străzi, canale, căi ferate; ele reprezintă cel mai important element, deoarece, pe măsură ce ne deplasăm prin mediul urban, îl percepem), **limite**²⁶⁶ (penetrabile sau nu, care separă, relaționează sau unesc zone: căi ferate, maluri, garduri, pereți), **zone** (cartiere, părți de oraș percepute ca având un caracter unitar), **noduri** (puncte focale, intersecții, joncțiuni de trafic, nuclee), **repere sau puncte de interes**²⁶⁷ (obiecte fizice, externe precum clădiri, turnuri, semne, magazine, forme de relief).²⁶⁸

Un subiect interesant de investigat este cel al distorsiunilor, neclarităților și erorilor ce apar între reprezentarea spațiului prin hărți mentale și realitate. Distorsiunile pot fi determinate **de mediu** (lizibilitate), pot fi determinate de **individ** (vârsta, sex, caracteristici socio-culturale) sau de **relația individului cu mediul** (familiaritate, intenții, experiență ambientală, dimensiuni sociale). Distorsiunile pot lua forma unor deformări spațiale, erori de orientare și localizare, judecarea

²⁶⁴ Sursa: https://www.reddit.com/r/pics/comments/4i08kg/the_holocaust_memorial_in_berlin [accesat la 17.12.2018]

²⁶⁵ Sursa: <https://www.behance.net/gallery/31749689/Berlin-holocaust-memorial> [accesat la 17.12.2018]

²⁶⁶ tradus din engl. „edges”

²⁶⁷ tradus din engl. „landmark”

²⁶⁸ Kevin Lynch, *Image of the city*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1990, p.47

eronată a distanțelor sau a scărilor elementelor, abstractizarea formelor și a caracteristicilor, rupturi spațiale.²⁶⁹

Relația construcției cu **contextul** în care este inserată poate fi rar percepută altfel decât prin percepția directă. Prin context putem înțelege cadrul general, ansamblul de împrejurări din care obiectul construit este un fragment. Contextul poate ține de aspecte fizice, geografice, climatice, culturale sau de ambient, de aspecte senzoriale.

3.6 Chinestezia și propriocepția

Fiind o componentă a percepției haptice, **chinestezia** însumează senzațiile care reflectă poziția și mișcările corpului și a membrelor. Chinestezia, percepția cutanată și cea vestibulară (echilibru, poziția capului, accelerare și decelerare) sunt componente ale **propriocepției**. Aceasta, definită ca fiind „percepția stării, poziției și mișcării corpului și a membrelor în spațiu”²⁷⁰, este percepția de sine, care face posibilă orientarea și mișcarea corpului.

Spre deosebire de fotografie, care ne impune o percepție statică, fragmentată a arhitecturii, percepția nemediată a spațiului este una dinamică, ce are la bază mișcarea, explorarea spațiului pentru a-i percepe calitățile. Fenomenologul Maurice Merleau-Ponty vede individul ca fiind „corpul în mișcare care locuiește spațiul (și în plus timpul), deoarece mișcarea nu este limitată a i se supune pasiv timpului și spațiului și le asumă activ”.²⁷¹

Alexandra Vișan dedică o parte considerabilă din teza sa de doctorat „percepției chinestezice a spațiului arhitectural”²⁷², arătând că, deși chinestezia este influențată de patru sisteme perceptuale: cel vizual, auditiv, vestibular (echilibru și orientare) și sistemul somatosenzorial (mușchi, articulații, tact), tactul este esențial pentru a stabili veridicitatea procesului. Parcurgerea unui spațiu este influențată de familiaritatea lui. Într-un spațiu cunoscut omul se mișcă „obișnuit” uneori chiar neatent, bazându-se pe experiențele anterioare. Într-un spațiu nou, necunoscut, el este mult mai precaut, îl explorează, uneori chiar ezitând și făcând câte un pas înapoi.²⁷³ Omul se află în contact direct cu planul de călcare, iar forma, poziția, înclinația și finisajul acestuia influențează modul în care omul se mișcă în spațiu. Sunt favorizate suprafețele care nu ridică probleme de locomoție sau echilibru. În anumite situații, oamenii ajung să se concentreze mai mult asupra planului de călcare (Fig. 43) - de exemplu în cazul treptelor, rampelor și denivelărilor - și pierd din vedere alte elemente definitorii ale spațiului.²⁷⁴

²⁶⁹ Barna Raluca Maria, *Diagnoza socio-environmentală - abordare interdisciplinară. Studiu de caz: Casa de Cultură a Studenților din Timișoara*, manuscris, Facultatea de Psihologie, Universitatea de Vest Timișoara, 2006

²⁷⁰ Mark Paterson, *The Senses of Touch*, Berg, Oxford, 2007, p.ix

²⁷¹ Maurice Merleau-Ponty *apud*. Alexandra Vișan, *Percepția tactilo-chinestezică a spațiului arhitectural*, manuscris, UAIM București, 2014, p.80

²⁷² Alexandra Vișan, *Percepția tactilo-chinestezică a spațiului arhitectural*, manuscris, UAIM București, 2014, p.73

²⁷³ *Ibidem*. p.97

²⁷⁴ Kevin Lynch, *Image of the city*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1990, p.47

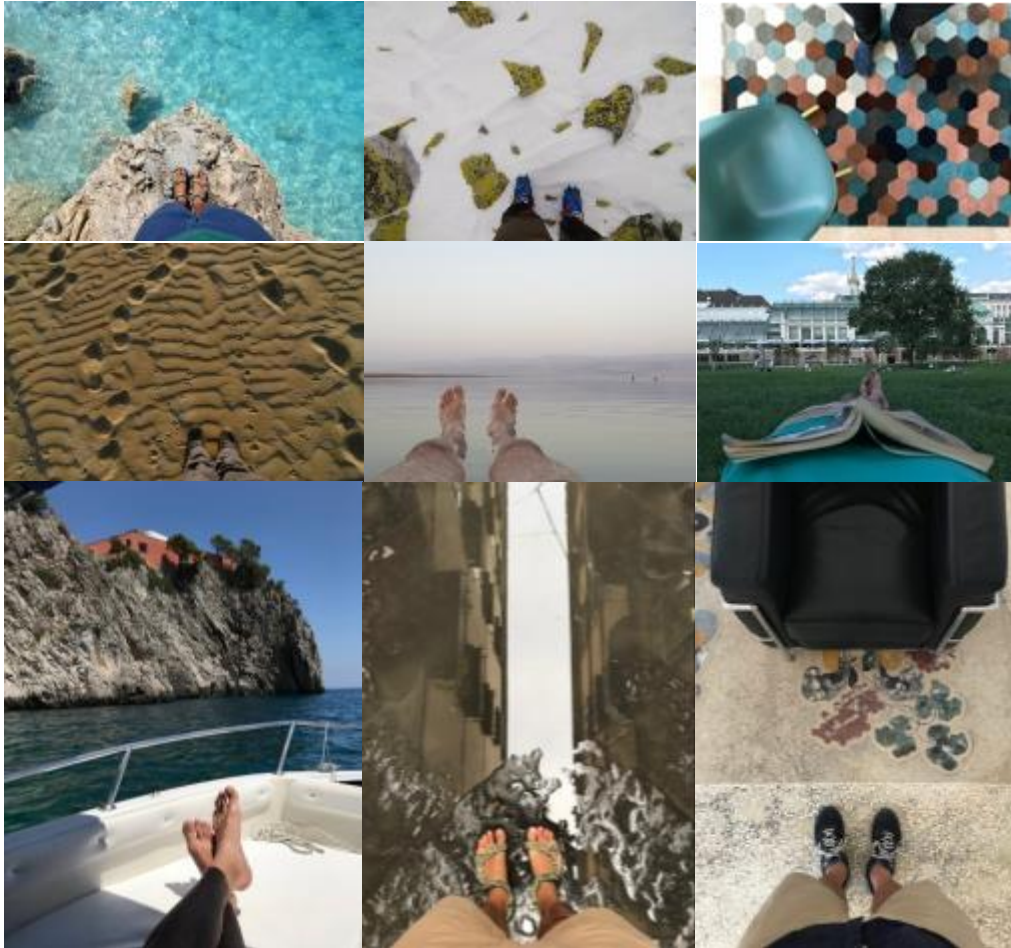


Fig. 43 - "Self project" - jurnal fotografic bazat pe fotografierea planului de călcare.
Foto: Ovidiu Micșa 2004-2018.

3.7 Lumina

„Niciun spațiu, din punct de vedere arhitectural, nu este un spațiu, dacă nu are lumină naturală.” Louis Kahn²⁷⁵

Lumina este unul dintre punctele majore de interferență ale arhitecturii și fotografiei. Ea reprezintă un subiect deosebit de vast și de complex în a cărui explorare sunt necesare abordări din domenii diferite. În cele ce urmează, vom încerca să punctăm doar câteva aspecte esențiale.

²⁷⁵ Louis Kahn, Robert Twombly – editor, *Louis Kahn: essential texts*, WW Norton & Co, New York, 1967, p.225



Fig. 44 - Likir Gompa, Ladakh, India. Foto: Ovidiu Micșa, 2018.

Lumina influențează puternic percepția mediului construit. O suprafață texturată, precum un perete, va fi percepută diferit în funcție de unghiul de incidență al luminii (Fig. 44), sau de tipul iluminării: directe sau indirecte (o lumină directă perpendiculară pe suprafață nu generează umbre, aplatizând peretele. Relieful texturii sau volumetria ornamentelor variază în funcție de umbrele generate de unghiul la care lumina atinge peretele). O suprafață vitrată lucioasă, precum o fereastră, poate reflecta exteriorul puternic iluminat sau, din contră, să fie imperceptibilă dacă lumina se află în interiorul spațiului. Lumina și culoarea unui spațiu influențează percepția dimensiunii acestuia: cu cât culoarea este mai deschisă și spațiul mai bine iluminat, acesta va părea mai mare. În fine, lumina poate influența mișcarea și orientarea omului prin arhitectură, deci procesul de percepție directă a spațiului.

După temperatura de culoare putem clasifica trei tipuri de lumini: **Lumina rece** crește concentrarea și productivitatea, motiv pentru care este regăsită cu precădere în zonele de lucru și birouri, **lumina caldă** relaxează, chiar moleșește, creează intimitate, senzație de ocrotire și confort, iar **lumina neutră**, își găsește adesea locul în zonele de zi ale locuințelor sau în magazine, datorită redării exacte a culorii.

Lumina însăși, care face totul să fie vizibil, este invizibilă până nu atinge o suprafață, „lumina este tocmai realizarea în act a transparentului”²⁷⁶. Putem vedea

²⁷⁶ Aristotel, *De Anima*, Ed. Științifică, București, 1996, p.46

Fig. 45 a,b - Antelope Canyon.^{277 278}

doar rezultatul ei, precum în Fig. 45a, unde lumina zenitală spală pereții canionului Antelope (Arizona, SUA). Lumina indirectă se prelinge pe suprafețele organice ale pereților de calcar, generând un efect diafan. Putem afirma că această lumină este moale, confortabilă, chiar relaxantă. În anumite locuri și momente ale zilei, o rază a soarelui pătrunde în interior, atingând pereții de culoare caldă sau proiectându-se pe baza nisipoasă a canionului. Dacă există particule mici de nisip în aer, raza se materializează și dobândește o formă fizică Fig. 45b, ce se deplasează încet prin spațiu. În acest gen de spații, care au reprezentat și primele adăposturi ale oamenilor, regăsim lumina în cea mai pură formă a ei, și putem trage o concluzie esențială legată de lumină, aceea că **pentru a-i putea aprecia caracterul delicat este nevoie de un anumit grad de întuneric.**²⁷⁹

Încă din antichitate, lumina a fost folosită în arhitectură drept **instrument compozițional și simbolic.**²⁸⁰ Poate cel mai bun exemplu în acest sens îl reprezintă Pantheonul din Roma (Fig. 46) (27 în-128 en), a cărui orientare atipică, nordică, poate fi explicată dacă se consideră interiorul clădirii ca fiind un imens cadran solar hemiciclu, în care timpul nu este măsurat cu precizie, ci definit ca o „*legătură simbolică a clădirii cu traiectoria soarelui în timpul unui an*”²⁸¹, o legătură simbolică a lumii cerești cu cea pământească. Giulio Magli și Robert Hannah arată că aproape orice aspect fizic al Pantheonului este determinat de soare și de traseul acestuia în timpul anului – mai exact de forma și proiecția singurei surse de lumină naturală,

²⁷⁷ Sursa: www.flickr.com/photos/barron/8350498241 [accesat la 21.04.2015]

²⁷⁸ Sursa: www.flickr.com/photos/gambardella/4792642945 [accesat la 21.04.2015]

²⁷⁹ Alexandara Maier, Ovidiu Micșa, Cristian Dumitrescu, "Daylight luminaire buildings: focus on daylight harvesting", în *International Multidisciplinary Scientific GeoConference – SGEM*, 2013, p.609-615

²⁸⁰ Smaranda Bica, Ovidiu Micșa, Mircea Cristuțiu, "Structures for quality and quantity of natural light in architecture", în *Structures and architecture: concepts, applications and challenges*, CRC Press, Portugalia, 2013, p.716-726

²⁸¹ Robert Hannah, Giulio Magli, "The role of the sun in the Pantheon's design and meaning" în *Numen - International Review for the History of Religions*, vol.58, nr.4, 2011, p.486-513



Fig. 46 - Interiorul Pantheon-ului - pictura Giovanni Paolo Panini- 1734.²⁸²

un fascicul zenital ce pătrunde prin oculul de circa 9 metri, și se proiectează sub forma unui disc circular pe pardoseală, pereți sau cupolă. Astfel, perimetrul pardoselii este definit de poziția soarelui la solstițiul de vară, moment ce poate fi relaționat și cu poziția nișelor din pereți. La solstițiul de iarnă, discul se află la înălțimea maximă pe cupolă. La echinocțiul de toamnă, la prânz, diametrul și forma discului luminos sunt identice cu diametrul și forma arcului de deasupra intrării. La prânzul zilei de 21 aprilie, data în care românii sărbătoresc întemeierea orașului, fasciculul de lumină se proiectează la baza intrării, și o parte din el „iese” în porticul exterior, nordic (Fig. 47).²⁸³ Ne putem doar imagina intrarea teatrală a împăratului



Fig. 47 - 21 aprilie – lumina care iese în porticul nordic al Pantheon-ului, Roma.
Foto: Tibereia Moțoc.

²⁸² Sursa: www.nga.gov/collection/art-object-page.165.html [accesat la 20.12.2015]

²⁸³ Robert Hannah, Giulio Magli, "The role of the sun in the Pantheon's design and meaning" în *Numen - International Review for the History of Religions*, vol.58, nr.4, 2011, p.486-513

în Pantheon, în acea zi de sărbătoare, iluminat de un fascicul generos de lumină caldă, în timp ce restul spațiului rămânea scufundat în întuneric.

Definiția dată de Corbusier arhitecturii poate fi ușor asociată cu Ronchamp : „*jocul savant, corect și magnific al volumelor reunite sub lumină; lumina și umbra revelează aceste forme*”²⁸⁴ Ronchamp rămâne una din cele mai sublime creații arhitecturale ale secolului 20 și poate nu numai. Tema prezentei lucrări a fost definită clar după o vizită la iconica lucrare a lui Le Corbusier, capela Notre Dame du Haut din Ronchamp. Trecând peste impresionanta compoziție sculpturală a volumelor, capela surprinde vizitatorul care îi trece (fizic) pragul prin două aspecte care nu pot fi percepute din imaginile fotografice: primul este dat de cantitatea deosebit de mică de lumină din interior, spațiul fiind de-a dreptul întunecat. Pe măsură ce ochiul se adaptează la lumina interiorului, devine covârșitor al doilea aspect: atmosfera spațiului interior, dată în mare măsură de iluminarea deosebit de rafinată și variată (Fig. 48), fiecare perete dialogând într-o manieră diferită cu exteriorul. Peretele sudic este principala sursă de lumină ce trezește la viață materialele și realmente animă spațiul. La rândul său o sculptură, masivul perete este perforat de o serie de goluri de secțiuni trapezoidale, ce au spre exterior sticlă clară sau colorată – pictată chiar de către Corbusier. Lumina spală în mod diferit fiecare suprafață texturată extrem de rugos în funcție de poziția acesteia și a soarelui. Peretele altarului este perforat de o multitudine de goluri de mici dimensiuni, efectul fiind diferit de cel amintit anterior. Acoperișul curb ce leagă întreaga compoziție, este deosebit de elegant articulat de pereți, printr-o fantă îngustă ce permite iluminarea tangențială a intradosului, creând senzația că ar pluti. Trei altare, aflate în alcovurile de sub cele trei turnuri ale bisericii, preiau în mod diferit lumina zenitală, care apoi coboară pe pereții curbi spre interiorul întunecos. Prin modul extrem de variat și rafinat al folosirii luminii se obține o atmosferă interioară puternică, în concordanță cu necesitățile unui spațiu eclezial. Lumina devenind o aluzie vizibilă a divinității - „*light, the visible reminder of invisible light.*”²⁸⁵



Fig. 48 - Capela Notre Dame du Haut din Ronchamp, arh. Le Corbusier.
Foto: Ovidiu Micșa 2013

Printr-o „iluminare excelentă” majoritatea oamenilor înțeleg o cantitate suficientă de lumină²⁸⁶, dar și din exemplele de mai sus putem trage concluzia că esențială este **calitatea luminii** și nu neapărat cantitatea ei. O iluminare bună nu presupune doar o cantitate suficientă de lumină, cât utilizarea proprietăților ei în

²⁸⁴ Le Corbusier, *Toward an Architecture*, Frances Lincoln, London, 2008, p.29

²⁸⁵ T.S.Eliott, *Chourses from "The Rock"*, ix

²⁸⁶ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, 1964, p.189

concordanță cu necesitățile subiectului iluminat. Vom folosi o serie de analogii cu pictura pentru a exemplifica ideile expuse. În ceea ce privește calitatea luminii, acest domeniu al artei ne oferă din belșug exemple grăitoare: precum efectul clar-obscur din portretele lui Rembrandt (Fig. 49a), unde subiectul se detașează de fundalul întunecat prin lumina delicată ce îi iluminează fața. Alt exemplu îl reprezintă interioarele lui Johannes Vermeer (Fig. 49b), care pot fi considerate studii cvasi fotografice ale luminii difuze în interiorul unui spațiu. Majoritatea înfățișează subiectul în aceeași încăpere mică, studioul artistului, spațiu tipic arhitecturii olandeze de secol XVII, având geamuri înalte, lipite de perete și obturabile prin intermediul unor obloane. În picturile sale, umbrele sunt calde sau reci, iar lumina moale umple spațiul, fiind reprezentată într-un mod atât de real, încât s-a afirmat că din picturile lui Vermeer lipsește doar sunetul.



Fig. 49 a,b - Rembrandt²⁸⁷ și Vermeer²⁸⁸.

În fine, de o „iluminare excelentă” beneficiază și celebrele scene din filmul lui Stanley Kubrick „Barry Lyndon”, precum jocul de cărți, în care pelicula a fost filmată exclusiv folosind lumina lumânărilor pentru a recrea cât mai fidel atmosfera timpului respectiv.

Dacă arhitectura este considerată a fi statică, imobilă, **lumina naturală** este dinamică și imprevizibilă. Ea își schimbă poziția, cât și proprietățile, în funcție de trecerea timpului, variind de la un moment la altul pe parcursul unei zile, sau de la o zi la alta, pe toată durata anului (Fig. 50). Fenomenele meteorologice și atmosferice, poziția pe glob, peisajul geografic și cel urban, contribuie la definirea caracterului unic al luminii. Lumina și culorile identifică un anumit loc: lumina aspră și monotonă a desertului diferă radical de lumina unui oraș continental, sau de lumina dinamică, în permanentă schimbare a unui loc din Olanda.

²⁸⁷ Sursa: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(Rembrandt,_Altman\)#/media/File:Rembrandt_Self-Portrait,_1660.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(Rembrandt,_Altman)#/media/File:Rembrandt_Self-Portrait,_1660.jpg) [accesat la 15.01.2019]

²⁸⁸ Sursa: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_\(Vermeer\)#/media/File:Johannes_Vermeer_-_Het_melkmeisje_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_(Vermeer)#/media/File:Johannes_Vermeer_-_Het_melkmeisje_-_Google_Art_Project.jpg) [accesat la 15.01.2019]



Fig. 50 - Studiu 2012-2014, Bauhaus, Dessau. Foto: Laurian Ghinițoiu.²⁸⁹

Filmul documentar „Dutch Light” (2003), avându-l ca regizor pe Pieter-Rim de Kroon, analizează ideea conform căruia Olanda este scaldată de o lumină cu un caracter aparte, ce poate fi observată în pictură, începând cu secolul XVII, în operele unor maeștri precum van Goyen, Philips Koninck, Paulus Potter, Aelbert Cuyp, sau Johannes Vermeer și Rembrandt van Rijn. Joseph Beuys a susținut chiar că această lumină și-a pierdut caracterul odată cu anii 50. Acest caracter al luminii olandeze este dat în mod principal de apă: de particule mici de apă aflate în atmosfera care difuzează lumina, de norii cumulus mereu aflați în mișcare, dar și de suprafețele vaste de apă ale canalelor, lacurilor și mării care reflectă lumina înapoi spre nori. Aceste condiții atmosferice împreună cu cele geografice și topologice (peisajul plat, orizontul vizibil) definesc specificul luminii olandeze. Beuys vedea Ijsselmeer ca fiind o oglindă enormă în interiorul țării, iar odată cu asanarea unor suprafețe importante, el susține că s-a diminuat și strălucirea luminii olandeze.

Unul dintre pionierii design-ului iluminării, Richard Kelly, definește trei tipuri distincte de efecte ale luminii, clasificare care s-a păstrat până în prezent. **Strălucirea focală** (engl. "focal glow, highlight") este reflectorul de scenă, de tip spot de urmărire, fasciculul de lumină ce pătrunde în adâncul canioanelor sau în interiorul Pantheon-ului, în general este lumina care „*atrage atenția, unește diverse părți, vinde marfa, separă importantul de neimportant și ajută oamenii să vadă*”²⁹⁰. **Luminescența ambientală sau în degradéuri** (engl. "ambient luminescence,

²⁸⁹ Sursa: <https://www.archdaily.com/633532/a-bauhaus-facade-study-by-laurian-ghinitoiu> [accesat la 25.01.2019]

²⁹⁰ Richard Kelly, "Light as an Integral Part of Architecture" în *College Art Journal*, vol.12, nr.1, 1952, p.25

graded washes") este ceea ce numim lumină indirectă, fie că este lumina filtrată de nori sau ceață sau cea dintr-o galerie de artă. „*Luminescența ambientală produce iluminare fără umbre. Micșorează forma și masivitatea. Diminuează importanța obiectelor și oamenilor. Sugerează libertatea spațiului și poate sugera infinitatea. De obicei conferă siguranță. Liniștește sistemul nervos și este reconfortantă*”²⁹¹. **Jocul strălucirilor sau detaliul clar** (engl. „play of briliants or sharp detail”) este jocul luminii soarelui filtrată printr-un vitraliu sau printre frunzele unui copac, este peretele sudic al capelei Ronchamp, Times Square noaptea, sau orașul noaptea văzut de sus. Este efectul care „*excită nervii optici și astfel stimulează corpul și sufletul, crește apetitul, stârnește curiozitatea[...] Este deranjant sau plăcut*”²⁹²

În general un spațiu conține o combinație a celor trei efecte de iluminare, deși adesea unul singur este dominant și definește caracterul spațiului la un cert moment. Impresioniștii precum Monet evidențiază acest caracter efemer al jocului luminii prin numeroasele sale picturi înfățișând fațada catedralei din Rouen (Fig. 51) în diverse momente.



Fig. 51 - Monet, studii de lumină pe catedrala din Rouen.²⁹³

Lumina modulează starea de spirit a observatorului. Un spațiu bine iluminat conferă siguranță, încredere, pe când un spațiu întunecat poate provoca neliniște,

²⁹¹ Richard Kelly, "Light as an Integral Part of Architecture" în *College Art Journal*, vol.12, nr.1, 1952, p.25

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Sursa: <https://www.architecturaldigest.in/content/claude-monet-and-architecture-national-gallery-london/> [accesat la 18.01.2019]

spaimă și frică. Vorbind despre polaritatea pivniță-pod a locuinței, despre raționalitatea acoperișului și iraționalitatea pivniței, Gaston Bachelard afirmă că „În pod, experiența zilei poate întotdeauna să șteargă spaima nopții. În pivniță, tenebrele rămân zi și noapte. Chiar la lumina lumânării, omul din pivniță vede dansând umbre pe zidurile negre.”²⁹⁴

Este greu de redat sentimentul reconfortant resimțit de călător atunci când zărește în depărtare lumina casei, pierdută în noapte (Fig. 52). Brusca rătăcirii a luat sfârșit, el se simte în siguranță, protejat și adăpostit.



Fig. 52 - Lumina casei - cabana Dochia, masivul Ceahlău. Foto: Ovidiu Micșa, ianuarie 2009

Peter Zumthor mărturisește două abordări personale avute atunci când proiectează. Prima este tratarea umbrei asemeni unui material masiv, pe care îl modelează, urmând ca prin introducerea luminii, pentru a alunga întunericul, să acționeze asemeni excavației în acel masiv. A doua este alegerea permanentă a materialelor având în vedere modul în care reflectă sau sunt influențate de lumină.²⁹⁵

Influența luminii devine evidentă și în segmentul comercial de retail unde este folosită ca un instrument important pentru creșterea profitului financiar. O vitrină iluminată corespunzător îl atrage pe cumpărător în magazin, acesta va fi convins să aleagă, să probeze și să cumpere anumite produse puse într-o „lumină bună” și apoi, în timp ce așteaptă în rând la casa de marcat, este determinat să mai facă și alte mici achiziții de produse expuse corespunzător. O lumina bună nu se

²⁹⁴ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.40

²⁹⁵ Peter Zumthor, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel, 2006, p.58

limitează la cantitate, ci înseamnă calitate, modul în care este folosită, efectul obținut. Adesea se ajunge la manipulare prin folosirea unor corpuri dedicate de iluminat (pentru diverse produse alimentare de exemplu) care denaturează imaginea produsului cumpărat, făcându-l mai atractiv decât este în realitate.

3.7.1 Percepția spațiului în lumină slabă

Cuvântul „întuneric” este uneori folosit și în locul cuvântului „întunecat” care impune absența parțială a luminii, pe când primul se referă la absența totală a luminii. Drept urmare se impune a trata separat cele două subiecte. În cele ce urmează vom aborda percepția în lumină slabă, urmând ca subiectul percepției în absența totală a luminii (percepția non-vizuală) să fie abordat în următorul subcapitol.

La rândul său percepția în lumină slabă poate fi experimentată în două moduri: fie într-un spațiu închis, caz în care este generată de factori artificiali (configurația spațiului, nivelul de iluminare), fie noaptea, prin absența iluminării naturale directe a astrului solar.

Așa cum aminteam anterior, în absența luminii, chiar și oamenii curajoși ajung să se simtă timorați. Culorile și formele neidentificabile ale obiectelor învăluite de întuneric pot genera o frică ancestrală. *„Senzațiile sunt cu totul diferite pe lumină, <<misterele>> au dispărut, lumea din jur a reluat aspectul familiar și contrastele, ca și strălucirea culorilor, produc o senzație de securitate, adesea de bucurie și veselie”.*²⁹⁶

Lumina slabă (Fig. 53) încurajează imaginația, reveria, onirismul. Lumina puternică, omogenă blochează imaginația la fel cum slăbește experiența de a fi. Pallasma chiar susținând că ochiul uman este mai degrabă reglat pentru amurg decât pentru crepuscul.²⁹⁷

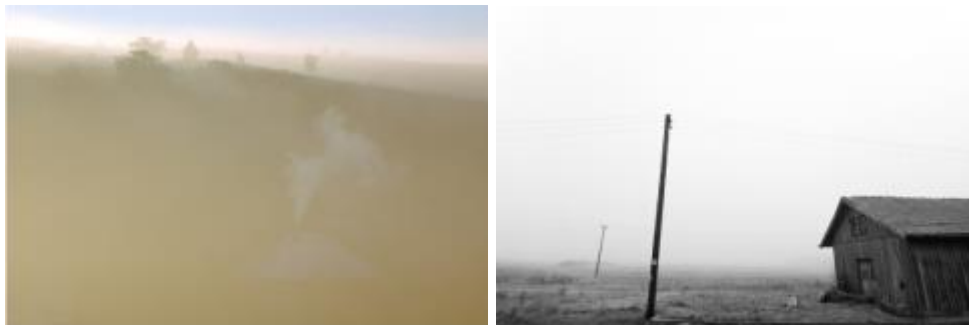


Fig. 53 - Lumina slaba a. Crepuscul și ceață b. Ceață. Foto: Ovidiu Micșa.

În *„Mathesis sau bucuriile simple”*, Constantin Noica realizează o descriere extrem de plastică a nopții și a percepției în lumină slabă: *„Acum aștept să cadă peste lucruri noaptea. A fost o zi atât de luminoasă și vedeam tot îngrozitor de bine, așa că n-am mai înțeles nimic. Prea multe sînt culorile. Incalculabile, formele. [...]*

²⁹⁶ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.26

²⁹⁷ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007, Cap.3

Aștept noaptea. Ea vine încet, cu <<liniștea ei științifică>>, peste lucruri. Șterge culorile, reduce formele, păstrează doar raporturile mari, adevărurile de contur ale realității.

Noapte atoatesimplificatoare!... Acum pot să înțeleg. Acum văd, pentru că e întuneric. Urmăresc contururi, sfârșesc conturul formelor abia schițate, operez în spațiul omogen și aproape negru, rotunjesc solidele prea ascuțite; știu, încep să știu, vag, șters, estompat, atâta cât îmi trebuie. Simțurile se liberează de obsesii, nicio culoare nu mai e insistentă, nici un țipăt prea asurzitor. Spiritul e liber și dialectica lui poate începe.”²⁹⁸

Ochiul uman posedă o capacitate extrem de mare de adaptare la intensitatea luminoasă putem vedea bine atât în lumina unei nopți cu lună plină (Fig. 54), când iluminarea este de 0.26 lux, cât și în condiții de soare puternic, caz în care iluminarea este de peste 100 000 lux (Fig. 55).



Fig. 54 - Fotografie la lumina lunii. Lido di Jesolo. Foto Ovidiu Micșa.

Tipul vederii	Iluminare (lux)	Sursa, condițiile iluminării
Vedere fotopica	130 000 lux	Soare puternic
	50 000 lux	Cer parțial înnorat
	20 000 lux	Cer înnorat, umbra
	1000 lux	Cer foarte innorat, ploaie
	500 lux	Iluminare artificială: birouri
	200 lux	Iluminare artificială: sufragerie
	50 lux	Iluminare artificială slabă: muzeu
	10 lux	Crepuscul
Vedere mesopică	1 lux	Crepuscul târziu / lumina unei lumânări la 1metru
	0.26 lux	Lună plină
Vedere scotopică	0.002 lux	Cer înstelat, fără lună

²⁹⁸ Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, Humanitas, București, 1992, cap.II

Fig. 55 - Intensitatea iluminării și tipul vederii.²⁹⁹

Există trei tipuri de vedere. **Vederea fotică** este folosită în condiții normale de iluminare ($> 3 \text{ lux}$) și se bazează exclusiv pe cele trei tipuri de celule cu conuri, care au un răspuns spectral diferit pentru albastru, verde și roșu. **Vederea scotică** este utilizată în condiții de lumină slabă, ($< 0.003 \text{ lux}$)³⁰⁰ fiind folosite exclusiv celulele cu bastonașe. Acești fotoreceptori nu sunt sensibili la culoare, motiv pentru care în lumina extrem de slabă nu suntem capabili să percepem culori, ci doar tonuri de gri. În fine, **vederea mesopică** este folosită între aceste intervale de iluminare ($0.003\text{-}3 \text{ lux}$)³⁰¹, în care sunt folosite ambele tipuri de fotoreceptori. Durata adaptării ochiului la un anumit timp de vedere variază, trecerea completă de la întuneric la luminos se poate realiza în 5 minute, pe când în sens invers, pentru tranziția la vederea scotică este nevoie de până la 30 minute.

Lumina artificială, prin reclamele luminoase, proiecții (Fig. 56), afișajele electronice și iluminatul decorativ al clădirilor animă și alungă întunericul nopții în multe zone urbane, schimbând radical modul în care este percepută o anumită clădire (Fig. 57). Anumite zone sau orașe, oricât de fade ar fi ziua, noaptea se transformă, căpătând o altă identitate, o imagine efemeră și imaterială, grație ecranelor, proiecțiilor și a luminii colorate.



Fig. 56 - Proiecție video de reclame pe o fațada, Viena. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.

²⁹⁹ Sursa:

<https://web.archive.org/web/20131207065000/http://stjarnhimlen.se/comp/radfaq.html#10>
[accesat la 27.03.2015]

³⁰⁰ Fred Schubert, *Human eye sensitivity and photometric quantities*, Online:
<http://www.ecse.rpi.edu/~schubert/Light-Emitting-Diodes-dot-org/Sample-Chapter.pdf>
[accesat la: 27.03.2015]

³⁰¹ *Ibidem.*



Fig. 57 - Bastionul Maria Theresia, Timișoara, noaptea și ziua. Foto: Ovidiu Micșa, 2011.

3.8 Percepția non-vizuală

Plecând de la ideea lui Constantin Brâncuși de a-și expune „Sculptura pentru orbi” în 1917 într-un sac, obligându-i pe vizitatori să o perceapă folosind doar simțul tactil, Sanda Iliescu la Universitatea Virginia predă desenul bazându-se exclusiv pe simțul tactil. Obiectele ce trebuiau reprezentate grafic erau „ascunse” în interiorul unor cuburi de pânză neagră. Prin această abordare tactilă a desenului studenții au surprins cu totul alte trăsături ale obiectelor desenate decât dacă le-ar fi reprodus folosind simțul văzului.³⁰²

Percepția multi-senzorială este din ce în ce mai mult aplatizată, devenind o percepție retinală destul de superficială, celelalte simțuri fiind rar antrenate. Având în vedere cele prezentate până în acest punct, ar fi just să ne întrebăm **cum este perceput spațiul atunci când eliminăm percepția vizuală și ne folosim doar celelalte simțuri?**

În 1688 William Molyneux îi adresează lui John Locke o întrebare intrigantă, care urma să anime discursul filosofiei percepției până în zilele noastre. Problema lui sună în felul următor: Dacă un adult, orb din naștere, este învățat să distingă folosind simțul tactil o sferă de un cub, realizate din același material și având aproximativ aceleași dimensiuni. Presupunând că sfera și cubul ar fi puse pe o masă, iar persoana ar deveni capabilă să vadă, ar putea recunoaște doar prin văz care este sfera și care este cubul?

Problema este încă dezbătută, neavând un răspuns clar. În Occident sunt destul de puține cazuri documentate de persoane adulte, nevăzătoare din naștere, cărora, în urma unor intervenții chirurgicale, li s-a oferit simțul văzului, deoarece, dacă acest lucru este posibil, se va face cât de devreme este posibil. Altă problemă în cercetarea experimentală este dată de faptul că, în general, imediat după redarea vederii, aceasta nu funcționează la toți parametri normali pentru a putea realiza experimentul. Totuși din 2003, Pawan Sinha a avut ocazia să răspundă empiric problemei lui Molyneux; în urma unei acțiuni - Project Prakash, desfășurate în India a tratat un număr considerabil de copii cu vârsta cuprinsă între 8 și 17 ani, care sufereau de cataractă congenitală (cristalin opac). În urma intervenției chirurgicale

³⁰² Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, cap.4

au dobândit aproape instantaneu o vedere totală. Concluzia lui a fost că răspunsul la întrebarea lui Molyneux este probabil negativ.^{303 304}

Deși persoanele nevăzătoare din naștere percep spațiul accesibil într-o manieră diferită de cele ce îl pot vedea. Studiile arată că unii nevăzători pot percepe și reprezenta spațiul într-o manieră aproape veridică, neexistând diferențe consistente de autenticitate față de persoanele văzătoare. Studiile detaliate realizate asupra persoanelor văzătoare au relevat existența unei ușoare distorsiuni în hărțile cognitive, însă doar pe una din dimensiunile spațiului. Cele perpendiculare pe linia privirii sunt supraestimate, în timp ce distanțele percepute pe direcția privirii erau reprezentate corect.³⁰⁵

În absența percepției vizuale, sunetul este deseori folosit pentru a identifica anumite proprietăți ale spațiului, sau pentru a identifica obstacolele prin ecolocație (bastonul cu care nevăzătorii se orientează este folosit atât cu rol tactil, o prelungire a mâinii, cât și ca o sursă de sunet folosită pentru ecolocație). Există documentate o serie de persoane nevăzătoare, care folosind ecolocația, reușesc să circule cu bicicleta. Sunetul poate dezvălui și direcția de mișcare a unui vehicul, sau în general a unui corp aflat în mișcare. Dacă nivelul sonor produs de acesta, crește concomitent cu frecvența înseamnă că acea sursă sonoră se apropie de ascultător.

Rebecca Hollyfield și Emerson Foulke au realizat în 1983 un experiment de învățare a orientării spațiale într-un oraș. Subiecții au fost câte două grupuri de câte șase persoane văzătoare, un grup a fost lăsat să se folosească de văz, altul a fost legat la ochi, și două grupuri de câte șase persoane nevăzătoare, o grupă fiind alcătuită din nevăzători din naștere, cealaltă din persoane care au putut vedea minim 12 ani, dar și-au pierdut vederea în timp. Experimentul a constatat în parcurgerea de mai multe ori a unui traseu, lung de aproximativ jumătate de milă, prin cinci cvartale. După fiecare parcurgere li s-a cerut participanților să construiască pe baza memoriei un model al parcursului, ce includea și obiectele întâlnite. Subiecții nevăzători au reușit să manifeste o capacitate aproape similară cu cea a persoanelor văzătoare de a învăța traseul. Au apărut însă ceva diferențe în reprezentarea lui. Participanții nevăzători au avut o reprezentare adecvată a rutei, deși nu au reprezentat corect curbele, și nu au fost capabili să redea anumite relații între obiectele ce nu erau legate de parcurs. Subiecții legați la ochi inițial s-au descurcat cu greu, însă, în final, au reușit să aibă rezultate aproape similare cu nevăzătorii congenitali.^{306 307 308}

Fară pretenția de a fi un studiu științific, un exercițiu similar (Fig. 58) de percepție non-vizuală, a fost realizat în anul 2015 cu studenții anilor I și II ai Facultății de Arhitectură și Urbanism din cadrul Universității Politehnica Timișoara, în cadrul orelor de proiectare. Acest experiment a fost detaliat în cadrul anexei 1.

³⁰³ Marjolein Degenaar, Gert-Jan Lokhorst, *Molyneux's Problem*, Online: <http://plato.stanford.edu/entries/molyneux-problem/> [accesat la 28.03.2015]

³⁰⁴ Pawan Sinha, *How brains learn to see*, Online: http://www.ted.com/talks/pawan_sinha_on_how_brains_learn_to_see?language=en#t-531084 [accesat la 28.03.2015]

³⁰⁵ Ralph Norman Haber, et.al. "Properties of spatial representations: Data from sighted and blind subjects" in *Perception & Psychophysics*, vol.54, nr.1, 1993,

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Rebecca Hollyfield, Emerson Foulke, "The spatial cognition of blind pedestrians" în *Journal of Visual Impairment & Blindness*, vol.77, nr.5, 1983, p.204-210

³⁰⁸ Reginald Golledge, *Spatial Behavior: A Geographic Perspective*, Guilford Press, New York, 1997, p.184



Fig. 58 - Exercițiu de percepție „Sensing spaces”. Foto: Ovidiu Micșa, 2015.

Din cele expuse până acum, putem concluziona că simțul vizual poate fi în mare parte înlocuit de celelalte simțuri atât în termeni calitativi cât și cantitativi, în ceea ce privește organizarea spațială, orientarea și aproximarea distanțelor. Însă percepția obținută pe aceste două căi este diferită. O persoană nevăzătoare se poate orienta bazându-se atât pe ecolocație cât și pe alte informații furnizate de simțuri, memorie și intuiție. Pentru aceste persoane reprezentarea spațiului accesibil este destul de bogată și veridică, dar într-o anumită măsură este alcătuită din cu totul alte elemente, fața de cei cărora văzul le furnizează o mare parte a informațiilor despre mediu. În general, percepția persoanelor nevăzătoare nu va putea cuprinde imaginea de ansamblu, pentru că văzul reușește să atingă suprafețe mai îndepărtate decât cele accesibile fizic prin simțul tactil sau olfactiv și generează o altfel de imagine perceptivă, completată de celelalte simțuri.

3.9 Percepția emoțională, psihică

3.9.1 Atmosfera, caracterul locului

„Locurile sunt desemnate de substantive. ... Spațiul, în schimb, ca un sistem de relații, este indicat prin prepoziții. ... Caracterul, în cele din urmă, este arătat prin adjective” Christian Norberg-Schulz³⁰⁹

Putem cuantifica ușor calitățile și proprietățile evidente ale unui spațiu sau ale elementelor ce îl alcătuiesc: forma, dimensiunea, materialitatea, acustica, mirosul, circulațiile, însă cea mai esențială calitate a unui loc, a unei arhitecturi, este **atmosfera** sa. **Caracterul, aerul** sau **identitatea** unui spațiu sunt rar studiate de teoria arhitecturii, care, în general, tinde să se încline mai mult asupra unor aspecte palpabile (Fig. 59).

Calitatea unei arhitecturi rezidă în caracterul său, în capacitatea sa de a atinge o coardă sensibilă din interiorul observatorului, de a-l marca, de a fi memorabilă. Putem vorbi de atmosferă și în alte arte: în cinematografie ea este esențială, filmele lui Tarkovsky spre exemplu posedă o atmosferă particulară; iar în muzică, uneori e nevoie de doar câteva note pentru a percepe atmosfera unei compoziții muzicale și a fi emoționat de ea.

³⁰⁹ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.16



Fig. 59 - Caracterul locului, Sibiu. Foto: Ovidiu Micșa.

În mod similar, caracterul unui spațiu este perceput aproape instantaneu, înainte să percepem conștient toate proprietățile și calitățile sale fizice. Percepția caracterului este una a sensibilității emoționale și într-o mare măsură este o percepție relativă, deoarece poate fi influențată de o serie întreagă de factori (fizici, psihici, sociali sau culturali). Ea variază în funcție de mișcare, sau de viteza deplasării; o plimbare lentă, alergatul, pedalarea pe bicicletă sau conducerea unui autovehicul vor oferi nivele diferite de percepție a mediului.

Atmosfera poate fi percepută diferit de persoane diferite, pentru că în centrul procesului de percepție se află omul și cogniția sa, lucru care ne amintește de celebra afirmație Platoniană, că „*frumusețea se află în ochii privitorului*”³¹⁰

Christian Norberg-Schulz introduce conceptul de „**spațiu existențial**” tocmai pentru a sublinia relațiile dintre om și mediul său, pentru ca apoi să dividă conceptul în noțiunile de „spațiu” și „caracter” care corespund funcțiilor psihice bazice de „orientare” și „identificare”. Mediu este un termen general, abstract, nelocalizat. Locul este componenta concretă a unui mediu. Suma trăsăturilor amintite mai sus conturează „**caracterul mediului**”, care este esența locului. În general un loc posedă un astfel de caracter sau „atmosfera”. Astfel, un loc este un fenomen „total” calitativ, care nu poate fi redus la oricare din proprietățile sale. [..] „loc” înseamnă ceva mai mult decât locație.”³¹¹

Peter Zumthor, însă, în prelegerea sa „Atmospheres” încearcă să argumenteze ce anume generează atmosfera unui loc. El enumeră „rețeta” sa, o

³¹⁰ Platon *apud*. Peter Zumthor, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel, 2006, p.16

³¹¹ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.6-8

serie de nouă factori urmăriți cu atenție atunci când creează o arhitectură: **„corpul arhitecturii”**, prezența sa materială; **„compatibilitatea materialelor”**, combinația, finisarea și modul lor de punere în operă; **„sunetul spațiului”**, interioarele fiind comparate cu instrumentele muzicale, ele adună, amplifică și transmit sunetul; **„temperatura spațiului”**, în general fiind folosită psihologic pentru a surprinde în mod plăcut; **„obiectele înconjurătoare”** dintr-un spațiu, micile detalii pot da caracterul său; mișcarea în arhitectură poate fi clasificată **„între calm și seducție”**, omul poate fi direcționat sau din contră lăsat să se plimbe liber, să descopere spații; **„tensiunea dintre interior și exterior”** a limitei spațiului sau relația clădirii cu contextul; **„nivelurile de intimitate”** se referă, în principiu, la scară și distanță, spre exemplu Villa Rotonda a lui Palladio este monumentală și impunătoare privită din exterior, dar spațiile interioare nu sunt intimidante, ci de-a dreptul plăcute, chiar intime; în fine, modul în care cade **„lumina asupra lucrurilor”**, rolul umbrelor, modul în care lumina poate transforma o suprafață, alegerea materialelor în concordanță cu interacțiunea luminii.³¹²

3.9.2 Genius Loci

În antichitatea romană, Genius Loci reprezenta spiritul protector al unui loc, căci orice ființă era ocrotită de un geniu, de un duh protector. În contemporaneitate însă, traducem spiritul locului prin atmosfera sau caracterul său distinct. Lawrence Durrell scria că *„pe măsură ce ajungi să cunoști încet Europa, degustând vinurile, brânzeturile, și caracterele diferitelor țări, începi să realizezi că cel mai important determinant al oricărei culturi este, la urma urmei, **spiritul locului**”*³¹³

Unul dintre primii care a tratat în detaliu acest subiect din punctul de vedere al teoriei arhitecturii a fost Christian Norberg-Schulz în lucrarea *„Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture”*. În opinia sa, locuirea înainte de toate înseamnă identificarea cu mediul, în sensul de „împrietenire” cu mediul. Nordicii trebuie să fie prieteni cu zăpada, ceața și vânturile reci, arabii cu căldura și imensitatea deșertului. Omul modern, înstrăinat de natură, are în schimb o relație fragmentată cu mediul natural, așa că trebuie să se identifice cu mediul construit (de la așezări rurale, orașe, la case și interioarele lor).

Schulz clasifică spiritul locului în trei tipologii generale: **„Arhitectura romantică”** se deosebește prin multiplicitate și varietate, posedă o atmosferă puternică, poate avea un aer misterios chiar fantastic, însă rămâne intimă și idilică. Ca exemplu: orașul medieval central european, arhitectura Art Nouveau sau creațiile lui Alvar Aalto și Hugo Häring. **„Arhitectura cosmică”** este caracterizată de uniformitate, ordine absolută și de lipsa unei atmosfere puternice. Nu este idilică nici fantastică. Spațiul cosmic este geometric dezvoltat pe o matrice sau un sistem de axe (Cardo-Decumanus). Orașul islamic este dat ca exemplu, clădirile principale (moschea, medresa etc..) fiind dezvoltate după o matrice ortogonală în timp ce cartierele rezidențiale sunt labirintice. **„Arhitectura clasică”** este organizată și poate fi înțeleasă prin termeni logici, însă e caracterizată prin absența unui sistem general dominant. Ea poate fi definită ca o grupare de locuri individuale ce poate poseda o ordine geometrică, însă organizarea părților este una topologică.

³¹² Peter Zumthor, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel, 2006, p.6-72

³¹³ Lawrence Durrell *apud*. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.18

Arhitectura antică greacă reprezintă arhetipul arhitecturii clasice. Arhitectura romană și-a pierdut caracterul clasic odată cu pierderea plasticității și dematerializarea ei.³¹⁴

În finalul lucrării sale, Schulz evidențiază faptul că, după al Doilea Război Mondial, s-a produs o transformare, majoritatea locurilor au fost supuse unor schimbări radicale. Caracterul a fost alterat, devenind monoton, clădirilor moderne lipsindu-le în general „prezența”. Prin pierderea relației cu cerul și pământul, a relației cu natura sau contextul sau a altor calități esențiale se ajunge la o „criză a mediului” care are o influență negativă și asupra omului. Corbusier era de părere că „omul locuiește rău, și acesta este motivul profund și real al revoltelor timpului” precum și că „este regretabil că locuim în case nedemne, deoarece acestea ne ruinează sănătatea și moralul”.³¹⁵

Proiectul fotografic „Locuri Pierdute”, finalizat în 2009 de către autorul tezei este prezentat în anexa 2. Acesta redă un astfel de loc cu caracter foarte puternic - un fost cartier dormitor, construit în perioada comunistă pentru relocarea unui întreg oraș minier, aflat în stadiul de ruină la momentul în care a fost fotografiat (Fig. 60). Imaginile sunt surprinse exclusiv pe ceață și ploaie, fapt ce îi accentuează caracterul copleșitor.



Fig. 60 - „Locuri Pierdute” 2009 - Ovidiu Micșa.

³¹⁴ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.73-76

³¹⁵ Le Corbusier *apud*. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.191

3.9.3 Omul și mediul - Psihologia environmentală

„Arhitectura transformă lumea fizică lipsită de suflet într-un cămin pentru om. Știm și ne amintim cine suntem și unde ne este locul prin orașele și clădirile noastre, prin lumea construită, microcosmosul – umanizat arhitectural – al omului.” Juhani Pallasmaa³¹⁶

În anii '60, la New York, Ittelson și Proshansky au început să cerceteze influența spațiilor spitalicești asupra comportamentului bolnavilor mentali. În aceeași perioadă, în Franța, psihiatrul Paul Sivadon devine interesat de influența terapeutică a mediului fizic asupra acelorși bolnavi mentali. În Statele Unite, urbanistul Kevin Lynch publică studiul devenit fundamental „The Image of the City” Astfel se conturează bazele acestui domeniu care tratează interacțiunea reciprocă a individului și a mediului înconjurător.³¹⁷

Psihologia environmentală este „studiu relațiilor dintre individ și mediul său fizic și social, în dimensiunile lor spațiale și temporale”.³¹⁸ Această definiție evidențiază atât sensul larg al termenului mediu (ce include atât mediul natural, cât și cel construit), cât și prezența a două dimensiuni esențiale: cea temporală și cea social - culturală. Termenul „mediu” implică prezența umană, spre deosebire de alte noțiuni precum „spațiu” sau „loc”. Astfel, psihologia environmentală urmărește efectele mediului fizic asupra comportamentului individului: cum îi este afectată atitudinea, starea de spirit, abilitățile sau chiar sănătatea. Aceasta din urmă nu înseamnă lipsa unei boli ci presupune o situație bună a individului din punct de vedere fizic, psihic și social.

Kurtz Lewin definește principiul conform căruia comportamentul individului este o funcție a persoanei, a mediului și a interacțiunii dintre cele două³¹⁹

Psihologia environmentală este un domeniu interdisciplinar (Fig. 61) ce stabilește relații între diferite discipline din domeniul precum: psihologie, urbanism, arhitectură sau geografie, iar rolul acestei ramuri a psihologiei este de a îmbunătăți condițiile mediului construit. Concret, influența acestei abordări se vede începând cu anii '60, când Jane Jacobs atrage atenția că regenerarea urbană trebuie să țină cont de nevoile locuitorilor.

Pentru acest studiu este importantă viziunea holistică a psihologiei environmentală, conform căreia un fenomen trebuie studiat ca un întreg compus **din oameni, procese psihologice, spațiu și timp**. O înțelegere a relațiilor dintre om și mediu nu este posibilă fără a avea în vedere toți acești factori.³²⁰

³¹⁶ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.128

³¹⁷ Barna Raluca Maria, *Diagnoza socio-environmentală - abordare interdisciplinară. Studiu de caz: Casa de Cultură a Studenților din Timișoara*, manuscris, Facultatea de Psihologie, Universitatea de Vest Timișoara, 2006

³¹⁸ Gabriel Moser apud. Barna Raluca Maria, *Diagnoza socio-environmentală - abordare interdisciplinară. Studiu de caz: Casa de Cultură a Studenților din Timișoara*, manuscris, Facultatea de Psihologie, Universitatea de Vest Timișoara, 2006, p.16

³¹⁹ Lewin Kurtz apud. Dhare Amar M et al., „Environmental Psychology: Theoretical and Experimental Framework and its application in applied research.” în *Positive Psychology*, India, p.253

³²⁰ Werner, Brown, Altman, apud. Barna Raluca Maria, *Diagnoza socio-environmentală - abordare interdisciplinară. Studiu de caz: Casa de Cultură a Studenților din Timișoara*, manuscris, Facultatea de Psihologie, Universitatea de Vest Timișoara, 2006, p.38

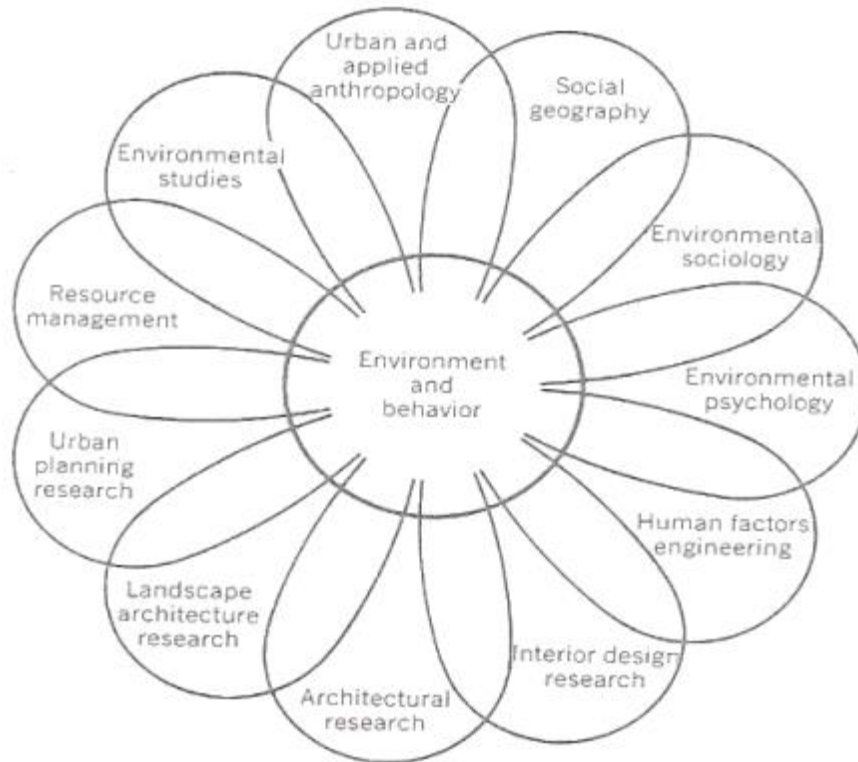


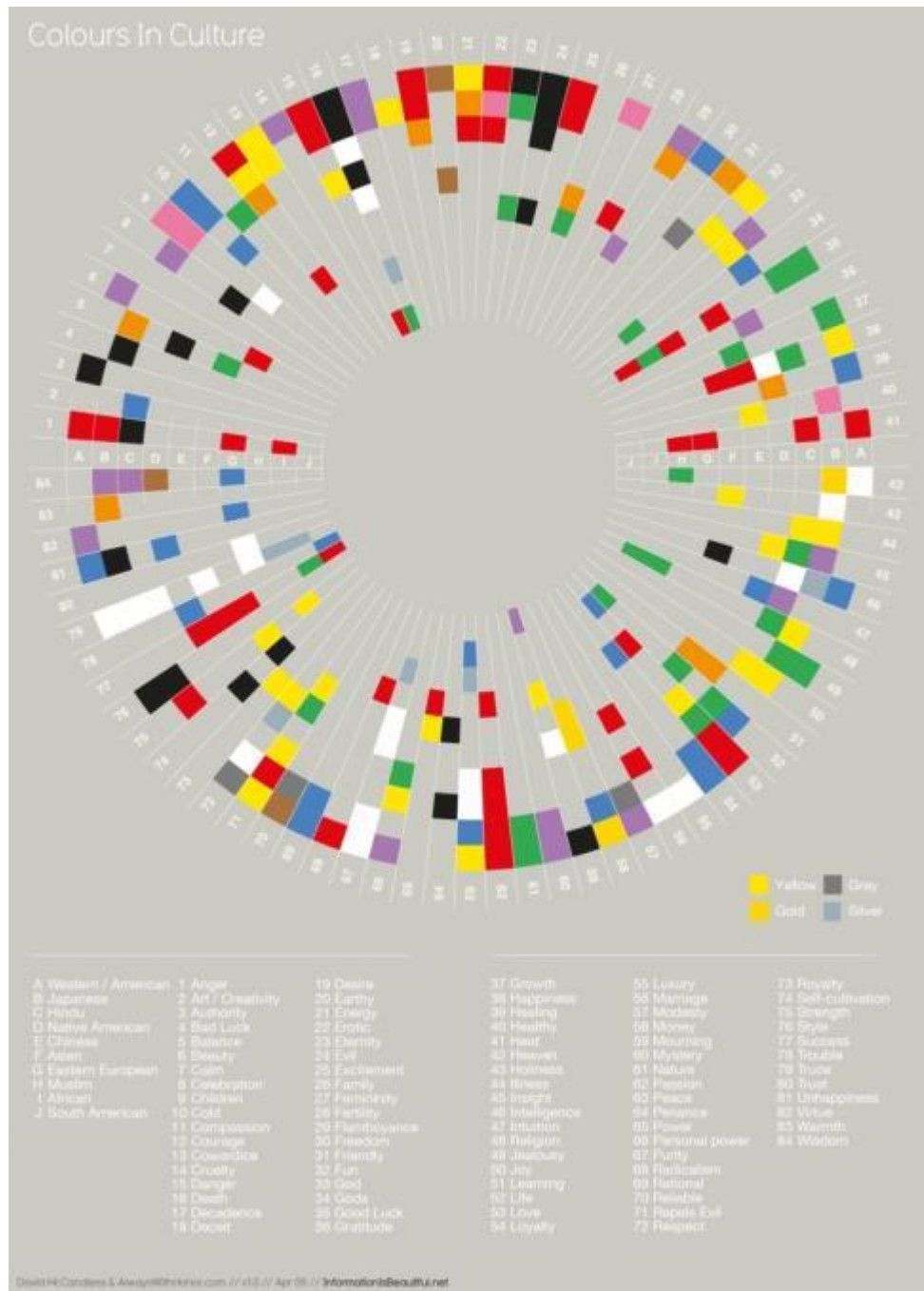
Fig. 61 - Interdisciplinaritatea ariei de studiu „mediu și comportament”.³²¹

Un exemplu bazic, ce poate fi analizat la mai multe niveluri, poate fi considerat cel al influenței culorilor. O imagine cu tonuri calde induce o anumită stare de spirit, în general pozitivă, emoțiile induse variază de la căldură, confort și veselie la furie și ură. Culorile reci transmit calm, uneori tristețe sau monotonie. Diverse cercetări medicale au arătat influența culorilor asupra produselor farmaceutice: Zattoni în 1978 demonstrează că pastilele albastre induc un somn mai rapid și mai lung decât cel determinat de pastile portocalii, Sallis și Buckalew, în 1984, arată că puterea unui medicament scade în funcție de posibila sa culoare în următoarele ordine: roșu, negru, portocaliu, galben, verde, albastru, alb. Iar Huskisson în 1974 a dovedit că o pastilă placebo de culoare roșie este la fel de eficientă ca un medicament analgezic real.³²²

Dacă trecem la nivelul mediului construit, influența culorii asupra individului este cel puțin la fel de puternică și, așa cum deja am menționat, variază cu o serie de factori, precum cei culturali, sociali, vârsta individului sau experiența personală, ca să îi numim doar pe cei mai importanți. Fig. 62 reprezintă asocierea culorilor cu diverse concepte, emoții sau noțiuni, în funcție diverse culturi.

³²¹ sursa: Moore G.T. Environment and behavior research in North America p.1361 apud. Barna Raluca Maria, „Diagnoza socio-environmentală - abordare interdisciplinară. Studiu de caz: Casa de Cultură a Studenților din Timișoara” Lucrare de licență, Facultatea de Psihologie, Universitatea de Vest Timișoara, 2006

³²² Bernard Roulet, Olivier Droulers, *Pharmaceutical Packaging Color and Drug Expectancy Online*: http://www.acrwebsite.org/volumes/v32/acr_vol32_74.pdf [accesat la 15.04.2015]

Fig. 62 - Semnificația culorilor în funcție de culturi.³²³

³²³ Sursa: www.informationisbeautiful.net/visualizations/colours-in-cultures/ [accesat la 17.12.2018]

Din punct de vedere psiho-fiziologic, s-a demonstrat că încăperile de culori deschise și calde ridică tensiunea arterială și accelerează pulsul, iar încăperile de culori închise și reci, scad tensiunea arterială și încetinesc pulsul³²⁴. Din alt punct de vedere, o serie de studii neuro-psihiologice s-au axat pe investigarea modurilor la care creierul răspunde informației venite din mediul exterior. S-a observat că extremele, suprasolicitarea senzorială și lipsa stimulilor senzoriali, pot declanșa disfuncții ale organismului. Oamenii ce au fost supuși unui mediu monoton, lipsit de stimuli senzoriali, au dat semne de neliniște, iritabilitate, dificultate în concentrare, răspuns emoțional excesiv. Suprastimularea senzorială conduce la creșterea modificărilor fiziologice enumerate mai sus (efectul culorilor calde) și poate genera diverse probleme de sănătate asociate tensiunii ridicate și stresului.³²⁵

Desigur, exemplul culorilor este doar unul de suprafață în ceea ce privește domeniul relației om-mediul. Studii venind din direcția psihologiei clinice relevă influența petrecerii timpului în natură în ceea ce privește sănătatea psihică, prin reducerea stresului, a plictiselii și creșterea atenției. Deoarece plimbatul în natură este o formă dovedită de intervenție terapeutică folosită în cazul depresiei, numită activare comportamentală, recent a apărut ideea practicării psihoterapiei în natură. Deși implică prezența unui al treilea element „viu” în ecuație, aceasta „eco terapie” ce ar putea să genereze un proces mai fluent și dinamic, cu eficiență crescută în certe cazuri.^{326 327}

Într-un mod previzibil, psihologia ambientală a fost folosită extensiv în zona comercială a arhitecturii, în organizarea mall-urilor și a magazinelor, unde desigur impactul a fost unul material - creșterea profitului. Philip Kotler evidențiază influența atmosferei ca un instrument de marketing: produsul tangibil cumpărat de un individ reprezintă doar o mică parte a „pachetului de consum” - denumit „produs total”, iar o caracteristică esențială a sa este locul în care este consumat sau cumpărat, mai precis atmosfera sa. În unele cazuri, atmosfera devine produsul primar, putând fi mai importantă decât produsul în decizia de cumpărare.³²⁸ Un alt exemplu concret în aceeași direcție este reprezentat de lucrarea lui Alan R. Hirsch „Efectele mirosurilor ambientale asupra folosirii aparatelor pentru jocuri de noroc într-un cazinoo din Las Vegas”, prin care dovedește empiric că folosirea unui anumit tip de odorizant crește cu 45.11% încasările din timpul săptămânii la un aparat față de săptămâna de dinainte și după experiment. Impactul asupra comportamentului consumatorului este validat de analiza comparativă a alte două aparate, unul fără odorizant respectiv cu alt tip de odorizant. La ambele aparate nu a variat semnificativ pe durata experimentului.³²⁹

Astfel, individul percepe mediului înconjurător nu doar ca un pe un decor inert, ci se creează o serie de relații și interacțiuni reciproce, individul fiind în mare

³²⁴ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.27

³²⁵ Frank Mahnke, *Color in Architecture — More Than Just Decoration*, Online: <http://archinect.com/features/article/53292622/color-in-architecture-more-than-just-decoration> [accesat la 15.04.2015]

³²⁶ Martin Jordan, Hayley Marshall, "Taking counselling and psychotherapy outside: Destruction or enrichment of the therapeutic frame?" în *European Journal of Psychotherapy and Counselling* *Counselling and Health*, vol.12, nr.4, 2010, p.345-359

³²⁷ Daphne Meuwese, *Viewing nature, let your mind be free*, Online: http://iaps-association.org/wp-content/uploads/2018/09/Bulletin_46.pdf [accesat la 03.01.2019]

³²⁸ Philip Kotler, *Atmospherics as a Marketing Tool*, Online: https://www.researchgate.net/publication/239435728_Atmospherics_as_a_Marketing_Tool [accesat la 03.01.2019]

³²⁹ Alan Hirsch, "Effects of Ambient Odors on Slot-Machine Usage in a Las Vegas Casino", în *Psychology & Marketing*, vol.12, nr.7, 1995, p 585-594

măsură influențat de mediu. Omul își modelează spațiile în care își duce existența, pentru ca apoi acele spații să îl modeleze pe om.

3.10 Concluzii

Capitolul 3 analizează relația fizică directă a individului cu arhitectura, percepția directă a spațiului construit și o serie de particularități ale procesului

Percepția este procesul psihic selectiv de cunoaștere și înțelegere a lumii exterioare prin intermediul simțurilor. Ea presupune interpretarea unui set nemijlocit de senzații primare pentru generarea unei imagini unitare. Procesul de interpretare este indisociabil de o serie de factori subiectivi ai conștiinței individului sau de starea lui psihică, astfel modul în care este perceput un spațiu variază de la un individ la altul. Prin intermediul percepției ne construim o reprezentare a unui mediu sub forma unei **imagini mentale**, care persistă și după încetarea contactului direct. În unele cazuri, acest construct este mai vast decât percepția, cuprinzând și zone inaccesibile simțurilor. Reprezentările mentale ale spațiului pot fi considerate atât un set de afirmații despre mediu, cât și deformări subiective ale lui, din cauza relației bidirecționale dintre percepție și reprezentare. Totuși individul tinde să confere reprezentărilor sale mentale statutul de date obiective.

Fenomenologia ne atrage atenția că arhitectura nu se reduce strict la dimensiunea vizuală, la obiecte construite, ea trebuind înțeleasă în termeni concreți, ca un spațiu existențial, un conținător sau fundal pentru viața oamenilor. Arhitectura, pentru Peter Zumthor „are o relație fizic specială cu viața. Nu mă gândesc la ea în primul rând ca un mesaj sau un simbol, ci ca la o anvelopantă și un fundal pentru viață, care se desfășoară în și în jurul ei – un recipient sensibil pentru ritmul pașilor pe pardoseală, pentru concentrarea lucrului, pentru liniștea somnului...”³³⁰

Prin intermediul corpului ne raportăm și percepem mediul, însă din antichitate acesta a fost folosit ca un reper pentru a măsura, modula și proporționa arhitectura. Spațiul ce înconjoară corpul poate fi împărțit în trei regiuni egocentrice: spațiul personal, spațiul acțiunii și spațiul vederii.

Prin sinestezia simțurilor percepem spațiul. Spectrul percepției depășește clasicele cinci simțuri în generarea unei bogate experiențe multi-senzoriale, imposibil de dobândit prin alte moduri de reprezentare. În acest proces, senzațiile nu sunt însumate, ele fuzionând într-o **percepție totală**, o polifonie a simțurilor. Aportul senzațiilor nu este unul egal, în general văzul oferind un aport mai mare de informații, generând o structura completată de celelalte simțuri, considerate „arhaice” și de mișcare.

Văzul este simțul ideal al depărtării, prin care dobândim un rezumat superficial al realității. Acesta este un simț pasiv, deoarece nu este necesar să fim în contact direct cu lucrul perceput. Văzul este condiționat de prezența luminii, aceasta influențând și modul în care vedem. Atunci când nu avem suficientă lumina, nu putem percepe culori, vederea rezumându-se la nuanțele dintre alb și negru. Vederea este de două tipuri, cea clară (foveală) care oferă percepția detaliilor uneori extrăgând individul din contextul în care se află, și vederea periferică care îl integrează în mediul perceput. Este interesant de observat două particularități ale vederii periferice: că are o prioritate crescută față de cea foveală, respectiv că

³³⁰ Peter Zumthor *apud.* prof. Ana Maria Zahariade, *Curs Arhitectura Locuire Oras, UAUIM 2007-2008*, Online: www.scribd.com/document/238339707/curs-alo [accesat la 01.11.2018]

aceasta se pare că furnizează strict informații alb-negru, culoarea fiind completată ulterior de creier.

Dincolo de aspectul fiziologic, odată cu apariția perspectivei, în cultura occidentală ochiul a fost definit centrul percepției. Cu timpul importanța acestuia a crescut ajungându-se la o hegemonie a văzului, respectiv o cultura ocularcentrică.

Percepția haptică însumează percepția **tactilă** și cea **chinestezică**, a mișcărilor omului și ale părților corpului său. Este simțul cel mai profund și poate cel mai filosofic, cu o natură mai complexă, deoarece însumează o serie de senzații precum: atingere, apăsare sau presiune, vibrație, întindere, temperatură, durere, mâncărime. Celelalte simțuri pot fi considerate alte moduri de a atinge, fiind diferite specializări ale pielii. Văzul atinge suprafețele înaintea mâinii, oferindu-ne o apreciere tactilă apriorică, atingem pentru a stabili autenticitatea informațiilor dobândite pe cale vizuală și natura experienței. Nu în ultimul rând, atingerea este și simțul afecțiunii și al intimității, un mod de comunicare emoțională ce depășește puterea cuvintelor. Astfel că în timpul unor stări emoționale puternice tindem să suprimăm văzul.

Auzul este pasiv, pe când ascultatul este componenta sa activă și conștientă. Omul este în permanență influențat de mediul sonor, atât sub aspect fiziologic sau psihic, cât și sub aspect comportamental sau cognitiv. Peisajul sonor are puterea de a „ilumina” un spațiu construit, de a-i defini atmosfera sau caracterul și de a crea o senzație de interacțiune și solidaritate. Muzica, asemeni arhitecturii posedă puterea de a ne declanșa emoții într-un mod facil, dar conține și o dimensiune spirituală greu de definit. Cea mai cunoscută proprietate acustică a unui spațiu este reverberația, însă specialiștii definesc un set de peste 20 de proprietăți, din care amintim: textură, căldură, spațialitate, strălucire, intimitate, prezență, claritate sau timbru. Privind arhitectura din perspectiva acestor numeroase proprietăți acustice, este just să o considerăm un instrument muzical.

O parte importantă a percepției spațiului poate fi dată de semnătura sa olfactivă. **Mirosul** este poate cel mai misterios și iluziv simț, ce pe de-o parte nu poate fi complet reprezentat pe baza memoriei, dar, pe de altă parte, are capacitatea de a reînvia instant o memorie pe baza unor asocierii. Amintirile declanșate de miros au o puternică încărcătură emoțională, deoarece nici un alt simț nu are o legătură așa de strânsă cu substratul neuronal al emoției și amintirii. Raportarea mirosului la arhitectură se face atât ca un stimul senzorial, cât și ca un factor evocator.

Stimuli vizuali sau tactili pot declanșa senzații orale, existând o strânsă legătură între **gust**, văz și simțul tactil. O serie de suprafețe ale spațiilor construite pot fi apreciate într-un mod indirect de simțul gustului, precum suprafețele lucioase. Gustul poate fi folosit într-un mod direct pentru a susține anumite caractere ale spațiului. Arhitectură și produsele culinare se pot influența în ambele direcții, precum sursa formelor arhitecturii lui Frank Gehry, versus forma preparatelor culinare ale lui Marie-Antoine Carême. Dincolo de aceste aspecte se cuvine a evidenția o componentă culturală a gastronomiei ca fiind o formă de manifestare a Genius Loci.

Traseul conferă arhitecturii (percepția în) a patra dimensiune, **timpul**. Traseul, fiind compus dintr-un punct de plecare, un parcurs și o finalitate, poate fi un puternic instrument scenografic, ale cărui teme principale sunt **mișcarea**, orientarea, repausul și întâlnirea. Lipsa unor repere poate provoca dezorientare, senzația de a fi pierdut într-un spațiu vast sau labirintic. În general, amplitudinea percepției unui spațiu este determinată de viteza deplasării prin el, iar procesul percepției este unul continuu, dinamic, dar și unic și irepetabil.

Propriocepția este ansamblul senzațiilor chinestezice, cutanate sau vestibulare (echilibru, accelerare, poziția capului) care definesc percepția mișcării corpului prin spațiu, a stării și poziției acestuia. Percepția arhitecturii este una continuă și dinamică, bazată pe parcurgerea sau explorarea spațiului, în timp ce fotografia este limitată la o percepție statică și fragmentată.

Un punct de interferență al arhitecturii cu fotografia este **lumina**. Aceasta influențează percepția texturii suprafețelor, a dimensiunii spațiului, mișcarea și orientarea. Lumina este invizibilă până nu atinge o suprafață și, pentru a-i aprecia pe deplin caracterul delicat, este nevoie de un anumit grad de întuneric. O iluminare excelentă ține de calitatea ei și nu doar de cantitate. Arhitectura este adesea adusă la viață sau transformată de lumină, lumina naturală, dinamică și imprezibilă își schimbă constant caracterul, iar noaptea lumina artificială transfigurează arhitectura. Din punct de vedere psihologic, lumina, are capacitatea de a modela starea de spirit a observatorului.

Percepția **în lumină slabă** este diferită, atât din punct de vedere cromatic cât și al conținutului, abstractizând și eliminând detaliile. Lumina slabă încurajează imaginația, reveria și onirismul. **În absența luminii** reprezentarea mediului se face pe baza celorlalte simțuri, care, deși pot înlocui văzul din punct de vedere calitativ și cantitativ, generează o cu totul altfel de imagine mentală.

Dincolo de caracterul fizic și alte aspecte concrete ale arhitecturii, calitatea sa rezidă în **atmosfera**, aerul, caracterul sau identitatea sa. Aceasta definește în mare măsură capacitatea de a-l emoționa pe individ, de a genera o întâlnire memorabilă. Atmosfera este percepută instantaneu. Identitatea sau particularitatea atmosferei unui loc definesc spiritul acestuia, **Genius Loci**.

În fine, **psihologia ambientală** ne arată că arhitectura trebuie studiată ca un întreg compus din oameni, procese psihologice, spațiu și timp, relația individului cu arhitectura nefiind una strict de percepție, ci mai degrabă o legătură bidirecțională, spațiul lăsându-și amprenta asupra existenței fizice și psihice a utilizatorului acestuia.

Astfel percepția arhitecturii este una multi-senzorială, în care toate senzațiile fuzionează într-o percepție totală. Percepem prin intermediul întregului corp, pe măsură ce ne deplasăm în spațiu și timp. Pornind de la lumea fizică, realitate obiectivă, fiecare individ care își generează o reprezentare, ca urmare putem spune că arhitectura, în esență, este redusă la o **imagine mentală construită**. Aceasta variază considerabil de la individ la individ, din cauza faptului că datele obiective se află într-o perpetuă interacțiune cu memoria și cogniția.

Capitolul 4. Imaginile spațiului - Percepția și reprezentarea lui

4.1 Percepția și reprezentarea spațiului

„O clădire este o clădire. Nu poate fi citită ca o carte. Nu are nici un generic, subtitrări sau etichete ca o imagine într-o galerie. În acest sens, suntem absolut anti-reprezentationali. Puterea clădirilor noastre este în impactul instantaneu, visceral pe care acestea îl au asupra unui vizitator.” Jacques Herzog³³¹

Cele două capitole anterioare au analizat fiecare câte un mod diferit de percepție a spațiului, precum și o serie întregă de particularități, aspecte conexe și studii de caz. Bazându-ne pe premisele constituite în cele două capitole, se impune a trage unele concluzii vis a vis de caracterul percepției unui spațiu construit, atunci când aceasta este dobândită strict prin imagini fotografice sau printr-un proces nemijlocit de percepție multi-senzorială a spațiului fizic.

În perioada contemporană cunoașterea bazată pe imagini vizuale este modul cel mai răspândit de relaționare cu lumea fizică. Preferăm să „socializăm”, să comunicăm și în general să ne ducem existența tot mai mult în spațiul virtual, în spatele unor ecrane luminoase. Fluxul nesfârșit de imagini prin care ne informăm ajunge să ne definească realitatea. Cultura oculacentrică ne înstrăinează tot mai tare de caracterul lumii fizice, generându-ne o cu totul altă reprezentare a sa.

Cele două variante de percepție ne definesc reprezentări mentale preponderent diferite ale spațiului construit, ale arhitecturii, ce împărtășesc o foarte mică zonă comună. Ele sunt constructe cvasiparalele, pentru că se bazează pe stimuli diferiți. În primul caz, avem de-a face cu imagini pur vizuale, iar în al doilea caz întreg corpul este antrenat în procesul de percepție, fiind folosite o vastă gamă de senzații (vizuale, haptice, auditive, olfactive, gustative, termice, chinestezice, vestibulare, interoceptive etc.).

În ceea ce privește percepția dobândită strict prin imagini fotografice, reprezentarea spațiului ajunge să conțină, la rândul ei, doar o parte limitată din caracteristicile reale ale acestuia (Fig. 63), restul fiind generate sau alterate de particularitățile procesului fotografic, al circulației imaginilor vizuale prin diferitele canale media, de dubla interpretare a spațiului, atât la nivelul fotografului ca traducător, cât și la nivelul observatorului imaginilor, ambii acționând subiectiv, chiar și în cazul în care nu ne punem problema autenticității demersului fotografic. Sigur, fotografia are puterea să inducă senzații ce transcend dimensiunea vizuală, însă acest lucru nu este tocmai ușor de realizat, relativ puține fotografii reușesc să depășească această limitare. Dacă trecem de nivelul fotografiei ca simplă

³³¹ Jacques Herzog *apud*. Charles Jencks, „Architecture Becomes Music” în *The Architectural Record*, 05.2013

reprezentare, următorul nivel este cel poetic, al raportării subiective la imagine, care urmează să fie aprofundat în capitolul 4.10 „Studium și Punctum”.

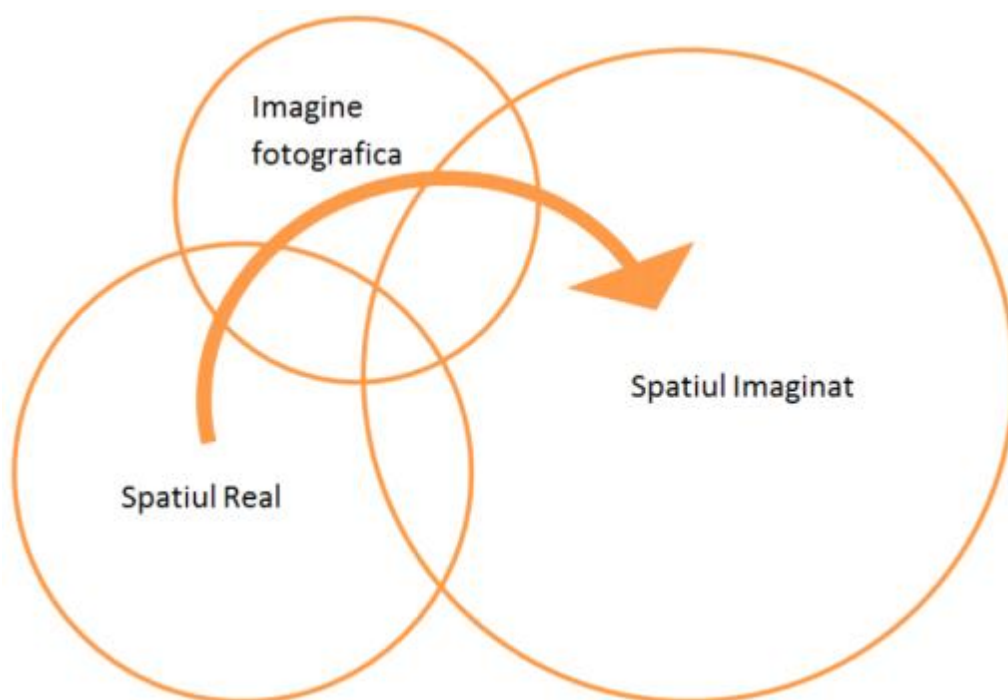


Fig. 63 - Reprezentarea spațiului prin fotografie.

Prin prisma bogăției senzoriale percepute într-un contact fizic direct cu arhitectura este just să definim acest mod de percepție ca fiind mult mai cuprinzător, profund și mai exact față de primul, concept susținut de vasta familie a arhitecților fenomenologi : „A cunoaște arhitectura într-un mod concret înseamnă a o atinge, a o vedea, a o auzi, a o mirosi” Peter Zumthor³³²

Conform fascinantei fenomenologii a lui Juhani Pallasmaa, arhitectura nu este percepută ca o serie de imagini retinale decontextualizate, ci este percepută prin intermediul propriului nostru corp, prin care ne raportăm la ea. Îi percepem atât esența materială, cât și cea spirituală: „o lucrare profundă este întotdeauna o lume în sine și un microcosmos complet. Acesta oferă forme plăcute și suprafețe formate pentru atingerea ochiului, dar încorporează și integrează și structuri fizice și mentale, dând experienței noastre existențiale de a fi o coerență solidă și semnificație. O clădire însemnată sporește și articulează înțelegerea noastră asupra gravitației și materialității, orizontalității și verticalității, dimensiunilor de mai sus și mai jos, precum și a eternelor enigme ale existenței, luminii și tăcerii”.³³³

³³² Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, 2010, p.66

³³³ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.138-139

4.2 Arhitectura dincolo de dimensiunea fizică

Arhitectura nu poate fi descrisă doar printr-o serie de parametrii analitici exacti. Forma, textura sau culoarea, într-un cuvânt materialitatea, reprezintă o parte superficială a sa. Ea nu este doar un obiect cartezian, ci reprezintă un **spațiu existențial**. Schulz introduce acest termen în cartea "*Existence, Space and Architecture*" definindu-l ca un amalgam al relațiilor fundamentale dintre om și mediu, privite nu doar din prisma funcției de orientare (introduse de Kevin Lynch), ci mai ales prin funcția psihică de identificare cu mediul.³³⁴

În centrul arhitecturii este omul care modelează mediul fizic în care trăiește, pentru ca apoi aceasta să îl modeleze înapoi pe om, „*viața care se desfășoară într-o clădire sau un oraș care nu este pur și simplu ancorată în spațiul respectiv, ci este formată chiar din spațiul însuși.*”³³⁵ Locația, iluminarea, cromatică, forma, dimensiunea, acustica, contextul, relația cu natura și alte caracteristici ale spațiilor ne definesc în mod preponderent inconștient starea de spirit și indirect sănătatea fizică și psihică. Oamenii nu sunt obișnuiți să simtă influența mediului construit asupra lor, deși raportează orice element al mediului cu ei înșiși. În general conștientizăm această relație doar în cazurile extreme, fie când simțim o sublimă plăcere generată de armonia unui spațiu sau de un element conținut, sau fie când experimentăm o repulsie majoră față de acesta.³³⁶

Textele fenomenologice transcend înțelegerea materială a arhitecturii și se concentrează pe dimensiunea psihică a arhitecturii, evidențiind rolul de conținător al acesteia. Ea este adăpost pentru ființarea omului, în ea ne ducem viața de zi cu zi. Fenomenologia pune accent pe o înțelegere calitativă a arhitecturii prin optica spațiului existențial.

Spațiu este un termen general și oarecum vag, locul este o parte definită și concretă a spațiului care totuși înseamnă mai mult decât localizare. Locul poate poseda un caracter personal, un spirit al său, o atmosferă, în timp ce arhitectura înseamnă înțelegerea spiritului locului și edificarea în concordanță cu acesta, fotografia într-un mod similar presupune perceperea și transmiterea lui *genius loci*.

Provocarea fotografiilor portrețiști constă în surprinderea caracterului nealterat al persoanei fotografiate, care atunci când știe ca este fotografiată se ascunde în spatele mai multor măști. Operatorul trebuie să penetreze acest înveliș și să realizeze fotografia pornind din interiorul persoanei către exteriorul fotografiat, dinspre suflet spre trup.

În mod similar provocarea supremă a celor ce își propun să immortalizeze arhitectura prin fotografiile lor constă în transmiterea atmosferei locului, lucru nu tocmai facil. Farmecul experimentării fizice a arhitecturii este generat de impactul aproape instantaneu al atmosferei sale, al caracterului spațiului în timpul vizitării lui. Sarcina oricărui bun fotograf este să perceapă arhitectura la un nivel superior dimensiunii sale fizice și să transmită caracterul acesteia mai departe în imaginile sale.

³³⁴ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.5

³³⁵ Barry Blesser, Linda-Ruth Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2009, p.12

³³⁶ Jørn Utzon, *The essence of architecture*, Online:

<http://www.utzonphotos.com/philosophy/the-essence-of-architecture/> [accesat la 19.06.2016]

În relația lor cu fotograficul, mulți arhitecți neglijează acest aspect și doresc ca fotografiile să fie o reprezentare nudă a formelor arhitecturii, a dimensiunii fizice concrete, nealterată de orice urmă personală a prezenței umane, a locuirii (vezi cap. 2.6.2 - Neutra / Julius Shulman). Această abordare duce la o reprezentare mecanică a spațiului ca obiect, lipsită de substanță și senzualitate. Discutabil este gradul de veridicitate al unei astfel de abordări fotografice, pentru că, în realitate, cu excepția momentului în care s-au realizat fotografiile, spațiul va avea altă înfățișare - omul îl utilizează și își așterne amprenta locuirii asupra spațiului. După cum am arătat imaginile construite pot fi considerate veridice dacă urmăresc un scop valid precum transmiterea imaginii mentale a arhitectului, dar în cazul de față această abordare contravine scopului primar al arhitecturii, cel de conținător. Dincolo de formă, planuri, linii și efecte de lumină, arhitectura este spațiu existențial, este pentru oameni și existența acestora.

Louis Kahn evidențiază o altă viziune asupra raportului laturii materiale a arhitecturii cu cea imaterială, spirituală: *„În opinia mea, o clădire reușită trebuie să înceapă în incomensurabilul, trebuie să treacă prin cele măsurabile în procesul proiectării, dar, în cele din urmă, trebuie să fie din nou incomensurabilă. Proiectarea și crearea lucrurilor este un act măsurabil. (...) Ceea ce este incomensurabil este spiritul psihic. Psihicul este exprimat prin sentimente, dar și prin gândire și cred că va rămâne mereu incomensurabil.”* apoi concluzionează *„o clădire trebuie să înceapă în aura incomensurabilă și să treacă în comensurabil pentru a fi realizată. Este singura cale prin care se poate construi. Singura modalitate prin care poți să treci în ființă este prin cele măsurabile. Trebuie să urmezi legile, dar, în cele din urmă, când clădirea devine parte a existenței, evocă calități nemăsurabile. Proiectarea ce implică cantități de cărămidă, metode de construcție, inginerie este încheiată și spiritul existenței sale preia controlul”*³³⁷

4.3 Arhitectura retinală versus „arhitectura liniștii”

În cultura oculacentrică caracteristică prezentului, o bună parte din arhitectură ajunge să fie un subiect voit fotogenic, ce este proiectată din start să fie plăcută privirii, dar mai ales obiectivului aparatului de fotografiat. Rezultatul final este gestalt³³⁸ pur, conținând doar succesul reprezentării în paginile lucioase ale publicațiilor (dacă ne referim la media tradițională) sau pe ecranele dispozitivelor prin care suntem conectați la internet. Această abordare care implică exacerbarea dimensiunii vizuale poate fi numită **arhitectură retinală**. Ea este lipsită de profunzime și complexitate, asemeni unui decor de film, tot ce contează fiind doar reprezentarea lui în imagini.

Arhitectura retinală este un produs al influenței negative a tehnologiei, a mediei, a publicității - a modului în care am ajuns să ne raportăm la imagini. Multe persoane tind să considere că spațiile proiectate în modul acesta rămân reci și respingătoare, ei nereușind să se identifice cu ele.

Referindu-se la dimensiunea materială, vizuală a arhitecturii, Louis Kahn considera că frumusețea ei nu reiese din proiectare, din design, ci din „selecție,

³³⁷ Louis Kahn, *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1962, p.73

³³⁸ Gestalt - cuvânt german pentru forma, teoria gestaltista este detaliată în cap.3.3 Percepția vizuală

afinități, integrare, iubire”,³³⁹ atât la nivelul psihic al arhitectului, cât și în cel al vizitatorului.

În arhitectura retinală stimularea celorlalte simțuri este neglijată în cel mai bun caz, experiența percepției unei astfel de construcții fiind lipsită de orice urmă de senzualitate sau profunzime. Pe „fundalul zgomotos” al prezentului, Pallasmaa definește „**arhitectura liniștii**” ca fiind arhitectura care nu încearcă să iasă în evidență prin formă, ci oferă tuturor simțurilor plăcerea de a fi utilizate simultan, pe măsura cunoașterii și experimentării obiectului construit. Legătura fizică și psihică a omului cu spațiul devine mult mai strânsă în acest caz. „*Arhitectura nu ne face să locuim lumi fabricate sau de fantezie; ne articulează experiența ființării în lume și ne întărește simțul realității și al sinelui.*”³⁴⁰

Pallasmaa evidențiază superficialitatea unei considerabile părți a învățământului, cât și a criticii de arhitectură, ce se ghidează după mantra arhitecturii retinale derivată de percepția totală prin polifonia simțurilor. El atrage atenția că suntem tentați să vedem computerul strict ca pe o invenție benefică, care impulsionează productivitatea și creativitatea, dar totodată arhitectul finlandez subliniază influența negativă a acestuia în procesul educației și al proiectării prin aplatizarea arhitecturii, care ajunge să fie o „*manipulare vizuală pasivă, o călătorie vizuală*”.³⁴¹

Dacă ne concentrăm pe analiza modului în care este folosit văzul în percepția imaginilor fotografice și în cea nemijlocită a arhitecturii, vom observa diferențe majore. În primul caz, ne folosim strict de vederea foveală (vederea clară, centrală) pe care o plimbăm prin zonele de interes ale fotografiei. În al doilea caz, în timpul percepției spațiului, după cum deja am amintit, pe lângă vederea foveală, un rol esențial îl are vederea periferică (vederea neclară). Aceasta ne face să simțim că facem parte din spațiul în care ne aflăm.

Desigur că pe lângă oculacentrism și extrema cealaltă reprezentată de exacerbarea dimensiunilor conceptuale și intelectuale ale oricărui proiect poate duce la suprimarea laturii fizice, senzuale ale arhitecturii care este considerată de către Pallasmaa că reprezintă esența ei.³⁴²

4.4 Esența arhitecturii

În acest moment ar fi just să ne întrebăm ce reprezintă esența arhitecturii? Datorită profunzimii și complexității subiectului, nu vom avea pretenția de a-l epuiza în câteva paragrafe, mai degrabă vom enumera câteva puncte de vedere, câteva încercări diferite de a da un răspuns la această întrebare.

Le Corbusier considera că „*scopul arhitecturii este acela de a ne mișca. Emoția arhitecturală există atunci când opera răsună în interiorul nostru, în ton cu un univers la ale cărui legi ne supunem, le recunoaștem și le respectăm.*”³⁴³ Esența arhitecturii transcende dimensiunea practică sau fizică, ea se poate regăsi în nevoia

³³⁹ Louis Kahn, *Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, New York, 1991, p.58-59

³⁴⁰ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2005, p.11

³⁴¹ *Ibidem*. p.12

³⁴² Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007, Cap.3

³⁴³ Le Corbusier *apud*. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.6

spirituală de a ne modela mediul.

Christian Norberg-Schulz, pornind de la filosofia lui Heidegger, definește conceptul de „spațiu existențial” (pe care l-am introdus în capitolul 5.2.). Acest concept, alcătuit din „spațiu” și „caracter” - ce răspund funcțiilor psihice de „orientare” și „identificare”- definește locuirea în termeni existențiali: „*Arhitectura este o cale de a vizualiza genius loci, iar sarcina arhitectului este aceea de crea locuri pline de înțeles, prin care să ajute omul să locuiască*”.³⁴⁴

Juhani Pallasmaa, în schimb, consideră că arhitectura are mai multe esențe. El crede că puterea arhitecturii se naște din tensiunea dintre cele două planuri, egale ca importanță, în care ea există: cel utilitar, material și cel poetic, existențial. Eliminând fie dimensiunea poetică fie cea utilitară, nu mai avem de-a face cu arhitectură. Contrazicându-i pe arhitecții care văd arhitectura ca un mod de autoexprimare, Pallasmaa vede esența arhitecturii în mediere, medierea dintre om și lume, context sau timp.³⁴⁵

Zaha Hadid, duce mai departe discursul fenomenologic, afirmând că „*Arhitectura este întradevăr despre bunăstare. Cred că oamenii doresc să se simtă bine într-un spațiu ... Pe de-o parte este vorba despre adăpost, dar este și despre plăcere*”.³⁴⁶ Zaha Hadid consideră că arhitectura trebuie să fie o experiență specială, astfel încât oamenii să se bucure de spațiu. În fond, psihologia environmentală (capitolul 4.9.3) evidențiază modul în care arhitectura ajunge să ne modeleze existența.

4.5 Perfecțiunea tehnică

„Nu e nimic mai enervant decât o fotografie perfect clară care exprimă o idee confuză” Brooks Jensen³⁴⁷

În cele ce urmează vom trece la fotografie, parcurgând câteva subiecte generale sau care țin de ea ca mijloc de percepție și reprezentare, iar în ultima parte a capitolului, înainte de a concluziona, vom analiza anumite particularități și implicații ale fotografiei de arhitectură ca proces.

În contextul economic, social și cultural al prezentului se impune a porni această incursiune plecând de la instrumentele care fac posibilă fotografia și de a defini limitările lor. Atunci când este abordat subiectul (importanței) tehnicii în fotografie, părerile devin împărțite și adesea spiritele tind să se încingă, exagerându-se în ambele extreme. Mulți pasionați de fotografie sunt de părere că perfecțiunea tehnică ar trebui să reprezinte ceva normal în orice fotografie și își canalizează întreaga energie, timp, cunoștințe și venituri financiare pentru a crea imagini desăvârșite din acest punct de vedere. Însă acest lucru nu este neapărat un factor decisiv în stabilirea valorii unei imagini fotografice. Adesea, acele cadre extrem de clare, bogate în culori și corect expuse nu reușesc să articuleze o idee sau măcar să exprime ceva.

Consider că tehnica reprezintă doar o prima etapă în evoluția oricărui

³⁴⁴ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979, p.5

³⁴⁵ *Online*. <https://www.youtube.com/watch?v=-Yx1MmwdiMw> [accesat la 25.11.2018]

³⁴⁶ Marcelo Seferin, *Architect Day: Zaha Hadid*, *Online*: <https://abduzeedo.com/architect-day-zaha-hadid> [accesat la 15.12.2018]

³⁴⁷ Brooks Jensen, *Despre fotografie, cu dragoste*, Ed. Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2011, p.188

fotograf. Desigur că acesta trebuie perfect stăpânită, orice fotograf trebuind să își cunoască extrem de bine propriul aparat și procedeele folosite pentru a putea anticipa și controla rezultatul final, pentru a fi capabil să își materializeze cu precizie ideile. Însă, odată însușită, această etapă trebuie depășită, pentru ca fotografii să se poată concentra pe reprezentarea realității, pe mesaj și pe modul în care fotografiile sale reușesc să atingă o coardă sensibilă din sufletul observatorului.

Eugen Iarovici observa, cu mult înainte de liberalizarea fotografiei prin intermediul tehnologiilor digitale, tendința unora de a adopta fără discernământ, perfecțiunea tehnică ca mijloc de expresie, comparând-o cu un panaceu universal. Astfel există de ceva vreme falsa impresie că o claritate impecabilă poate compensa banalitatea unei poze.³⁴⁸ Un contraexemplu în acest sens este reprezentat de fotografiile de război ale lui Robert Capa, mai exact de „magnificele unsprezece”³⁴⁹ cadre care s-au păstrat din debarcarea aliaților în Normandia și care ajung să dea titlul memoriilor fotografului, „Slightly Out of Focus”.³⁵⁰ Prin imperfecțiunea lor, aceste cadre mișcate și neclare reușesc să transmită mai bine atmosfera câmpului de luptă.

Aparatele de fotografiat împreună cu toate accesoriile adiacente reprezintă simple instrumente utilizate în procesul creației. Utilizarea unui echipament mai performant nu garantează obținerea unui rezultat mai bun, garantează cel mult obținerea unor fotografii având calități tehnice mai bune. Totuși, ar fi nedrept să nu recunoaștem că orice instrument are un cert aport în obținerea rezultatului final, aport care variază între anumite limite și de la un domeniu la altul.

Nuanțarea necesară în acest subiect se leagă de faptul că, în tot acest lanț, influența cea mai mare este deținută de către omul din spatele aparatului, des fiind întâlnită analogia fotografiei cu muzica. O vioară bineînțeleasă că va produce altfel de sunete fata de un contrabas, sau că un Stradivarius va oferi evident un alt nivel de rafinament acustic decât un instrument de serie, dar, la urma urmei, **orice instrument se poate ridica doar la nivelul celui care îl folosește**. Un instrument bun în mâinile unui nepriceput va produce rezultate nesatisfăcătoare. Dacă o persoană deține o vioară, acest fapt nu îl face un violonist, ci doar un posesor de vioară, însă majoritatea posesorilor de dispozitive capabile să producă imagini fotografice, tind să se considere fotografi prin simpla deținere a instrumentului. Este nevoie de multă muncă - exercițiu zilnic, voința, determinare, talent, rafinament și vocație pentru a deveni un pianist sau un fotograf în adevăratul sens al cuvântului.

Modul în care folosim aceste instrumente diferă radical în funcție de caz: avem o anumită abordare când fotografiem cu un aparat digital ieftin sau cu telefonul și cu totul alta când fotografiem pe film lat³⁵¹ sau când experimentăm un procedeu istoric de fotografiere. În primul caz tindem să obținem un volum mare de imagini într-un interval scurt de timp și ajungem să le parcurgem rar sau chiar niciodată, pe când în al doilea caz procedeu are nevoie de un timp mai lung, costul

³⁴⁸ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, cap. III

³⁴⁹ „magnificele unsprezece” sunt intitulate cadrele fotografice realizate de Capa în al doilea val de debarcări pe plaja Omaha din Normandia în 6 iunie 1944. Capa ar fi făcut 106 cadre, dar se pare că doar 11 nu au fost distruse într-un accident petrecut în timpul dezvoltării lor.

³⁵⁰ engl. ușor neclar

³⁵¹ filmul lat sau formatul mediu se referă la filmul fotografic fără perforații și sub formă de rolă având dimensiuni cuprinse între cele ale filmului îngust (24x36mm) și cele tipice formatului mare (care începe cu 4x5”). În general pelicula are o lățime de aproximativ 6 cm, iar lungimea cadrului este variabilă în funcție de aparat.

este mai ridicat, lucruri care determina o autocenzură - realizăm un număr redus de cadre care rămân și sub formă fizică. Nu intenționăm să comparăm tehnica digitală cu cea analogică, ci mai degrabă să reliefăm ideea că anumite limitări caracteristice fotografiei analogice (limitări fizice: obiectiv cu distanță focală în general fixă, număr limitat de cadre, prezența a trei setări principale – timp de expunere, diafragmă și focalizare; limitări financiare: prețul ridicat de achiziție și de procesare al materialelor fotografice argenteice; limitări psihologice: timpul de așteptare până la obținerea rezultatului final) sunt benefice pentru calitatea rezultatului final și ar fi utilă adoptarea acestei atitudini judicioase chiar și atunci când folosim tehnica digitală. Acesta din urmă, utilizată cu discernământ, ne oferă desigur o flexibilitate sporită, ne poate stimula creativitatea și ne poate schimba modul în care privim și transmitem mai departe lumea.

Unul din motivele pentru care s-a ajuns la această obsesie pentru aparatele de fotografiat și la exacerbarea caracterului tehnic al imaginilor este dat de mentalitatea indusă de societatea de consum. Jean Baudrillard definește „gadget-ul” ca fiind elementul caracteristic acestei societăți post-industriale, obiectul care își pierde funcția obiectivă de instrument pe măsură ce îi crește funcția de semn.³⁵² Fotografia s-a transformat într-o industrie extrem de profitabilă, în care oamenii nu numai că sunt îndemnați să cumpere „gadget-uri” creându-li-se false nevoi, ci consumă o înșiruire de mărci cu semnificațiile atașate lor. Iar în multe cazuri aceste obiecte sunt poziționate la limita potențialului financiar al cumpărătorului.

Producătorii se folosesc de rulaj pentru creșterea profitului, astfel că își reînnoiesc gama de produse anual, tentând cumpărătorii cu specificații superioare față de modelele precedente, tehnologii mai avansate și promit o utilizare mai facilă. Mulți practicanți de fotografie ajung să fie dependenți de consum - să fie prinși într-o cursă nebunească pe perfecționări - crezând că un aparat mai performant (și inevitabil mai scump) îi va ajuta să realizeze fotografii mai reușite, însă, așa cum bine remarcă Eugen Iarovici tot mai des „cu pușca de urși se vânează doar vrăbii”.³⁵³

Să nu uităm că instrumentele nu sunt suficiente pentru realizarea unei imagini memorabile. Esența fotografiei (ca și a muzicii) constă în emoția, trăirile, sau sentimentele care sunt declanșate de aceasta în noi și nu în perfecțiunea imaginii (sau a sunetului) care reprezintă un nivel inferior de înțelegere al întregului proces.

4.6 Anti-tehnica – Stenopa și procedeele alternative de fotografie

În general, în dezvoltarea fotografiilor există trei etape de raportare la instrumentele tehnice folosite. Majoritatea persoanelor care își încep drumul în fotografie, în primă instanță acordă o prea mare atenție instrumentelor folosite, dar, pe măsură ce își îmbunătățesc „arsenalul”, observă că nu își dezvoltă proporțional și calitatea fotografiilor, moment în care unii tind să treacă în cealaltă extremă, desconsiderând total aportul aparatelor fotografice asupra imaginii finale. Fotografii maturi, din punct de vedere al evoluției profesionale, se poziționează undeva între aceste două extreme: sunt conștienți că au nevoie doar de instrumentul potrivit

³⁵² Jean Baudrillard, *The Consumer Society. Myths and Structures*, Sage Publications, London, 1998, p.112

³⁵³ Eugen Iarovici, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989, p.228

pentru ceea ce vor să obțină și tind să își aleagă minimul de echipament necesar.

Privind altfel lucrurile, adesea cu mijloace tehnice modeste sau primitive se pot obține rezultate care într-o primă instanță par neașteptate. Prezentul subcapitol va menționa câteva procedee neconvenționale de fotografie ce demonstrează că nu este neapărat nevoie de un aparat propriu-zis pentru a face fotografie (vezi Fig. 64a), ci este de-ajuns o incintă etanșă la lumină, un orificiu de mici dimensiuni care să fie ușor obturabil și un material fotosensibil. **Stenopa** (în engleză „pinhole”) este un astfel de instrument sau aparat fotografic care este improvizat, de obicei, din cutii de carton, lemn, conserve sau doze de aluminiu. Stenopa are un orificiu minuscul în loc de obiectiv și folosește un material fotosensibil reprezentat în general de filmul negativ sau hârtia fotografică. În funcție de complexitatea sa, stenopa poate realiza fie un singur cadru - majoritatea stenopelor ce utilizează hârtie fotografică - sau mai multe cadre - în cazul în care au un mecanism simplu de avansare al rolelor de film (Fig. 64b) sau mai multe orificii. Ține doar de abordarea fotografului dacă lasă să se înțeleagă faptul că imaginea a fost realizată cu un astfel de aparat sau nu. Datorită raportului dintre diametrul extrem de mic al orificiului prin care pătrunde lumina și distanța până la planul filmului, diafragma echivalentă³⁵⁴ este net superioară aparatelor reflex uzuale, rezultând astfel imagini clare pe toată adâncimea de câmp a cadrului.



Fig. 64 - Imagini realizate cu o stenopă panoramică pe film negativ de 35mm: a. Sinagoga din cetate, Timișoara, 2014, b. Stenopa cu care au fost realizate imaginile - foto: Ovidiu Micșa

³⁵⁴ o stenopă are în general diafragma (raportul dintre distanța de la planul mediului fotosensibil și diametrul orificiului prin care intră lumina în aparat) în jurul valorii de $f/200$. Obiectivele aparatelor reflex au o diafragmă de cel mult $f/22-32$. Profunzimea de câmp crește odată cu valoarea diafragmei.

Stenopa se bazează pe principiul fizic de funcționare al **camerei obscure** (

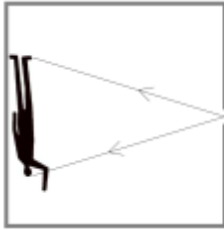


Fig. 65a): în orice incintă sau încăpere (

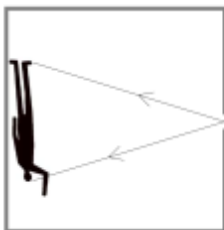




Fig. 65 b,c) întunecată în care lumina poate pătrunde pe un mic orificiu, imaginea exterioară se va proiecta în interior, fiind răsturnată sus - jos și învârtită stânga - dreapta.

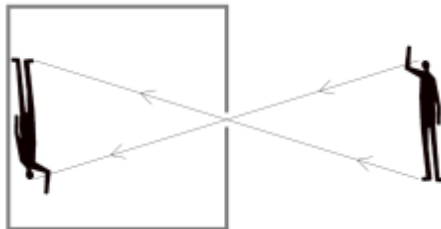




Fig. 65 - Camera obscura: a. Principiul de funcționare; b. Realizarea ei într-o încăpăre. Foto: Ovidiu Micșa, 2010; c. Autoportret realizat într-un microbuz transformat în stenopă. Foto: Ovidiu Micșa, 2015

În cele mai multe cazuri, procesul fotografic este mai vast și mai senzual decât în cazul fotografiei clasice sau digitale, deoarece implicarea fotografului se extinde de la construirea instrumentului fotografic folosit până la obținerea rezultatului final, reprezentat de o imagine fizică.

În **Anexa 3** este prezentat un workshop susținut în 2013 în cadrul căruia, participanții au experimentat toate etapele unui procedeu alternativ de fotografiere. Ei și-au construit diferite stenope, majoritatea studenților fiind extrem de creativi în ceea ce privește alegerea obiectelor precum și a materialelor folosite pentru realizarea incintelor, a stenopelor. Odată construite, aparatele au fost folosite având drept mediu fotosensibil hârtia fotografică alb-negru, care a fost dezvoltată printr-un procedeu chimic.

Anexa 4 prezintă un proiect personal, realizat în cadrul proiectului cultural „Mina de Idei Anina”, respectiv o documentare realizată într-o manieră extrem de personală a obiectelor de patrimoniu ale acestui oraș post-industrial (Fig. 66). Proiectul a fost realizat cu o stenopă de mari dimensiuni, ce a utilizat hârtie fotografică alb negru de 50x60 cm. Toate cele 20 de imagini analogice realizate au fost expuse în 2017 în Timișoara, iar în 2018 au ajuns și în Anina.



Fig. 66 - Orașul nou, Imagine din proiectul „Anina - fotografie argentică de format mare” - hârtie fotografică alb negru 50x60 cm. Foto: Ovidiu Micșa, 2017.

Dacă, în general, fotografia ne arată din câte clipe efemere este alcătuită viața³⁵⁵, **solarografia** ne permite să percepem timpul la o cu totul altă scară decât suntem obișnuși. **Solarografia** este o altă tehnică alternativă, bazată pe utilizarea unei stenope și a hârtiei fotografice alb-negru, dar care se folosește de un timp de expunere extrem de lung, de ordinul săptămânilor lunilor sau chiar al anilor. În

³⁵⁵ Formulare consacrată de Marcel Proust

cadrele obținute prin acest procedeu pot fi observate traiectoriile zilnice ale soarelui precum și momentele în care acesta a fost acoperit de nori (Fig. 67). Imaginea este obținută direct pe hârtia fotografică alb-negru și în negativ. Diferența față de procedeul descris anterior este reprezentată de faptul că hârtia este scanată direct fără a fi dezvoltată. Imaginea rezultată prin această tehnică nu este imaginea latentă (care apoi devine vizibilă prin dezvoltare) ci datorită expunerii extrem de lungi a hârtiei la lumină, au loc anumite reacții chimice la nivelul emulsiei, generând o pseudo voalare vizibilă cu ochiul liber.³⁵⁶ Aceste transformări din emulsie generează tonurile în care imaginea finală este virată, astfel fiecare tip de hârtie fotografică alb-negru va produce o altă tentă cromatică a imaginii. Un alt aspect interesant este faptul că imaginea obținută pe emulsia fotografică nu este stabilă, iar în procesul de digitalizare prin scanare, imaginea fizică este compromisă, fiind voalată.



Fig. 67 - Solarografie cilindrică, hârtie fotografică alb negru expusă timp de **o săptămâna** într-o doză de aluminiu, scanată și inversate culorile. Foto: Ovidiu Mîcșă, 2014.

O aplicație a solarografiei, extrem de apropiată ariei noastre de cercetare, este seria fotografică „Clădiri în devenire” realizată de arhitectul Daniel Tellman, în care surprinde o clădiri aflate în plin proces de construcție. Imaginea prezentată (Fig. 68) arată primele 338 de zile din viața acesteia. Solarografia îi permite să documenteze trecerea timpului și întreg procesul de edificare. În imagine se percepe orizontul care a fost acoperit de noua clădire de birouri, macaraua, chiar structura

³⁵⁶ Online: <http://phototechmag.com/solarography/> [accesat la 26.04.2015]

metalică a ultimului nivel. Transparența clădirii în partea superioară este dată, bineînțeles, de faptul ca o parte din expunere a fost doar a contextului, iar pe măsură ce s-a construit, s-a surprins și imaginea clădirii, transparența fiind accentuată de fundalul luminos. Deformarea perspectivei este generată de poziționarea și curbarea materialului fotosensibil după planul cilindric al stenopei.



Fig. 68 - Primele 338 de zile din viața clădirii E / City Business Centre - din seria „Clădiri în devenire”. Foto: Daniel Tellman, 2015.

Pe lângă acestea, există câteva sute de alte procedee alternative – unele în adevăratul sens al cuvântului, care, în general, nu folosesc emulsiile tradiționale pe bază de săruri de argint. Majoritatea sunt vechi procedee descoperite și utilizate de către pionierii fotografiei: Daghereotipia, Cianotipia (Fig. 69a), Platinotipia, procesul Van Dyke Brown (Fig. 69b), procesul pe bază de colodiu - plăci umede (Fig. 69e), procesul cu albumen (Fig. 69c), procesul cu gumă bicromată (Fig. 69d), în timp ce alte procedee sunt invenții contemporane precum Caffenol-ul³⁵⁷ (care este o rețetă de revelator alcătuită din cafea instant, vitamina C și sodă de rufe). Granița dintre analog și digital este destul de permeabilă în ambele direcții și în diferite etape ale proceselor, adesea în tehnicile istorice sunt utilizate negative

³⁵⁷ mai multe detalii și alte rețete alternative de revelatori la <http://www.caffenol.org>



Fig. 69 - Procedee alternative de fotografie: fotogramă **a.** (sus, stânga) Cianotipie; copii contact după negative digitale obținute prin: **b.** (sus, dreapta) proces Van Dyke Brown; **c** (mijloc, stânga) proces pe baza de albumen; **d.** (mijloc,dreapta) guma bicromată cu dezvoltare fizică; **e.** (jos) procesul pe bază de colodiu (plăci umede).
Foto: Ovidiu Micșa, 2016.

digitale³⁵⁸ calibrate pentru condițiile în care se realizează procesul respectiv. Majoritatea imaginilor ajung într-un final să fie convertite din analog în digital pentru a fi incluse în unele canale media, moment în care se pierde o parte semnificativă din tot ce reprezintă aceste procese.

Imaginile analogice, cu precădere cele obținute prin procedee alternative, sunt influențate de o paletă extrem de vastă de factori, imaginile având un caracter de **unicat**, fiind imposibil de obținut copii identice. În unele cazuri, precum cel al cianotipiilor, imaginile finale rămân vii, suferind transformări reversibile în anumite condiții când sunt expuse la lumină puternică.

Am dorit să amintesc de stenopă, solarografie și în general de familia proceselor alternative, care pot fi considerate ușor tangente subiectului tezei, pentru a demonstra că există variante destul de simple de a realiza fotografii interesante fără mijloace tehnice speciale sau comerciale. Adesea aceste procedee generează rezultate care nu pot fi (încă) obținute prin tehnologia digitală disponibilă în acest moment.

Închei acest subiect concluzionând că fotograficul are nevoie strict de instrumente potrivite pentru sarcina care o îndeplinește, iar în cele mai multe cazuri excesul de tehnică fotografică îl împiedică să realizeze fotografii reușite. Impactul unei imagini este dat în general de conexiunile emoționale, care transcend dimensiunea tehnică a procesului.

4.7 Rafinamentul exprimării

Atât Bresson, Yousuf Karsh, cât și alți mari fotografi umaniști au exprimat o certă repulsie față de tehnica fotografică, considerând că fotografia se face cu inima și mintea, care reprezintă adevăratul obiectiv al aparatului.

Ducând ideea mai departe, Elliott Erwitt desconsideră chiar și importanța subiectului, susținând că *„fotografia este o artă a observației. Reprezintă găsirea a ceva interesant, într-un loc obișnuit ... am descoperit că are puțin de-a face cu lucrurile pe care le vezi și are mult de-a face cu modul în care le vezi.”*³⁵⁹ Prin opera sa, fotograficul își arată propria viziune asupra realității. O fotografie este o dublă perspectivă: în același timp reprezentarea unui fragment de realitate, cât și un document al sensibilității autorului imaginii, un fel de autoportret. Jorge Louis Borges evidențiază această idee în epilogul nuvelei „Tigrii Albaștri”: *„Un om își stabilește sarcina de a portretiza lumea. De-a lungul anilor a populat un spațiu cu imagini de provincii, regate, munți, golfuri, nave, insule, pești, încăperi, instrumente, stele, cai și oameni. Cu puțin timp înainte de moartea sa, el descoperă că acel labirint perseverent de linii trasează imaginea feței sale.”*³⁶⁰

Abilitatea și iscusința unui fotograf este generată de practica continuă a fotografiei, Josef Koudelka susținea că, pentru a-și menține ochiul în formă, un fotograf bun trebuie să consume trei role de film pe zi, chiar și atunci când nu

³⁵⁸ imagine fizică obținută prin tipărirea unei imagini digitale pe un mediu transparent. În general negativele digitale sunt de mărimea imaginilor finale, ele fiind transpuse în pozitiv pe suportul final prin procedeele copiei contact.

³⁵⁹ Elliott Erwitt apud. Andrea Scala, *About Photography*, Lulu Press, New York, 2014

³⁶⁰ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, cap.6

lucrează la un proiect anume.³⁶¹ Pe lângă exercițiu, alți factori esențiali sunt receptivitatea și creativitatea spontană, umanismul și viziunea autorului. Astfel investițiile ar trebui făcute mai degrabă în rafinarea sensibilității sale și nu neapărat în mijloace tehnice.

Un exemplu remarcabil în această direcție este portretul realizat de Henri Cartier-Bresson lui Alberto Giacometti (Fig. 70). Asemănarea dintre imaginea sculptorului surprins în timp ce traversa strada pe ploaie și siluetele dinamice și alungite caracteristice operelor sale este rodul sensibilității unui fotograf de geniu. Bresson reușește să materializeze în fotografia sa două concepte centrale ale creației lui Giacometti, chiar pe autorul lor: omul surprins în timpul mersului și silueta compacta și alungita a personajului.



Fig. 70 - Alberto Giacometti, rue d'Alésia, Paris, Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos, 1961.³⁶²

³⁶¹ David Hurn, Bill Jay, *A fi (sau a nu fi) fotograf: un dialog despre fotografie*, Ed. Aqua Forte, Cluj- napoca, 2011, p.118

³⁶² sursa: <http://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-alberto-giacometti/> [accesat la 2016-06-01]

Așa cum am stabilit în capitolele anterioare, fotografia este o formă de comunicare. Ea nu trebuie înțeleasă neapărat în sens narativ, asemeni unei povești, ci mai degrabă asemeni muzicii, care induce o anumită stare, emoție, trăire. Fotografia este adresată în primul rând inimii și nu creierului. Așadar limbajul rămâne cel mai facil mod de a transmite un mesaj³⁶³ „Necazul cu cei mai mulți fotografi e că își pierd 1/60 dintr-o secundă făcând o poză și apoi își pierd restul vieții explicând-o.”³⁶⁴

Deși în prezent sunt tot mai multe persoane care practică fotografia, iar procesul este mai rapid și mai facil decât oricând, nivelul imaginilor obținute este în medie mult mai scăzut. În acest context, fotografiile sunt însoțite de tot mai mult text explicativ, ajungând în extrema de a reprezenta o ilustrație de rang secundar descrierii sau conceptului explicat în cuvinte, care primează.³⁶⁵ Totuși, imaginile cu adevărat valoroase vorbesc de la sine. Fotografii de tipul instantaneelor lui Bresson, până la conceptuale construite de către Chema Madoz nu au nevoie de atașarea unui text explicativ pentru a se face înțelese.

Aceeași idee apare și la Ansel Adams care afirmă că „scriem prea mult, vorbim prea mult, dăm prea multe lecții. Ar fi mai bine dacă am spune ce avem de spus mai degrabă prin mijlocirea fotografiei. La urma urmei, suntem fotografi; dacă activitatea noastră are <<tot ce-i trebuie>>, nu va fi nevoie să o îndulcim cu vorbe pentru a-i asigura trăinicia. [...] Sunt de părere că jocul nostru cu cristalele de argint nu are nevoie de povara literei de plumb. Cu toții ne temem de ceva, presupun. Mă tem, probabil, că un oarecare privitor nu-mi va înțelege fotografia – mă reped să-i vin în apărare cu texte și sfârșesc prin a o face cu atât mai inteligibilă.”³⁶⁶

4.8 Opera deschisă și spațiul dintre imagini

„Fotografiem lucruri pentru a ni le alunga din minte. Povestirile mele sunt un mod de a închide ochii.” Franz Kafka³⁶⁷

În acest subcapitol vor fi prezentate câteva elemente ce țin de structurarea imaginilor, care pot să le facă mai interesante.

Opera deschisă este o temă fundamentală teoretizată de către Umberto Eco. În fotografie ea poate fi obținută prin trunchierea sensului imaginii sau prin ambiguitatea sa, pentru a lăsa un spațiu de interpretare personală a fotografiei de către observator. Existând tot timpul un decalaj între fotograf și observator pe diverse planuri dar și datorită formulării operei, aceasta suportă un număr infinit de interpretări, ce variază de la o persoană la alta sau chiar de la un moment la altul. Probabil nici nu este important sensul ei, ci faptul că observatorul are libertatea de a

³⁶³ David Hurn, Bill Jay, *A fi (sau a nu fi) fotograf: un dialog despre fotografie*, Ed. Aqua Forte, Cluj- napoca, 2011, p.31

³⁶⁴ Richard Brown *apud*. Brooks Jensen, *Despre fotografie, cu dragoste*, Ed. Aqua Forte, Cluj- Napoca, 2011, p.195

³⁶⁵ Neal Rantoul, *Opinion: A Disturbing Trend in Photography, Online:* <http://petapixel.com/2016/05/31/opinion-disturbing-trend-photography/> [accesat la 01.06.2016]

³⁶⁶ David Hurn, Bill Jay, *A fi (sau a nu fi) fotograf: un dialog despre fotografie*, Ed. Aqua Forte, Cluj- napoca, 2011, p.27

³⁶⁷ Franz Kafka *apud*. Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.51

umple acel gol cu informații subiective, are libertatea de a avea o relație mai personală cu imaginea și poate chiar să se identifice într-o anumită măsură cu ea. Iar existența unui spațiu personal de identificare cu imaginea poate fi o premisă pentru declanșarea unui episod de onirism.

Opera deschisă înseamnă complexitate. Ambiguitatea ei face ca opera să aibă mai degrabă un câmp de semnificații decât un șir de semnificații, fapt ce o face mai vivace. Pe de-o parte se bazează pe rolul ei multiplicitar și polisemantic, iar pe de altă parte accentuează influența și rolul observatorului în întreg procesul fotografic și interacțiunile care se nasc între acesta și imagine.³⁶⁸

Bachelard considera că „Pentru a evoca valorile de intimitate, trebuie, paradoxal, să induci cititorului o **stare de lectură suspendată**. În momentul când ochii cititorului părăsesc cartea, atunci evocarea camerei mele poate deveni un prag de **onirism** pentru altcineva.”³⁶⁹ În fotografie, lectura suspendată poate fi obținută prin raportarea la conținutul imaginii, opera deschisă, prin spațiul dintre imagini, sau pur și simplu prin ridicarea privirii.

În mod similar, Barthes considera că „**pentru a vedea mai bine o fotografie, e mai bine să ridici privirea sau să închizi ochii**”. Apoi continuă ideea spunând că „Fotografia trebuie să fie tăcută (există fotografii zgomotoase, nu mi plac): nu e o chestiune de <<discreție>>, ci de muzică [...] Fotografia mă emoționează dacă o extrag din bla bla-ul său obișnuit: <<Tehnică>>, <<Realitate>>, <<Reportaj>>, <<Artă>> etc.: să nu spui nimic, să închizi ochii, să lași detaliul să se ridice singur în conștiința afectivă”³⁷⁰ Ca observator, a închide ochii sau a ridica privirea înseamnă a asculta răsunetul imaginii, a percepe impactul ei asupra sufletului, a observa puterea ei intrinsecă.

Într-o serie de imagini sau într-un eseu precum în pictoriale de arhitectură, citirea imaginilor se face secvențial, fiecare imagine aducând un nou volum de informații care modifică sau conturează mai bine sensul ansamblului. În lipsa unui stimul vizual, **spațiul dintre imagini** este cel care îi permite observatorului să analizeze informația acumulată și să își contureze o imagine mentală a arhitecturii reprezentate. Deoarece observatorii tind să se raporteze la ceea ce văd, lectura unei serii de imagini este fragmentată de plăcute momente de reverie. Roland Barthes subliniază ideea că o fotografie trebuie să fie tăcută, iar prin asta nu se referă la discreție, ci la muzicalitate.³⁷¹

Juhani Pallasmaa subliniază ideea că „**Arta creează imagini și emoții, care sunt la fel de adevărate ca și întâmplările reale ale vieții**”. Studiile au arătat că, atunci când oamenii închid ochii și vizualizează o imagine mentală, este activată aceeași zonă a creierului care este responsabilă pentru percepția vizuală normală (cortexul vizual primar). Acest fapt explică de ce imaginile mentale posedă același grad de autenticitate ca și cele furnizate de analizatorul vizual.³⁷² Privind lucrurile per ansamblu, vom observa că putem fi influențați în egală măsură de către ceva evocat de imaginație, memorie sau percepția fizică.³⁷³

³⁶⁸ Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, 1989, Cap. IV

³⁶⁹ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.45

³⁷⁰ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.51

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Stephen Kosslyn, William Thompson, Irene Kim, Nathaniel Alpert "Topographical representations of mental images in primary visual cortex" în *Letters to nature*, vol.378, 1995, p.496

³⁷³ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand - Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.132

Dacă în fotografie întâlnim sensibilitatea autorului, în procesul de interpretare al ei ne vom întâlni pe noi înșine.

4.9 Studium și Punctum

Acum că am definit câteva elemente ce pot face o fotografie să-și depășească anumite limite, ajungem la introducerea a două concepte capitale definite de filozoful Roland Barthes în lucrarea sa de referință „Camera Luminoasă”. Acestea evidențiază un alt mod de raportare subiectivă al privitorului la imagine, subliniind diferența dintre a-i plăcea și a iubi (engl. to like / to love) o fotografie.

Studium-ul este expresia instantanee a unei subiectivități facile, este „câmpul foarte vast al dorinței nonșalante, al interesului divers, al gustului inconsecvent: îmi place / nu-mi place, I like / I don't. Studium-ul ține de ordinea lui to like și nu de cea a lui to love; el mobilizează o semidorință, o semivoință; e același soi de interes vag, plat, irresponsabil, pe care-l avem față de oameni, spectacole, haine și cărți, care ni se par <<în regula>>.”³⁷⁴

Studium-ul este o dimensiune ce ține de cultura și conștiința fiecăruia, denotă un cert interes amiabil față de subiect, precum și înțelegerea demersului fotografului.

Dintre toate fotografiile pe care le consumăm, unele depășesc pragul de „indiferență amiabilă” și fac o trimitere la un centru secret din sufletul nostru, declanșând procese emoționale. Astfel ajungem să fim fascinați de o imagine: „cel de al doilea element vine să rupă (sau să marcheze) studium-ul. De data aceasta nu eu sunt cel care merg să-l caut (în modul în care investesc câmpul studium-ului cu conștiința mea suverană), ci el este cel care pleacă din scenă, ca o săgeată, și vine să mă străpungă. Există un cuvânt în latină pentru a desemna această rană, această înțepătură, acest semn făcut de un instrument ascuțit; [...] **punctum** înseamnă și: înțepătură, mic orificiu, pată mică, tăietură mică și de asemenea o aruncare cu zarul. Punctum-ul unei fotografii este acel hazard care, în ea, mă împunge (dar mă și rănește, mă sfâșie).”³⁷⁵

Punctum-ul depășește sfera interesului politicos reprezentat de studium, ajungând să fie o raportare la nivelul lui „to love”. Punctum este detaliul dintr-o fotografie care o însuflețește și ne însuflețește, este o trimitere la un centru sensibil sau ascuns din interiorul nostru. Barthes consideră că nu poate fi identificată vreo regulă generală a legăturii dintre studium și punctum, ci este doar o posibilă relație de co-prezență.

Barthes definește **fotografia „unară”** ca fiind fotografia ce conține doar studium, nefiind marcată de punctum, cu alte cuvinte „un deșert mohorât”. Este fotografia pe care o găsim interesantă, dar nu o iubim. Probabil cea mai întâlnită formă de fotografie, în care realitatea este reprodusă direct fără „a o face să se clatine”³⁷⁶ și fără să ne tulbure. În ciuda corectitudinii cu care este realizată (fiind în general aplicate anostele reguli școlare), ea nu reușește să iasă din banal.

O nuanțare similară a raportării subiective o regăsim și în teoriile lui Gaston Bachelard, care în „Poetica spațiului”, referindu-se la un context mai vast, definește

³⁷⁴ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.29

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

dubletul rezonanță - răsunet: „ **Rezonanțele** se risipesc în diferitele planuri ale vieții noastre în lume, **răsunetul** ne cheamă la o aprofundare a propriei noastre existențe. În **rezonanță**, noi auzim poemul, în **răsunet** îl rostim, este al nostru [...] poemul ne cuprinde pe de-a întregul.”³⁷⁷

Atunci când este prezent și identificat, punctum-ul - răsunetul fotografiei în noi - este simțit într-o manieră individuală, definită de construcția interioară a observatorului. Făcând o paralelă cu arhitectura, acest concept este asemănător cu cel al atmosferei unui spațiu, care transcende caracterul său fizic / cuantificabil și ne definește modul în care ne raportăm subiectiv la acesta.

4.10 Limitele și limitările fotografiei

Fotografia este o reprezentare a unui subiect, un mod de a înregistra experiențele avute, de a immortaliza fragmente din lume și din timp. Fotografia, filmul sau schițele au propriile limite permeabile și o serie de limitări care nu trebuie privite ca elemente negative care le diminuează importanța, ci ca factori ce conturează farmecul intrinsec al fiecărei astfel de forme de reprezentare.

Cu alte cuvinte farmecul fotografiei este generat tocmai de limitările ei.

Pe lângă limitările specifice fotografiei de arhitectură, amintite în capitolul 3.9.1, fotografia în general posedă următoarele particularități:

- extrage o porțiune limitată din timp, de ordinul zecimilor de secundă, oferindu-i observatorului șansa de a o privi după bunul său plac pentru o perioadă nedeterminată.
- finalitatea firească a procesului fotografic este obținerea unei imagini tipărite, față de care observatorul se raportează în mod fizic.
- decupează un cadru rectangular din spațiu, ascunzând aproximativ 90% din contextul în care a fost realizată.
- fotografia argentică posedă o granulație specifică ce îi conferă senzualitate, pe când imaginile digitale „suferă” de un „zgomot de imagine” caracteristic, provocat de cauze diferite, ce are un alt fel de impact emoțional.
- poate fi o reprezentare în culori, sau o rafinată reprezentare în tonuri bogate de gri (imaginile alb-negru). În zona digitală, fiecare senzor are o semnătură cromatică distinctă și particularitățile sale, similar cum diverse filme oferă tonalități caracteristice (vezi filmele diapozitiv). O parte din aparatele digitale precum și programele de post procesare oferă posibilitatea emulării lor.
- este o traducere poetică, subiectivă, personală - orice subiect putând fi redat (interpretat) în nenumărate moduri.

În fine, dincolo de emoție și reprezentare, Susan Sontag evidențiază foarte clar limitarea fotografiei: „cunoașterea dobândită prin fotografii va fi mereu un tip de sentimentalism, cinic sau umanist. Va fi o cunoaștere la preț redus, un **simulacru de cunoaștere**, un **simulacru de înțelepciune**, la fel cum actul de a fotografia este un **simulacru al posesiunii**”.³⁷⁸ Astfel, fotografia de arhitectură

³⁷⁷ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003, cap.3

³⁷⁸ Susan Sontag, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, p.30

trebuie, în modul ideal, să stârnească interesul, să **mobilizeze psihic și fizic privitorul de a explora și de a percepe pe viu arhitectura în toată bogăția ei.**

4.11 Când este o fotografie bună?

O întrebare care și-o pune cel puțin odată orice pasionat de fotografie este următoarea: când este o fotografie bună? La început, fiecare amator trece printr-o perioadă de acumulare a cunoștințelor tehnice, în care învață, experimentează și se luptă să depășească tot felul de provocări de natură tehnică. Este o perioada fertilă de dezvoltare având o curbă ascendentă, în care respectiva persoană deprinde un pachet vast de cunoștințe. La un anumit moment, curba de învățare ajunge într-o zonă de platou, moment în care fotografului îi este relativ facil să realizeze imagini corecte din punct de vedere tehnic. Pentru majoritatea acest punct este o limitare, nereușind să-l depășească și să evolueze mai departe, dar cei care sunt capabili să treacă de această limită au șansa să practice adevărata fotografie.³⁷⁹

Literatura de specialitate este saturată de cărți tehnice, ecouri ale consumerismului, cu titluri ademenitoare, dar care nu mai sunt relevante pentru fotografiile ajunși în zona de platou, amintită anterior. În acel moment se impune o reorientare spre teoreticieni precum Roland Barthes, Susan Sontag, Vilém Flusser, ș.a. sau spre subiecte fundamentale, în încercarea de a înțelege fotografia la un nivel superior.

Marele fotograf american Ansel Adams considera că „nu exista reguli pentru fotografii bune, exista doar fotografi buni”. Orice aplicare mecanică a unor reguli garantează doar obținerea unei fotografii corecte și monotone. Pe de altă parte, încălcarea regulilor poate fi o bună premisă pentru obținerea unor fotografii reușite, însă nici acest lucru nu poate fi generalizat.³⁸⁰

Din prisma fotografiei de arhitectură, o imagine poate fi bună și, adesea poate să își depășească anumite limitații, atunci când :

- are abilitatea de a evoca o emoție mai degrabă decât detalii extrem de clare. Când posedă capacitatea de a atinge o coardă sensibilă din interiorul observatorului;
- este memorabilă, reușind să rămână și să revină în mintea observatorului
- reușește să transmită o imagine mentală apropiată de cea avută de arhitect în minte în momentul materializării proiectului;
- reușește să surprindă și să redea atmosfera unui spațiu, element atât de greu de controlat și de cel care a conceput spațiul;
- transcende nivelul implicit documentar, oferind o perspectivă mai largă sau inedită a subiectului, o nouă cheie de înțelegere;
- este o reprezentare veridică, chiar și în cazul în care avem de-a face cu o imagine construită;
- reprezintă cu naturalețe spațiul existențial, subliniind prezența omului și modul în care acesta își desfășoară viața în spațiul respectiv. Fotografia

³⁷⁹ Brooks Jensen, *Despre fotografie, cu dragoste*, Ed. Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2011, p.188

³⁸⁰ *Ibidem.* p.189

- trebuie să fie „locuibilă și nu vizitabilă”.³⁸¹ Nu este corectă concentrarea fotografiei pe obiectul construit decontextualizat fizic și social;
- sunt folosite și alte tipuri de lumină decât cea ideală, nu există lumină bună sau rea, la fel cum nu există nici vreme bună sau rea. Lumina, cât și condițiile meteorologice, având o gamă largă de declinări;
- privirea nu este bulversată inutil de culori. Orice subiect neinteresant pozat după crepuscul, la ora albastră va genera o fotografie de succes;
- este abordată asemeni unui portret, fotograful acționând din interior asupra „carcasei fizice” pentru a surprinde caracterul său și nu pielea înveșmântată (Bresson milita pentru poziționarea aparatului între haină și piele);
- este o operă deschisă, permițându-i observatorului să o interpreteze, să se identifice cu ea într-o anumită măsură și să își construiască propriul narativ;
- trezește în observator dorința de a cunoaște mai mult;

Umberto Eco clasifică scriitorii în două categorii: cei care au cititorul în minte în timp ce scriu și încearcă să producă un material pe placul acestuia și scriitorii care își construiesc cititorul ideal pe măsură ce scriu. Primii sunt limitați, capabili să producă doar literatură „de chioșc”, pe când cei din urmă sunt singurii care reușesc să creeze o operă literară ce marchează indiscutabil sufletul cititorilor. Lucrurile stau la fel atât în arhitectură, cât și în fotografie. În al doilea rând, rezultatul final este concomitent un portret al arhitectului, al clientului și al lumii, căci „*arhitectura profundă întotdeauna transcende nivelul cerut și realizează mai mult decât a fost însărcinată să întreprindă*”.³⁸²

4.12 Influența fotografiei asupra arhitecturii

Influența fotografiei asupra arhitecturii poate fi analizată din mai multe puncte de vedere. Cea mai evidentă influență este reprezentată de conceperea arhitecturii strict ca o formă fotogenică, denumită arhitectura retinală. Aceasta este similară unei scenografii, fiind privată de consistența oferită de percepția multi-senzorială. Subiect abordat în capitolul 3.3.

Dacă abordăm subiectul din prisma proiectantului, fotografia de arhitectură poate fi un instrument de evaluare a modului în care arhitectura este utilizată. Fotografia îi poate oferi o analiză, eventual validare, a modului în care a conceput proiectul, dacă a anticipat o serie de aspecte, dacă a reușit să transpună în realitate intențiile sale.

Analizând influența fotografiei, la o scară temporală mare, observăm că, odată cu dezvoltarea tehnologiei și explozia mediei bazate pe imagini, arhitectura s-a transformat radical. Înainte, arhitecții se raportau strict la ceea ce reușeau să viziteze, creația lor păstrând un puternic caracter regional. Depășirea limitelor fizice, generată de diseminarea arhitecturii prin fotografie, a permis arhitecților să se

³⁸¹ Roland Barthes, Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.37

³⁸² Umberto Eco apud. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009, p.126

raporteze la un context vast, arhitectura ca produs, urmând aceeași tendință, dar pierzându-și în mare farmecul caracterului regional.

Pe de altă parte, o abordare holistică a subiectului ne evidențiază că distribuția prin canalele media a fotografiei de arhitectură a definit-o ca pe un puternic instrument de promovare sau critică a arhitecturii. Promovarea arhitecturii prin fotografie devine evidentă din perioada când Julius Shulman construiește imaginea modernismului american, căutând, fotografiind și trimițând spre publicare clădiri pe care le-a considerat valoroase, lansând mulți arhitecți ce au devenit ulterior celebri. Shulman, prin imaginile sale construite, a diseminat nu numai o arhitectură emergentă, ci un întreg stil de viață asociat acesteia. În Europa avem colaborări celebre și de lungă durată, precum cea dintre Le Corbusier și fotografii Lucien Hervé (Fig. 71 și Fig. 72), sau dintre Aldo Rossi și fotografii Luigi Ghirri.



Fig. 71 - Lucien Hervé - Unite d'habitation.³⁸³

Fotografia este totodată și un veritabil instrument de educare a persoanelor interesate. Fotografii poate oferi o cheie inedită de citire a unui spațiu, poate descrie mesajul sau intenția arhitectului, făcând-o mai accesibilă observatorului de rând. Fotografia, în fond, nu este o simplă reprezentare, ea fiind afișarea unei viziuni subiective.

Barthes arată că fotografia este „o arie cu variațiuni ale lui <<iată>>, <<uite>>, <<priviți>>”, iar funcțiile fotografiei sunt de „a informa, a reprezenta, a surprinde, a da sens, a face pofta”.³⁸⁴ Așa cum am concluzionat în subcapitolul anterior, fotografia

³⁸³ sursa: <http://urbanplanet.info/wp-content/uploads/2013/08/Unité-dhabitation-F-Nantes-©-Lucien-Hervé.jpg> [accesat la 28.12..2018]

³⁸⁴ Roland Barthes, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005, p.30



Fig. 72 - Lucien Hervé - Chadigarh, secretariat, 1955.³⁸⁵

de arhitectură are rolul de a stârni interesul observatorului, de a-l motiva să întâlnească și să experimenteze pe viu respectivul spațiu construit. Cu cât fotografia, ca proces, este mai departe de realitate sau este lipsită de veridicitate, experiența perceperii directe a spațiului poate dezamăgi observatorul. Fotografia este bine să ofere un alt punct de vedere, chiar să te impresioneze prin asta, dar în limitele unei reprezentări veridice, fiind imperativ necesar să fie autentică.

4.13 Concluzii

În prezent, cunoașterea bazată pe imagini este modul cel mai răspândit de relaționare cu realitatea, întrucât tindem să împingem tot mai multe aspecte ale existenței noastre spre spațiul virtual. Bazându-ne pe acest context și pe premisele constituite de cele două capitole anterioare, putem trage următoarele concluzii:

Reprezentările spațiului obținute prin cele două căi de percepție sunt construite diferite, ce pot avea o foarte mică zonă comună, în cel mai fericit caz. Percepția prin fotografie se bazează doar pe stimuli vizuali și ne oferă o imagine mentală schițată în mare parte de fotograf și de canalele media prin care a fost distribuită. Aici devine evidentă importanța eticii și a calității fotografului sau a persoanelor implicate în distribuirea imaginilor, ca reprezentarea să fie veridică. Ea va fi mereu un decupaj și o selecție, va arăta doar o anumită față a spațiului care va fi imortalizat într-un moment anume. Reprezentarea arhitecturii bazată pe astfel de

³⁸⁵ Sursa: <https://www.flickr.com/photos/memoire2cite/41450290902> [accesat la 28.12.2018]

imagini va fi mereu o raportare la un anumit trecut, pe când explorarea spațiului pe viu ne generează o imagine mentală perceptivă imediată construită pe baza percepției multi-senzorială. Cantitatea stimulilor senzoriali existenți în percepția directă este mult mai vastă, spațiul fiind explorat cu întreg corpul, bazându-ne pe senzații vizuale, haptice, auditive, olfactive, gustative, termice, chinestezece, vestibulare, interoceptive, etc. acest lucru conferind atât nuanțe, cât și dimensiuni noi imaginii mentale a spațiului.

Forma, textura sau culoarea, adică latura vizuală și materială a arhitecturii reprezintă o parte superficială a ei. Dincolo de dimensiunea fizică, arhitectura trebuie înțeleasă în termeni calitativi, drept un **spațiu existențial**. Fotografia trebuie să se axeze pe reprezentarea ei în această ipostază de mediu, având în centrul ei viața omului. Mai mult, fotografia, deși este o reprezentare vizuală, trebuie privească dincolo de spațiul cartezian pentru a transmite atmosfera, caracterul, identitatea spațiului.

Cultura ocularcentrică are și o influență negativă asupra arhitecturii reprezentată de **arhitectura retinală**. Aceasta este o arhitectura voit fotogenică, un construct preponderent vizual, dar superficial asemeni unei butaforii. Ea este lipsită de rafinamentul, senzualitatea și profunzimea celorlalte dimensiuni senzoriale.

Atât din ideile lui Le Corbusier, Bachelard, cât și ale lui Roland Barthes³⁸⁶, rezultă o esență comună a arhitecturii și a fotografiei - aceea de a ne emoționa, de a atinge o coardă sensibilă din interiorul observatorului, în fine de a ne marca și chiar de a ne transforma. Extrapolând, acest obiectiv este valabil pentru oricare artă.

Din cele două subcapitole care abordează tema **perfectiunii tehnice** în fotografie, respectiv explorează un curent anti-tehnic de realizare al imaginilor prin mijloace improvizate, putem face o distincție clară, aceea că aparatele de fotografiat au două funcții: sunt **bunuri de consum** pentru publicul larg sau **unelte** pentru specialiști precum fotografii de arhitectură.³⁸⁷ Disocierea acestor două funcții este esențială.

O viziunea umanistă a fotografiei ne evidențiază că adevăratul obiectiv al aparatului de fotografiat este **inima și mintea**. Fotografia este o artă a observației, prin care fotograficul indică ceva, iar în esență, procesul reprezentării devine mai important decât subiectul reprezentat.

O modalitate de a face lucrurile mai interesante și de a-l apropia pe observator de fotografie este trunchierea sensului imaginii sau generarea unei imagini ambigue. Pe această cale rezultă o **operă deschisă**, ce permite observatorului să relaționeze în mod personal cu fotografia, să o interpreteze și să se identifice cu ea.

Într-un mod similar, esențial este **spațiul dintre imagini**, reprezentat de momentele care îi permit observatorului să analizeze informația acumulată, să își construiască reprezentarea mentală. Adesea acest spațiu dintre imagini este pretextul reveriei și onirismului, generând o **stare de lectură suspendată**. Studiile au evidențiat că aceeași zonă a creierului este folosită atât pentru percepția vizuală, cât și pentru reprezentarea imaginilor mentale în absența stimulilor vizuali.

Valoarea unei fotografii este dată, într-o bună măsură, de ceea ce se petrece în observator. Fotografia poate poseda capacitatea de a atinge o coardă sensibilă din

³⁸⁶ așa cum am arătat în capitolul 5.4 Esența arhitecturii și în capitolul 5.10 Studium și Punctum - esența fotografiei

³⁸⁷ Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p.17

interiorul observatorului, de a-l marca (ceea ce Roland Barthes definea prin conceptul de **Punctum**) și chiar de a-l schimba. Este mai puțin relevant dacă o imagine a fost surprinsă sau construită ori tehnica folosită, esențială rămâne conotația imaginii fotografice, modul în care mesajul ei este articulat, scopul în care este folosit acest limbaj universal și ecoul acestuia în observator.

Fotografatul de arhitectură este concomitent operator și observator. Este persoana care explorează spațiul ce urmează să îl reprezinte (Fig. 73), care decodifică intenția, rațiunea sau imaginea mentală a arhitectului și este cel care are sarcina de a o transmite mai departe observatorului imaginilor. Majoritatea fotografiilor de arhitectură sunt și arhitecți pentru că procesul de reprezentare al spațiului nu este unul material de suprafață, o reprezentare exhaustivă obiectului fizic construit, ci operatorul trebuie să aibă capacitatea de a pătrunde adânc în esența arhitecturii, ca apoi să o reconstruiască în propria manieră, sintetizând-o în câteva cadre.



Fig. 73 - Turnul umbrelor - proiectat de Le Corbusier - Chandigarh, India.
Foto: Ovidiu Micșa, 2018.

Limitele și limitările fotografiei sunt tocmai cele care îi definesc farmecul intrinsec: izolarea unui fragment din spațiu și timp, oferindu-i observatorului șansa se a-l privi după bunul său plac, decuparea unui cadru rectangular mai mult ascunzând decât arătând, posibilitate de a fi o reprezentare diferită față de percepția umană, fiind monocromă, cu granulație, având altă magnificare sau alt câmp de profunzime. Dar poate cea mai importantă limitare (benefică) este reprezentată de faptul că fotografia este un proces subiectiv, poetic, prin care se transformă, transcende, transfigurează și traduce realitatea.³⁸⁸

³⁸⁸ Marc Kristal, "True Hollywood Story" în *DWELL*, vol.07, nr.10, Oct. 2007

Epilog - despre realitate

„Realitatea este ceea ce considerăm a fi adevărat. Ceea ce considerăm a fi adevărat este ceea ce credem. Ceea ce credem se bazează pe percepțiile noastre. Ceea ce percepem depinde de ceea ce căutăm. Ceea ce căutăm depinde de ceea ce gândim. Ceea ce gândim depinde de ceea ce percepem. Ceea ce percepem determină ceea ce credem. Ceea ce credem determină ceea ce considerăm a fi adevărat. Ceea ce considerăm a fi adevărat este realitatea noastră.” David Bohm³⁸⁹

Realitatea poate fi analizată sub mai multe aspecte. În primul rând sub aspect fizic, dacă demarăm un studiu, acesta ne va duce rapid spre fizica cuantică, unde Werner Heisenberg afirmă că *„lumea pare să fie un țesut complicat de evenimente, în care legături de diferite tipuri se alternează sau se suprapun sau se combină, determinând astfel textura întregului”*³⁹⁰, apoi spre filosofi ai ei, precum Bernard d’Espagnat și Michel Bitbol, spre teorii precum *„interpretarea Copenhaga”* ce pun mintea umană în centrul realității obiective, sugerând ca atomii nu sunt lucruri, ci fenomene observabile.³⁹¹ Nu vom insista pe această direcție de cercetare pentru că zona de studiu în care intrăm este una ce nu face obiectul prezentei teze, însă putem concluziona cu ușurință că fizica, momentan, nu este capabilă să explice în mod holistic realitatea.³⁹²

Albert Einstein, într-o scrisoare adresată lui Robert S. Marcus, după moartea fiului acestuia, afirma că *„o ființă umană este parte a unui întreg, numit de noi <<univers>>, o parte limitată în timp și spațiu. Ea se experimentează pe sine însăși, gândurile și sentimentele sale, ca ceva separat de restul - un fel de iluzie optică a conștiinței sale.”* și continuă afirmând că lupta de eliberare de aceasta iluzie reprezintă adevărata problema a religiei, iar pentru a atinge o stare de pace a minții nu trebuie să hrănim aceasta iluzie, ci să o depășim.³⁹³

De câteva secole, odată cu dezvoltarea științei și tehnologiei, cantitatea de informații asimilată a crescut enorm, iar lucrurile nu par că se vor schimba. O parte din oameni consideră că știința nu le poate oferi răspunsuri referitoare la modul în care să își ducă existența. Tehnologia ne-a ajutat și ne ajută enorm, dar, în egală măsură, efectele ei nu sunt numai benefice. Mihai Șora afirma recent *„Este adevărat că tempo-ul s-a modificat, că lumea tinereții mele nu se mișca atât de vioi de la o informație la alta, de la o știre (falsă ori adevărată) la alta, dar - și atunci, ca și acum - regula principală era aceeași: cadența ta interioară îți aparține; numai tu ar trebui să fii stăpânul ei; iar - dacă alegi să dansezi după ritmul unei muzici*

³⁸⁹ David Bohm *apud*. Matthieu Ricard, Trinh Xuan Thuan, *The quantum and the lotus: a journey to the frontiers where science and Buddhism meet*, Crown Publishers, New York, 2001, p.121

³⁹⁰ Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*, Penguin Books, London, 1990, p.64-65

³⁹¹ Matthieu Ricard, Trinh Xuan Thuan, *The quantum and the lotus: a journey to the frontiers where science and Buddhism meet*, Crown Publishers, New York, 2001, p.79

³⁹² *Ibidem*. p.72

³⁹³ Albert Einstein, scrisoare către Robert S. Marcus, 12 feb 1950, *Online*: <https://www.livefromplanetearth.org/2010/10/einstein-on-being-human-sayings.html> [accesat la 25.12.2018]

*exterioare propriei fãpturi și nu ești mulțumit de pașii tăi de dans, ori găsești că ți s-au tocit condurii prea devreme – nu este vina muzicii.*³⁹⁴

Probabil că o perspectivă corectă ar fi să considerăm tehnologia un instrument, cu limitele și limitările caracteristice oricãrui instrument (vezi subcapitolul 4.5), iar pentru a putea să îl folosim corespunzător, se impune cultivarea laturii noastre spirituale, a unei „științe a minții”.³⁹⁵

Dacă abordăm tema realității din direcția percepției ei, fiecare individ își creează o reprezentare diferită a realității obiective (Fig. 74) , în mod similar cum diverse alte specii percep lumea în moduri diferite. Dacă ar fi să analizăm subiectul strict din prisma văzului, unele specii au ochii sensibili la o cu totul altă lungime de undă a luminii față de noi: porumbeii văd spectrul ultraviolet al luminii, câinii și bufnitele au vederea mai sensibilă în spectrul infraroșu, o serie de animale nu percep culorile, iar lilieci nu se folosesc de vãz, ci de ecolocație pentru a se orienta.³⁹⁶ Este evident că o percepție totală nu poate fi obținută, din moment ce fiecare specie poate percepe vizual doar un interval mai mic sau mai mare. Altfel spus, omul poate percepe doar o parte a spectrului electromagnetic, denumită „spectrul vizibil”, iar percepția este influențată mult de diverși factori fiziologici. Însă, după cum vom vedea în continuare, reprezentarea personală a realității nu este influențată numai de factori fizici.

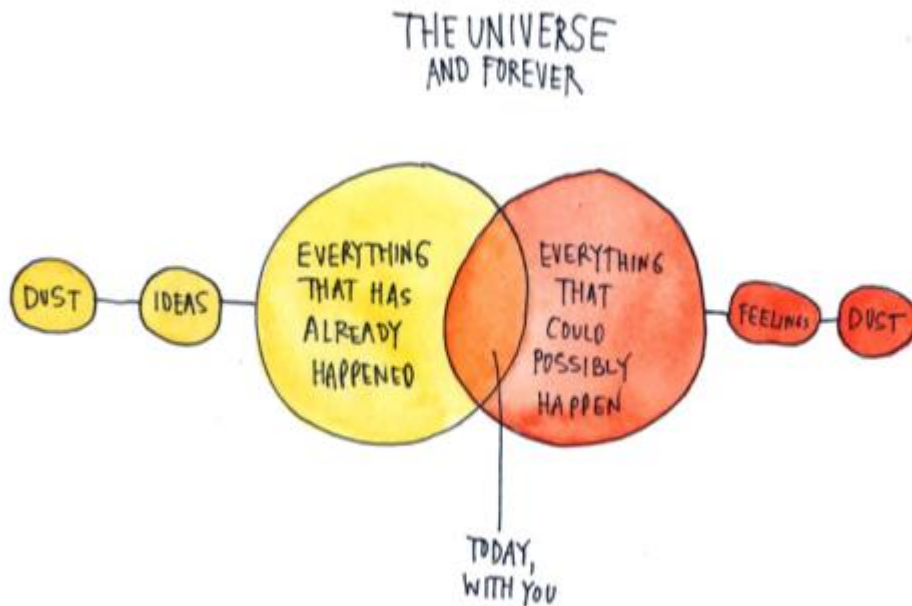


Fig. 74 - Ilustrație de Wendy MacNaughton.³⁹⁷

³⁹⁴ Online: <https://www.facebook.com/mihaisora/posts/1696249260431083> [accesat la 26.12.2018]

³⁹⁵ Matthieu Ricard, Trinh Xuan Thuan, *The quantum and the lotus: a journey to the frontiers where science and Buddhism meet*, Crown Publishers, New York, 2001, p.2

³⁹⁶ *Ibidem* p.119

³⁹⁷ Sursa: <http://wendymacnaughton.com/#portfolio#visualphilosophy03> [accesat la 24.01.2019]

În timp ce cultura europeană a mers mult timp pe linia realismului direct (denumit și realism naiv, convingerea că percepem lumea într-un mod direct), în Samadhiraja Sutra apare convingerea că ochii, urechile, nasul, limba și corpul nu sunt capabile de o cunoaștere validă, „cu două mii de ani înainte de Kant și științele cognitive, Budismul a înțeles că lumea pe care o percepem este o reconstrucție mentală a realității exterioare, cu mențiunea că această <<realitate>> nu este niciodată distinctă de cogniție”.³⁹⁸

Așa cum am arătat în capitolul 2.2 , în procesul de percepție există o serie de imagini intermediare. Plecând de la realitatea obiectivă, ochii și celelalte simțuri percep o parte finită a ei și transmit creierului o imagine mentală non-conceptuală. Următoarea imagine este obținută prin identificarea obiectului și interpretarea lui în baza experiențelor și preferințelor individului, generând o imagine conceptuală (Fig. 75). Imaginea mentală a unui obiect este mereu colorată de minte, bagaj cultural, stare psihică, putând să ne raportăm radical diferit la același obiect perceput în diverse momente ale existenței noastre. Extrapolând, orice persoană va putea percepe diferit același lucru (sau realitatea obiectivă în general) datorită procesului de percepție, care presupune o filtrare prin mentalul fiecărui individ, prin convingerile și experiențele sale. Aceasta este teoria „tunelului realității” a lui Timothy Leary.

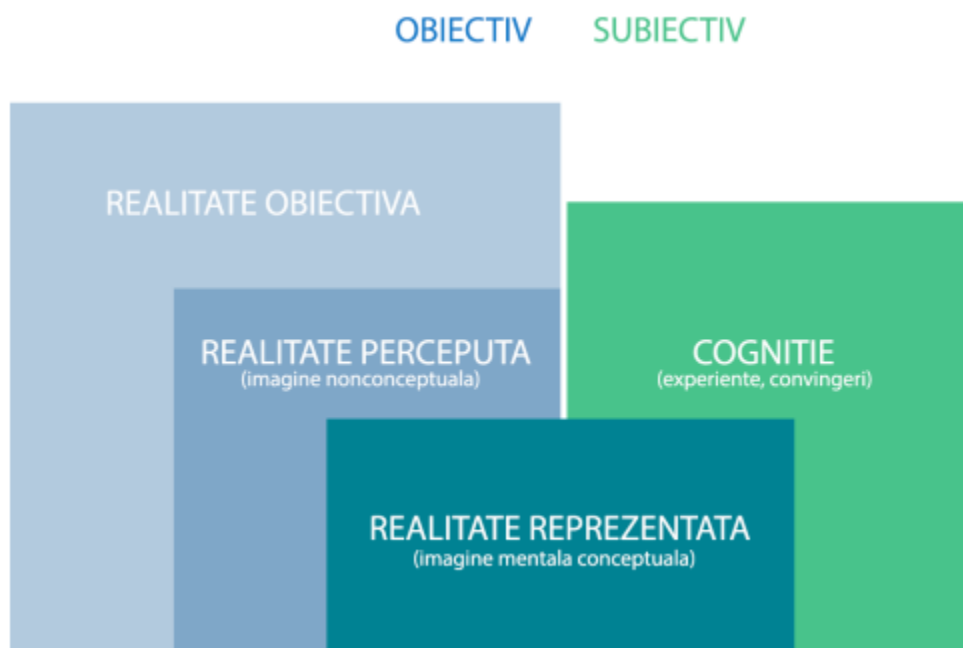


Fig. 75 - Realismul indirect - reprezentarea personală a realității

³⁹⁸ *Ibidem.* p.120-121

Astfel nu putem percepe lucrurile așa cum sunt ele de fapt, ceea ce numim realitate fiind un construct personal și individual, bazat interpretări subiective ale percepției multi-senzoriale, o replică a realității obiective. Fiecare individ trăiește în propria peșteră a lui Platon, într-o realitate de diametrul propriului său creier.

Realitatea este produsul percepției și nu cauza sa. Cultura prezentului este eminentamente una ocularcentrică, în care imaginile au un rol primar, fotografia fiind un instrument esențial prin care ne construim „realitatea”.

Concluzii

Teza pornește de la ipoteza lui Vilém Flusser conform căreia suntem martorii celei de-a doua schimbări fundamentale din structura culturii și existenței omului, generate de inventarea imaginii tehnice, a imaginii produse cu ajutorul unui aparat de fotografiat.

În primul rând, cercetarea de față reprezintă o analiză a imaginii fotografice și a modului în care aceasta este folosită ca instrument de reprezentare a spațiului în contextul contemporan. Imaginea posedă o certă independență față de realitate, fiind o reprezentare concretă a unui lucru material sau a unei idei și nu lucrul însuși. Fotografiile sunt o categorie a imaginilor vizuale, sunt imagini materiale pe baza cărora observatorul lor își generează o imagine mentală a subiectului reprezentat. Mai mult, așa cum s-a detaliat în cadrul tezei, fotografiile sunt reprezentări subiective, sensibile și adesea poetice ale referentului lor. Reprezentarea generată de observator fiind și ea colorată de o serie de factori intelectuali, culturali și afectivi. Având în vedere strânsa legătură dintre văz și cogniție, putem considera percepția vizuală drept o formă de gândire vizuală, idee susținută și de principiile Teoriei Gestalt-ului³⁹⁹.

Dacă privim procesul reprezentării per ansamblu, între realitatea obiectivă, fotograf și observator se intercalează un număr de opt imagini intermediare, mentale sau materiale. Procesul de „filtrare subiectivă” este unul dublu, realizat atât la nivelul fotografului, cât și la cel al observatorului, imaginea mentală finală fiind astfel imaginea imaginii spațiului. Analizând semantica imaginii, putem discerne trei funcții ale acesteia: cea de ilustrație, semn și simbol.

Dacă considerăm fotografia o imagine-semn, atunci ea are două componente: denotație și conotație. Pe lângă reprezentare, ea poate fi mediul transmiterii unui mesaj codificat sau nu.⁴⁰⁰ Fotografiile sunt un limbaj universal care depășește bariera limbilor, fiind o formă eficientă de comunicare vizuală.

Sintaxa fotografică ne relevă modul în care pot funcționa sau pot fi structurate fotografiile: independent, alăturând două sau mai multe cadre într-o serie, secvență, grupaj sau eseu fotografic. Fiecare structură amintită generează raporturi diferite între imagini.

Fotografiile sunt interpretări subiective, în mare măsură fiind un produs al personalității operatorului și al canalelor prin intermediul cărora este distribuită. Deși sunt certe deformări ale realității, o particularitate a lor este reprezentată de faptul că li se atribuie o mai mare putere de credibilitate decât altor forme de reprezentare vizuală. Astfel, se impune să fim consumatori critici ai imaginilor vizuale.

Aducând în discuție subiectul distribuirii imaginilor, putem trage concluzia că nici canalul principal de distribuire a imaginilor, mass-media, fiind un produs construit, nu poate fi asociat cu obiectivitatea. Pe lângă funcția de informare, media poate urmări și influențarea opiniei. În prezent ne aflăm în perioada postmass-media, respectiv perioada personal media, a internetului participativ, a rețelelor sociale virtuale, perioadă în care fotografia a devenit mai mult decât un bun de consum, un ritual social. Dacă privim diferențele dintre generațiile x, y și z, observăm ca suntem martorii unor schimbări majore, în care un element central

³⁹⁹ Vezi subcapitolul 2.3 *Percepția vizuală*.

⁴⁰⁰ Vezi subcapitolul 2.4 *Semantica imaginii*

este reprezentat de imaginea fotografică. Aceasta, prin intermediul tehnologiei, a ajuns să ne influențeze puternic existența și cultura.

Pe lângă abordarea generală a imaginilor fotografice, cercetarea se concentrează pe sfera fotografiei de arhitectură, care a fost definită ca imagine materială având denotația reprezentată de arhitectură, obiectul construit. Viziunea umanistă asupra fotografiei ne relevă apropierea acestui gen de fotografia de portret, datorită sarcinii fotografului de a străpunge aparența materială a subiectului pentru a-i reda identitatea, atmosfera și caracterul. Astfel, cercetarea atinge două procedee diferite de realizare a fotografiei: imaginea surprinsă și imaginea construită.

Imaginea surprinsă este genul de abordare caracteristică fotografiei documentare, bazată pe neinterferența cu subiectul, prezentarea lui ca parte a contextului spațial și temporal din care face parte. Pe de altă parte, imaginea construită, este abordarea tipică fotografiei de publicitate sau propagandă și reprezintă mediul pentru transmiterea unui concept, al unei idei. Atunci când este folosită corect și cu bune intenții, nu avem cum să nu considerăm corectă abordarea lui Julius Shulman de a (p)relua intenția arhitectului, de a transforma, traduce și transfigura realitatea⁴⁰¹. Ambele abordări analizate prin intermediul unor studii de caz pot genera rezultate valide, relevând importanța rezultatului final și a impactului acestuia în observator.

Tema autenticității este un subiect complex, datorită faptului că fotografia este o reprezentare subiectivă a realității și, astfel, nu poate fi legată de obiectivitate. Autenticitatea ei constă în coerența rezultatului final și în veridicitatea procesului.

Fotografiile au puterea de a opri timpul în loc, dar lucrează într-un mod neașteptat cu memoria. Am fi tentați să le considerăm amintiri, dar, așa cum evidențiază Roland Barthes⁴⁰², ele sunt mai degrabă contraamintiri, cu timpul înlocuind amintirile autentice

Luând în considerare toate cele mai sus indicate, ca rezultate ale analizei desfășurate, un obiectiv al acestei teze a fost definirea limitelor fotografiei ca reprezentare a arhitecturii. Principalele limite rezultate sunt definite de: transmiterea unui conținut pur vizual, de aplatizarea spațiului tridimensional, de subiectivitatea deplină a procesului și de caracterul percepției vizuale umane. Mai mult, analizând holistic procesul reprezentării studiat, putem concluziona că fotografia reprezintă o transfigurare subiectivă a realității, care, de fapt, ajunge să o substituie. Aceste concluzii ne-au condus la abordarea unei alte teme de cercetare majore, ce reprezintă o altă componentă a percepției spațiului construit.

Astfel, în al doilea rând, cercetarea abordează vasta temă a percepției directe și nemijlocite a spațiului construit, analizând particularitățile acestui proces psihic selectiv de cunoaștere și înțelegere a lumii exterioare prin intermediul simțurilor. Percepția presupune interpretarea unui set nemijlocit de senzații primare pentru generarea unei imagini unitare. Modul în care este perceput un spațiu variază de la un individ la altul, deoarece procesul este influențat de o serie de factori subiectivi ai conștiinței individului sau de starea lui psihică. Reprezentarea mediului este o imagine mentală construită prin intermediul percepției, dar care adesea depășește limitele percepției senzoriale. Din cauza relației bidirecționale dintre

⁴⁰¹ Marc Kristal, "True Hollywood Story", în *Dwell*, vol. 07, nr.10, 2007, *Online*: http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE174579 [accesat la 20.06.2015]

⁴⁰² Vezi subcapitolul 2.8 *Timp și memorie*

percepție și reprezentare mentală, aceasta din urmă poate reprezenta atât un set de afirmații despre mediu, cât și o deformare subiectivă. Reprezentarea mentală a spațiului nu este condiționată de prezența contactului senzorial direct și, deși este o interpretare personală, individul tinde să îi confere statutul de date obiective.

Așa cum s-a analizat în cadrul subcapitolului 3.2 *Fenomenologia arhitecturii*, aceasta nu se reduce la dimensiunea vizuală. Dincolo de spațiu construit, fenomenologia ne îndrumă să o înțelegem pe ca un spațiu existențial, un conținător sau fundal pentru viața oamenilor care se află în centrul ei.

Percepem și ne raportăm la mediul construit prin intermediul corpului nostru. Din cele mai vechi timpuri, corpul a reprezentat un reper pentru măsurarea, modularea și proporționarea arhitecturii. În funcție de distanța (psihologică) față de individ, împărțim spațiul în regiuni precum: spațiul intim, personal, al acțiunii și al vederii. Percepem spațiul prin intermediul sinesteziei simțurilor, care reunește mai mult decât clasicele cinci simțuri. Senzațiile nu sunt însumate, ci fuzionează într-o percepție totală, o polifonie a simțurilor, rezultatul fiind superior sumei părților.

Văzul este un rezumat superficial al realității, este simțul care oferă aportul cel mai mare de informații, care generează structura percepției, aceasta fiind ulterior completată de celelalte simțuri. În cultura occidentală, odată cu apariția perspectivei, ochiul a fost definit centrul percepției, iar de atunci importanța sa a crescut. Așa cum am demonstrat, cultura prezentului este una eminamente ocularcentrică.⁴⁰³

Văzul poate fi considerat un simț pasiv, întrucât nu necesită un contact direct cu subiectul. Lumina condiționează și influențează puternic văzul. Acesta are două componente: vederea foveală este vederea clară, de maximă acuitate, care oferă percepția detaliilor, uneori extrăgând individul din contextul în care se află, și vederea periferică care îl integrează în mediul perceput. Vederea periferică are o prioritate crescută față de cea foveală și se pare că acest tip de vedere furnizează strict informații alb-negru, culoarea fiind completată ulterior de creier.

Percepția tactilă este simțul cel mai profund și filosofic. Alături de percepția chinestezică (a mișcărilor corpului și a părților sale) alcătuiește percepția haptică. Aceasta are o natură complexă, deoarece dincolo de atingere, se leagă de o serie de alte senzații precum: apăsare sau presiune, vibrație, întindere, temperatură, durere, mâncărime. Văzul este folosit pentru a genera o apreciere tactilă apriorică, urmând ca prin percepția haptică să stabilim autenticitatea și natura experienței. Atingerea este și un eficient mod de comunicare emoțională, fiind simțul afecțiunii și al intimității, iar în timpul unor stări emoționale puternice tindem să suprimăm văzul.

Ascultatul este componenta activă și conștientă a auzului. Suntem în permanență influențați de mediul sonor, atât sub aspect fiziologic sau psihic, cât și sub aspect comportamental sau cognitiv. Peisajul sonor este unul din elementele concrete care definesc caracterul unui spațiu, acesta având puterea de a genera o senzație de interacțiune și solidaritate a utilizatorilor. În relația cu arhitectura, specialiștii definesc un număr de peste 20 de proprietăți acustice ale spațiului, din care amintim: reverberație, textură, căldură, spațialitate, strălucire, intimitate, prezență, claritate sau timbru. Privind din prisma acestei varietăți de termeni, putem considera arhitectura un veritabil instrument muzical.

Mirosul reprezintă cel mai misterios și iluziv simț, reprezentând o altă componentă importantă a percepției spațiului. Deși nu poate fi complet reprezentat pe baza memoriei, mirosul are capacitatea de a reînvia instant o memorie pe baza asocierilor făcute, iar amintirile declanșate în acest mod au o puternică încărcătură

⁴⁰³ Vezi subcapitolul 3.4.1 *Percepția vizuală*

emoțională. Raportarea mirosului la arhitectură se face atât ca stimul senzorial cât și ca factor evocator.

Deși legătura gustului cu arhitectura nu este evidentă, acesta există sub mai multe forme. Văzul și simțul tactil este puternic legat de gust, stimulii vizuali sau tactili putând declanșa senzații orale. De exemplu, o serie de suprafețe (precum cele lucioase) pot fi apreciate indirect de simțul gustului. Sursa de inspirație a unor produse culinare poate veni dinspre arhitectură (Marie-Antoine Carême), iar sursa unor forme arhitecturale poate veni dinspre ingrediente culinare (Frank Gehry). Dincolo de aceste aspecte, gastronomia are o evidentă componentă culturală, putând fi văzută ca o manifestare a Genius Loci.

Timpul reprezintă a patra dimensiune a percepției spațiului, care poate fi dată de mișcarea omului. Iar din această perspectivă, traseul în arhitectură poate avea un puternic rol scenografic, temele sale fiind mișcarea, orientarea, repausul și întâlnirea. Nivelul și calitatea percepției este dată în mare parte de viteza deplasării.

Ținând cont de cele evidențiate anterior, putem concluziona că percepția directă a arhitecturii este un proces continuu și dinamic, bazat pe explorarea spațiului, ceea ce îl transformă într-un eveniment unic și irepetabil. Fotografia, în schimb, este limitată la o percepție statică și fragmentată.

Lumina reprezintă un punct de interferență al arhitecturii cu fotografia. Raportat la arhitectură, ea modelează textura suprafețelor, dimensiunea spațiului, mișcarea sau orientarea. Lumina naturală este dinamică și imprevizibilă, schimbându-și constant caracterul. Lumina artificială transfigurează arhitectura, dându-i o cu totul altă aparență. Lumina are însă și capacitatea de a modela starea psihică a observatorului. În lumină slabă percepția este diferită, atât din punct de vedere psihic, cromatic sau al conținutului, abstractizând și eliminând detaliile. În absența luminii, celelalte simțuri pot înlocui văzul, dar vor genera o reprezentare diferită, atât din punct de vedere calitativ, cât și cantitativ.

Dincolo de aspectele concrete ale percepției există unele mult mai complexe și importante precum atmosfera, caracterul, aerul sau identitatea arhitecturii. Percepută instantaneu, atmosfera, este capabilă de a-l emoționa pe individ și de a genera o întâlnire memorabilă. Genius Loci reprezintă particularitatea atmosferei unui anumit loc.

Arhitectura trebuie studiată ca un întreg compus din oameni, procese psihologice, spațiu și timp. Psihologia ambientală, studiind relația individului cu mediul construit, subliniază legătura bidirecțională dintre om și mediu, arhitectura lăsându-și puternic amprenta asupra existenței fizice și psihice a utilizatorului acestuia.

Cercetarea de față a evidențiat că percepția directă a arhitecturii este una multi-senzorială, în care toate senzațiile fuzionează într-o percepție totală. Aceasta este un proces continuu, realizat prin intermediul întregului corp. Componenta subiectivă a percepției generează și în acest caz o experiență unică, o imagine mentală construită.

În al treilea rând, având analizate cele două tipuri de percepție, putem concluziona că reprezentările spațiului, dobândite prin intermediul fotografiei sau în mod nemijlocit, sunt imagini mentale diferite ce pot avea o foarte mică zonă comună de interferență, în cel mai fericit caz.

Percepția dobândită prin intermediu fotografiei va fi mereu o decupare limitată a unui fragment de spațiu, surprinsă într-un anumit moment. Percepția se rezumă la o imagine mentală construită strict pe baza unei reprezentări vizuale,

deformate sau definite în mare parte de fotograf și de canalele media prin care este distribuită. Etica și veridicitatea joacă un rol esențial în tot acest proces.

Reprezentarea arhitecturii bazată pe fotografii este o raportare la un anumit trecut, pe când explorarea spațiului pe viu generează o imagine mentală perceptivă imediată, construită pe baza percepției multi-senzoriale a întregului corp. Folosind pe lângă senzațiile vizuale, senzații haptice, auditive, olfactive, gustative, termice, chinestezice, vestibulare, interoceptive, ș.a. percepția directă este mult mai vastă, având atât nuanțe, cât și dimensiuni adiționale. Totuși fotografia trebuie să își propună mai mult decât reprezentarea unor forme sau compoziții inerte. Arhitectura este vie prin prisma existenței oamenilor și ea trebuie redată în acești termeni existențiali ca un conținător. De asemenea, ea trebuie să privească dincolo de spațiul cartezian pentru a transmite atmosfera, caracterul, identitatea spațiului.

Analizând în sens invers, influența fotografiei asupra arhitecturii, putem observa o caracteristică negativă reprezentată de arhitectura retinală. Aceasta este un fel de butaforie, pentru că reprezintă o arhitectură făcută să arate bine prin obiectiv, gândită strict pentru a fi fotogenică, un construct preponderent vizual și lipsit de rafinamentul, senzualitatea sau profunzimea celorlalte dimensiuni senzoriale.

Pe de altă parte, o esență comună a arhitecturii și fotografiei este aceea de a ne emoționa, de a atinge o coardă sensibilă din interiorul observatorului, de a ne marca și, în acest demers, chiar de a ne transforma. Bachelard denumește acest element răsunet, *Bathes, Punctum*⁴⁰⁴. Ceea ce rezultă în mod direct în cazul fotografiei este faptul că metoda prin care a fost obținută imaginea devine mai puțin importantă, respectiv dacă a fost surprinsă ori construită, relevant rămâne modul în care mesajul ei este articulat, scopul în care este folosit acest limbaj universal și ecolu acestuia în observator.

Abordând tema perfecțiunii tehnice în fotografie, respectiv reacția anti-tehnică reprezentată de utilizarea mijloacelor improvizate și alternative pentru obținerea fotografiilor, putem face o disociere esențială a funcțiilor aparatelor de fotografiat. Acestea pot reprezenta fie bunuri de consum pentru un public larg, fie unelte pentru specialiști precum fotografii de arhitectură.⁴⁰⁵ Dincolo de instrumente, viziunea umanistă ne relevă că adevăratul obiectiv al aparatului de fotografiat este inima și mintea operatorului. Ducând ideea la extrem, reprezentarea subiectivă a fotografului este mai importantă decât subiectul reprezentat.

Opera deschisă este o modalitate de a-l implica mai mult pe observator în procesul de interpretare al fotografiei prin trunchierea deliberată a sensului imaginii, sau prin generarea unui cadru ambiguu. Esențiale sunt și momentele în care privitorul își ridică privirea de pe imagini, sau spațiul dintre imagini, în care observatorul poate analiza informația acumulată, generând adesea o stare de lectură suspendată, din cauza momentelor de onirism.

Sarcina fotografului este de a explora spațiul reprezentat, de a încerca să decodifice intenția sau imaginea mentală a proiectantului, pentru a o transmite mai departe prin intermediul imaginilor sale materiale.

Limitele și limitările fotografiei sunt, de fapt, elementele care îi definesc farmecul intrinsec: reprezentarea decontextualizată a unui fragment de spațiu și timp, oferindu-i observatorului șansa de a-l privi după bunul său plac, posibilitate de a fi o reprezentare diferită față de percepția umană, fiind monocromă, cu granulație,

⁴⁰⁴ Vezi subcapitolul 4.9 *Studium și Punctum*

⁴⁰⁵ Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p.17

având altă magnificare sau alt câmp de profunzime, decuparea unui cadru rectangular mai mult ascunzând decât arătând etc. Dar poate cea mai importantă limitare (benefică) este reprezentată de faptul că fotografia este un proces subiectiv, poetic, prin care se interpretează realitatea.

Fotografia nu poate lua locul percepției directe, dar ea are sarcina de a-l mobiliza pe observator să întâlnească pe viu și să exploreze în toată bogăția multi-senzorială spațiul reprezentat.

Considerații finale, direcții de continuare a cercetării

Direcția prezentei cercetări este definită de o înlănțuire de subiecte din domenii diferite, ce variază de la fotografie la filosofie, care sunt structurate într-o manieră logică de abordare de la general spre particular. Firul discursului urmărește atingerea obiectivelor enunțate în introducere, conferind astfel lucrării un caracter unitar.

Prezenta lucrare reprezintă prima cercetare complexă personală, ce vizează domeniile în care îmi desfășor activitatea și de care sunt pasionat. Ea nu reprezintă neapărat un început, ci mai degrabă continuarea, cristalizarea demersului și totodată ducerea lui la un alt nivel academic. Pe plan personal ecourile ei se vor regăsi și în activitatea practică, cu siguranță activitatea de fotograf de arhitectură este și va fi puternic influențată de acest demers de cercetare. Pe de altă parte, lucrarea reprezintă și prima abordare academică, în contextul românesc contemporan, a temelor deja menționate, structurate și unite într-o analiză complexă, interdisciplinară și experimentală.

Teza de față este o fundamentare temeinică, care poate reprezenta una din premisele continuării demersului de cercetare și experimentare. **Linia de cercetare poate fi continuată în mai multe direcții:**

- o cale deosebit de interesantă de dezvoltare a cercetării poate fi dusă în zona studiului „**percepției**” **realității**, a aprofundării modului în care fiecare individ își construiește reprezentarea lumii exterioare, a modului în care cogniția este implicată în proces. Cercetarea este eminentă una interdisciplinară, tema având un spectru larg, ce poate fi abordat de la dimensiunea fizică la cea filosofică.

- Din punct de vedere fotografic, înțelegând mai bine procesul reprezentării spațiului prin fotografie, cercetarea se poate orienta spre partea concretă, continuând în profunzime analiza asupra **modurilor în care fotografia de arhitectură poate fi un instrument de reprezentare al spațiului**. Subiectul a fost unul abordat în această teză, însă complexa sa structură rizomică ne indică un domeniu vast de cercetare, încă prea puțin explorat.

- Pe timpul redactării tezei, pe lângă o susținută activitate de fotografie „comercială” de arhitectură, m-am implicat activ în proiecte culturale de patrimoniu industrial, precum “Mina de Idei Anina”. Pe parcursul celor cinci ani

de activitate de până acum, epuizând aplicațiile tehnice și obiective ale fotografiei ca instrument de cartare⁴⁰⁶ am ajuns la abordări subiective de reprezentare și cartare a patrimoniului industrial. Astfel am identificat o zonă cu posibile valențe artistice și o aplicare concretă și surprinzătoare. Cu siguranță partea aplicată, experimentală și alternativă⁴⁰⁷ va reprezenta o direcție de continuare a proiectelor, iar demersul poate fi definit și analizat de o cercetare teoretică asupra **abordării subiective și alternative a unui proces eminentemente obiectiv și tehnic** - cartarea patrimoniului construit.

- Din punctul de vedere al arhitecturii, o zonă interesantă de studiu (începând cu proiectul de diploma amintit anterior, care a fost partea aplicată a unei astfel de cercetări) rămâne **psihologia ambientală**. Astfel cercetarea se poate continua prin analizarea modului în care mediul (înțeles ca arhitectură) îl influențează pe om și implicit existența acestuia. Demersul ar putea fi din nou unul multidisciplinar, abordarea din zona arhitecturii asigurând validarea sau aplicarea discursului teoretic.

Consider că unele direcții de cercetare nu exclud altele, din contră conexiunea dintre ele putând îmbogăți demersul. De asemenea, consider esențială continuarea activităților aplicate în paralel cu cercetarea teoretică academică, pentru a depăși limitele practicării lor individuale, pentru a oferi consistență și a ridica demersului la un alt nivel.

⁴⁰⁶ vezi anexa 4 - "Anina - pinhole pe format mare"

⁴⁰⁷ orice proces fotografic non-comercial și non-tradițional

Anexa 1 - „Sensing spaces”

„Sensing spaces” este un exercițiu din cadrul disciplinei de Proiectare anul 1 și 2, Facultatea de Arhitectură și Urbanism din cadrul Universității Politehnica Timișoara

Asistenți participanți: Cristian Blidariu, Havași Brândușa, Toma Claudiu, Drăgan Mirel, Obradovici Vladimir, Găman Marius, Simici Andreea, Grecea Oana, Negrulescu Codruța, Oprița Răzvan, Alma Preda, Negrișanu Daniela, Maja Baldea și Ovidiu Micșa

Acest experiment a reprezentat un exercițiu comun al anilor 1 și 2 din cadrul disciplinei de proiectare de arhitectură care nu a avut rigurozitatea unui experiment științific, dar pot fi evidențiate o serie de concluzii interesante. Participanților li s-a atras atenția asupra percepției non-vizuale, percepția ce utilizează celelalte simțuri, excluzând văzul.

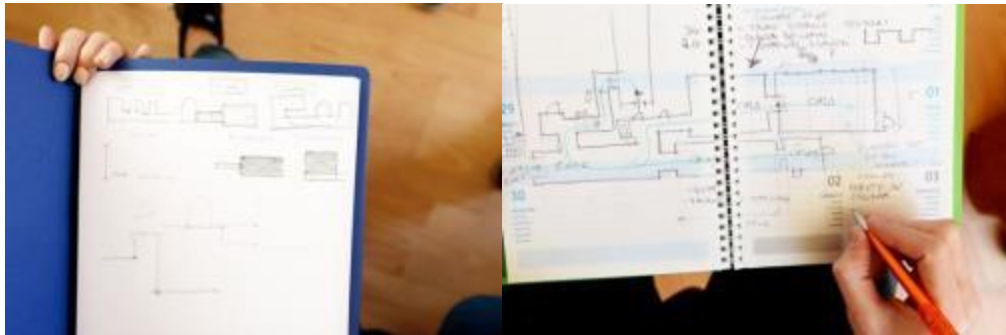
În prima parte a exercițiului fiecare participant din anul 1 experiment a fost legat la ochi și a fost lăsat să exploreze relativ liber câteva spații total necunoscute aflate pe un traseu predefinit. Din motive de siguranță, subiectul a fost urmărit în permanență și asistat verbal, în caz de obstacole care ridicau un pericol, de către un student din anul 2. Acesta din urmă, nefiind legat la ochi, putea percepe și vizual parcursul, iar la sfârșitul exercițiului, cele doua percepții au putut fi comparate



Exercițiu de percepție non-vizuală

Experimentul s-a produs pe cate un traseu prin sălile, atelierile, scenele, subsolurile și studiourile Casei de Cultura a Studenților, Teatrului Național Timișoara, Casei Tineretului și Casei Artelor în funcție de grupa în care au fost repartizați. În majoritatea cazurilor, locația a fost necunoscută, întâlnirea având loc în spațiul public, s-a încercat dezorientarea lor și reducerea șanselor de a ghici locația. Au fost parcurse un minim de trei spații cu caractere diferite, aflate la cote diferite. Durata parcurgerii a fost de 20-30 de minute.

Imediat după parcurgerea traseului li s-a cerut subiecților de anul 1, care au fost legați la ochi, să exprime în scris modul în care au experimentat spațiile parcurse, cum și le-au reprezentat, ce caractere sau particularități specifice au observat. Subiecții de an 2 ce i-au asistat, au fost rugați să deseneze o schiță a spațiilor parcurse de traseu, și asemeni celor din primul grup să descrie cum au experimentat spațiile și ce caracteristici specifice l-au atras atenția. Apoi în cadrul discuțiilor avute, studenților din anul 1 li s-a cerut să recunoască spațiile din schițele celor de an 2.



Reprezentările spațiului

Partea a doua a exercițiului, poate mai puțin interesantă pentru subiectul acestei cercetări, a reprezentat exprimarea într-o macheta, obiect, performanțe ale trăirilor avute sau a caracterului resimțit. Majoritatea lucrărilor generate a reprezentat de fapt o expresie (în unele cazuri ușor forțată estetic) a unor cuvinte (rezultate din senzațiile predominante) și ideile lor conceptuale. Au fost unele exerciții care au exploatat senzația de labirint, altele ideea de „cuib” (explorând conceptul de protecție sau, dimpotrivă, de pericol), altele au mers pe ideea creativității generate prin jocuri de umbre și lumină (din care fiecare putea traduce și identifica ceea ce dorește). Majoritatea soluțiilor au mizat pe puterea de reprezentare a unor materiale puternic texturate, care se pare că a apărut ca rezultat al implicării semnificative a simțului tactil.

Concluziile trase din analiza materialului, din observarea derulării exercițiului și din materialul oferit arh. Daniela Negrișanu au fost următoarele:

- Nivelul de percepție, înțelegere și orientare în spațiu a depins în mare măsură de sensibilitatea subiecților. Spre deosebire de majoritate, unii participanți au manifestat o capacitate incredibilă de a substitui simțul văzului cu celelalte simțuri, dar și de intuiție (anumite elemente precum praguri, uși, finisaje, obiecte conținute trădând funcțiunea unui spațiu).

- În general însă, subiecții încercau să își creeze o imagine vizuală asupra spațiului perceput, deși își foloseau celelalte simțuri făceau foarte des trimitere la percepția vizuală: „aici pare a fi un sac umplut cu ceva; e foarte rugos” Astfel, chiar

dacă văzul era suprimat statutul simțurilor rămânea același, celelalte simțuri fiind folosite doar pentru a reconstitui o anumită imagine vizuală recognoscibilă. Recompunând mental spațiul și-l imaginau luminos sau întunecos și încercau să-i descopere destinația.

- În discuțiile ce au urmat studenții au relevat faptul că au avut parte de o experiență senzorială bulversantă, mai ales când au avut de-a face cu anumite senzații care alterau echilibrul, cu mirosuri puternice sau locuri care indicau anumite elemente surpriză (obstacole, obiecte reci, contondente).
- Încercarea de a recompune mental spațiul pe care îl percepeau, se baza în mare măsură pe simțul tactil (dar cu care nu reușeau decât să sesizeze scara obiectelor pipăite, nu și a spațiului conținător), rareori prin cel auditiv (unele persoane au strigat să își audă ecoul, au judecat spațiul după cum suna pianul în spațiul respectiv sau au fost atenți la sunetul pașilor pe diferite suprafețe „se auzea că eram într-un spațiu mare și că era gol sub pardoseala, eram pe o scenă”).
- În spațiile în care s-au simțit confortabil din punct de vedere acustic (spații fără reverberație mare sau spații în care nu li se auzeau pașii), studenții nu au simțit nevoia de a le explora și folosind sunetul.
- Simțul chinestezic a fost prea puțin folosit datorită numeroaselor opriri care au fragmentat parcurgerea traseului. Astfel el nu a putut reprezenta o sursă viabilă pentru recompunerea sau scalarea spațiului.



Exercițiu de percepție non-vizuală

- Dintre toate senzațiile percepute în spații, zonele cu mirosuri care ieșeau din registrul normalității le-au perceput ca fiind posibile „atentate” asupra spațiului lor intim, toate aceste zone sau locuri au fost etichetate depreciativ.

- Studenții de anul 2, care nu au fost legați la ochi, monitorizându-i pe studenții de anul 1 au avut tendința de a percepe vizual mult mai atent și consistent, fiind fascinați de fiecare oprire a celor însoțiți. Cumva văzul lor a devenit mai conștientizat.
- Concluzia generală a fost că astfel de exerciții activează forțat celelalte simțuri, care sunt suprimate sau cel mult lăsate într-un stadiu latent, din cauza văzului. Studenții arhitecți au conștientizat acest lucru, precum și importanța percepției multi-senzoriale a unui spațiu.

Anexa 2 - „Locuri Pierdute” 2009

Denumirea proiectului: „Locuri Pierdute”

Realizare: 2005-2009

Tehnică: digital

Expoziție: Timișoara, în cadrul „Anualei Timișoreane de Arhitectură” -
A_TA 11-19 decembrie 2009

Publicații: revista „Arhitectura” nr.2 (638) 2012 și
revista „De Arhitectura” 2013

Proiectul fotografic reprezintă atmosfera unui cartier dormitor, abandonat la revoluție, dintr-un fost oraș minier de provincie. Numitorul comun al fotografiilor, pe lângă subiect, este reprezentat de condițiile meteorologice în care au fost realizate, respectiv pe ceață și ploaie, care au contribuit decisiv la definirea atmosferei. Acest proiect reprezintă prima interacțiune cu Anina, cu 5-10 ani înainte de Mina de Idei.

În cele ce urmează voi repropduce câteva imagini și eseul care a însoțit fotografiile în revista Arhitectura, respectiv De Arhitectura.



„Locuri pierdute”, Ovidiu Micșa 2005-2009

Am ajuns în aceste locuri într-o zi de toamnă târzie. Drumul din plăci de beton urca prin ploaia fină și deasă în ceață, fără să se vadă unde duce. Trec pe

lângă conturul țării – o Dacie roșie fără o roată – și mă pierd în alb. O bună parte din drum nu se vede nimic în jur, parcă am intrat în altă lume.

Treptat, încep să se contureze siluete mari ce flanchează drumul. Pe măsură ce mă apropiez, încep să disting volume, apoi golurile ferestrelor, dar, abia când ajung aproape, percep culorile șterse de lumina murdară și de timp.

Descopăr o duzină de blocuri părăsite, ruina unui cartier-dormitor, plantat într-un vârf de munte – orașul nou. Preț de câteva secunde, norii de ceață sunt risipiți de vânt, prilej de a vedea superbul cadru natural în care se află cartierul – un loc pierdut în timp, pierdut în spațiu și parcă pierdut în sinea lui.



„Locuri pierdute”, Ovidiu Micșa 2005-2009

Vizitând un bloc, din apartament în apartament, parcurgi fragmente din viețile familiilor care au locuit cândva acolo. Între pereții prefabricați de beton au rămas doar texturi înflorate de zugrăveală cu rola, rămășițe de faianță pătrată albă și vopsea de ulei scorjită. Cam tot ce putea fi valorificat a fost luat. Este o experiență copleșitoare, un loc cu o identitate puternică, în care simți vie memoria altui timp, și acest fapt îți dă fiori.

În momentul realizării fotografiilor, din aceste locuri era rămasă doar o coajă ce evoca oarecum trecutul. Contextul și rolul ei s-a schimbat radical. Cartierul devenise peisaj, sau cel puțin era pe cale de a se integra în el, uneori adăpost pentru animalele lăsate libere, alteori imens loc de joacă pentru copii.

Prin această serie de imagini am încercat să redau atmosfera copleșitoare simțită în acele locuri: ceața, apa, copilăria, norii, memoria, visul, ploaia în interior, ruina, toate la un loc, m-au făcut să mă simt transpus când într-un autentic film tarkovskian, când într-un cadru din „Toamna Patriarhului”, de Gabriel Garcia Marquez.





"Locuri pierdute", Ovidiu Micșa 2005-2009

Anexa 3 - Atelier de fotografie alternativă - Dealu' Cerului 2013

Denumire: "Atelier de fotografie alternativă - Dealu' Cerului 2013"

Desfășurat în cadrul: "International multidisciplinary workshop Dealu' Cerului 2013"

Locația: Dealu' Cerului, comuna Dalboșeț, județul Caraș Severin

Organizator: Fundația Archaeus

Perioada: 8-9 august 2013

Workshop-ul multidisciplinar organizat de către Fundația Archaeus are loc în fiecare vară într-o locație idilică pe valea Almăjului din județul Caraș Severin, ce figurează în ridicările topografice Habsburgice sub toponimul "Dealu Cierului" și apoi "Dealu Cerului". În primele ediții, evenimentul a constituit practica de vară pentru studenții facultății de Arhitectura din Timișoara, dar, cu timpul, s-a dezvoltat într-un workshop multidisciplinar și internațional.



Participanții la atelier și aparatele lor. Film negativ alb-negru. Foto: Ovidiu Micșa, 2013.

Începând cu ediția din 2011 am susținut o serie de ateliere și prezentări pe tema procedeele alternative de fotografie, a conceptului în fotografie, a imaginilor construite etc.

Atelierul din anul 2013, a constat în construirea și utilizarea aparatelor fotografice improvizate de tip stenopă. După o scurtă prezentare teoretică a principiilor de funcționare ale aparatelor fotografice, ale procesului dezvoltării hârtiei și filmului s-a trecut la amenajarea laboratorului fotografic într-o cameră a unei case la restaurarea căreia se lucra în cadrul workshop-ului. După obturarea camerei s-a exemplificat pe viu principiul camerei obscure, fiind practicat un gol de mici dimensiuni în materialul ce acoperea un geam al încăperii. Imaginea exterioară s-a proiectat în spațiul interior, rotită stânga-dreapta și învârtită sus-jos.

În următoarea zi s-a trecut la realizarea aparatelor, fiecare student, în urma consultărilor avute, și-a construit o stenopa ce a folosit ca mediu fotosensibil fie hârtie fotografică, fie film de 35mm.

Au rezultat o serie de aparate improvizate din: diverse cutii, conserve, doze de bere, borcane, săpuniere, carton pliat, scoarță de copac. Cele mai ingenioase soluții au vizat transformarea unui dovleac, a unui instrument de percuție -cahon sau a folosirii unor părți ale corpului uman - palme sau gura - pentru a constitui incinta opacă necesară realizării stenopei.

După realizarea aparatelor s-a trecut la testarea lor. Fiecare student și-a dezvoltat propriile hârtii fotografice expuse și a remediat deficiențele descoperite. Într-un final s-a trecut la fotografierea propriu-zisă și la realizarea imaginii de grup cu o stenopa și apoi un montaj cu fiecare participant împreună cu aparatul folosit.



Poza de grup cu participanții la workshop, hârtie alb negru, scanată și inversată.
Foto: Ovidiu Micșa, 2013



Fotografii și fotograme realizate de participanții la workshop,
hârtie alb-negru, scanată și inversată, 2013

Anexa 4 - „Anina - pinhole pe format mare” 2016-2017

Denumirea proiectului „Anina - pinhole pe format mare”

Desfășurat în cadrul workshop-ului „Mina de Idei Anina” ed.III (2016-2017)

Organizator: Mina de Idei Anina

Prezentarea proiectului: 29 iunie 2017 în cadrul „Arhitectură și fotografie.
Fotografie și arhitectură” New Europe College, București

Expoziții: 19 septembrie - 8 octombrie 2017 „Ambasada”, Timișoara
7-8 septembrie Steierdorf 2018, Anina



Turnul de extracție, puțul , Anina - din cadrul proiectului „Anina - pinhole pe format mare”-
hârtie fotografică alb-negru 50x60 cm. Foto: Ovidiu Micșa 2016.

„Mina de Idei Anina” este un proiect cultural desfășurat în ultimii cinci ani, finanțat de Ordinul Arhitecților din România, Administrația Fondului Cultural Național, în parteneriat cu Facultatea de Arhitectură din Timișoara și Primăria Orașului Anina. În organizarea diferitelor ediții ale proiectului au fost implicați

arhitecți, urbanști, sociologi, antropologi și fotografi, iar participanții au fost preponderent studenți de la facultățile de arhitectură și arte din București.

Proiectul este axat pe studiul, promovarea și conservarea patrimoniului (post) industrial al orașului Anina. De la prima ediție, care a abordat turismul cultural ca o posibilă cale de revitalizare post-industrială, s-a ajuns în a treia ediție la experimentarea mai multor căi de inventariere fotografică a patrimoniului industrial, în încercarea de a surprinde „spiritul locului”, elementul ce îi conferă identitate și autenticitate.⁴⁰⁸

Fotografia a fost folosită de la bun început în proiect, însă doar ca un **instrument obiectiv** de cartare, inițial la scara ansamblului puțului 1, apoi la nivelul întregului peisaj cultural. Au fost folosite o serie de tehnici precum fotogrammetria 2d și 3d, panorame de înaltă rezoluție realizate automatizat, rezultatele fiind reprezentate de relevee, modele tridimensionale, studii ale degradărilor și o vastă documentare fotografică a obiectivelor relevante. Acesta abordare nu a fost abandonată, cartarea continuă, în fiecare an refacem o serie de cadre, ceea ce ne permite cu tristețe să observăm și să documentăm degradarea ca proces, până la intervenția așteptată.



Orașul nou, Anina - din cadrul proiectului „Anina - pinhole pe format mare”-
hârtie fotografică alb-negru 50x60 cm. Foto: Ovidiu Micșa, 2017.

⁴⁰⁸ Oana Țiganea, Gabriela Pașcu et al., *Mina de Idei Anina. Peisajul industrial Anina: Reprezentări și interpretări patrimoniale*, Alba Iulia, 2017, pag7

În paralel cu cele amintite anterior, am început să experimentăm și alte abordări fotografice. Treptat am alunecat spre o serie de interpretări personale, subiective, de cartare a peisajului cultural din Anina. Una dintre aceste abordări a fost cea a autorului tezei, descrisă în următorul articol, apărut în cadrul publicației „Mina de Idei Anina. Peisajul industrial Anina: Reprezentări și interpretări patrimoniale”. În urma acestui proiect am realizat un număr de 20 de cadre toate fiind expuse în cele doua expoziții amintite anterior. Reproducem aici un număr de 3 cadre și încă unul în capitolul 5. Acest proiect poate fi considerat o continuare, la alt nivel și cu o altă abordare, a proiectului „Locuri Pierdute” prezentat în Anexa 2.



Puțul 1 , Anina - din cadrul proiectului „Anina - pinhole pe format mare”-
hârtie fotografică alb-negru 50x60 cm. Foto: Ovidiu Micșa, 2016.



Realizarea cadrului anterior (aparaturile sunt în partea stângă la baza turnului) și panorama de înaltă rezoluție (în dreapta). Foto: Ovidiu Micșa, 2016.

Fotografie argentică alternativă de patrimoniu industrial

Publicat în „Mina de Idei Anina. Peisajul industrial Anina: Reprezentări și interpretări patrimoniale” Oana Tiganea, Gabriela Pascu et al. Alba Iulia 2017. pag 107

În cadrul Minei de Idei Anina 2016 am experimentat o abordare alternativă a fotografiei de patrimoniu industrial, mixând posibilele ei valențe artistice date de procedeul tehnic folosit cu cele documentare caracteristice subiectului ales.

Atelierele demonstrative și practice s-au axat pe tehnica fotografică pur analogică a procedurii alternative de fotografiere cu aparate de tip stenopă (pinhole în engleză). Aceste aparate improvizate funcționează pe principiul camerei obscure: o incintă opacă cu un orificiu de mici dimensiuni prin care lumina pătrunde în interior și impresionează materialul fotosensibil aflat pe planul opus, în cazul nostru hârtie fotografică alb-negru cu dimensiunea de 50x60cm și contrast variabil. Hârtia a fost dezvoltată în procedeul clasic, folosind substanțe chimice, rezultând o imagine negativ. Aceasta a fost inversată pe o altă hârtie fotografică prin realizarea unei copii contact, dând naștere imaginii finale pozitiv. Această imagine fotografică rezultată are un caracter de unicat.

Aparatul fotografic a fost construit integral în cadrul atelierului, sub forma unei mari cutii din placaj. S-au făcut probe pe diferite tipuri de hârtii fotografice, diferite substanțe, pre-voalare, probe de expunere, s-a îmbunătățit contrastul imaginii prin folosirea unor filtre colorate. După multe... încercări s-a ajuns la o combinație optimă de parametri cu care s-a trecut la pozat.



Laboratorul fotografic improvizat într-o sala a fostului cazinou din Anina

Laboratorul fotografic s-a improvizat într-o încăpăre din cadrul fostului cazinou din Anina, clădire aflată într-o stare avansată de degradare. Executarea unei imagini a început în laborator unde, pe lumina roșie, s-a introdus hârtia în aparat. Odată închisă cutia aparatului s-a putut transporta în locația dorită. Prin ghidaje însemnate pe corpul aparatului s-a putut controla relativ încadrarea, apoi trecându-se la expunere care în exterior a durat între 4 și 16 minute. Aparatul a fost transportat înapoi în laborator, unde s-a extras, dezvoltat, spălat și uscat hârtia fotografică. Pentru realizarea unei singure imagini negative a fost necesar un timp de 1-2 ore, timp în care nu este inclusă copierea ei în pozitiv.

Atelierul nu a fost doar unul demonstrativ, participanții având ocazia să se implice activ în întreg procesul și să experimenteze cu propriile lor aparate fotografice.

În iarna lui 2017 ne-am întors în Anina fotografiind în aceeași tehnică, dar optimizând procesul prin folosirea unui cort special pe post de laborator foto/incintă pentru încărcarea hârtiei fotosensibile în aparatul stenopă. Mobilitatea a crescut, iar timpii necesari realizării unui cadru s-au redus considerabil.

Am considerat oportună abordarea patrimoniului post-industrial din Anina printr-o tehnică fotografică analogică, care desigur era caracteristică perioadei industriale, dar folosind o abordare alternativă reprezentată prin folosirea aparatelor improvizate, fără obiectiv, stenopele.



Expoziția „Anina - pinhole pe format mare”, fotograf Ovidiu Micșa, și „Strategia observației”, fotograf Paolo Mazzo (F38F, Milano), din cadrul „Mina de Idei Anina ”
19 Septembrie 2017 , AMBASADA - Timișoara

Anexa 5 - "12 Fotografi de Arhitectură din România"

Album: „12 Fotografi de Arhitectură din România”
editura Igloo Media, București 2018

Expoziție: 1-11 noiembrie 2018, Hanul Gabroveni, București



Albumul „12 Fotografi de Arhitectură din România”

Proiectul a pornit de la numărul 182 al revistei Igloo ce aborda tema fotografiei de arhitectură din România, prezentând contextul precum și o parte din fotografiile romani care activează în acest domeniu. Proiectul a continuat într-un format mai complex, printr-un album ce prezintă „12 Fotografi de Arhitectură din România” și este alcătuit dintr-un interviu și o serie de imagini ce ilustrează diversitatea abordărilor fotografice în proiectele lor personale sau comerciale. Publicația a fost lansată în cadrul expoziției omonime desfășurate între 1 și 11 Noiembrie 2018, în sălile hanului Gabroveni din București.

Am avut onoarea să fac parte din cei 12 fotografii ce au fost prezentați în album și revistă. În cele ce urmează voi reproduce in extenso interviul trimis spre publicare în acest album.



câteva pagini din album

Interviu Ovidiu Micșa

Interviu trimis spre publicare în albumul „12 Fotografi de Arhitectură din România” editura Igloo Media, București 2018

1. Ce înseamnă fotografia de arhitectură pentru dvs. ?

Consider că acest gen de fotografie este mai mult decât o simplă ilustrație, este modul prin care poate fi transmisă o imagine mentală a arhitecturii celor care nu ajung să o experimenteze pe viu folosindu-și toate simțurile. Iar în cultura oculacentrică a prezentului, fotografia este un instrument puternic ce ajunge să construiască realitatea deoarece realitatea, este produsul percepției și nu cauza sa. Astfel se impune să fim consumatori critici.

Fotografia de arhitectură este o imagine subiectivă, un decupaj sensibil din sfera vastă a realității reprezentate. Ea este filtrată atât la nivelul fotografului, cât și la nivelul privitorului, printr-o gamă de factori culturali, sociali, personali sau psihologici și este puternic influențată de canalul media prin care este distribuită.

Fotografia are posibilitatea de a atinge o coardă sensibilă din interiorul privitorului, chiar de a-l schimba. Roland Barthes definea acest concept prin termenul „Punctum” care, în traducere, are atât sensul de mic orificiu, incizie, înțepătură, cât și o aruncare cu zarul. Depășind deșertul imaginilor „interesante”, fotografia trebuie să articuleze un mesaj pentru ca să genereze un ecou, o reacție în privitor.

2. Când ați început să fotografiați, în ce context? În ce tehnică/format fotografic: analog, digital, color, alb-negru, explicați.

M-am apropiat de fotografie în anul 2000, în același moment în care m-am apropiat și de arhitectură. În scurt timp am achiziționat un aparat reflex mecanic și am început să folosesc film alb-negru. Din acel moment am rămas fascinat de sensibilitatea și emoția procedurii analogice, de limitări, de senzualitatea granulației filmului de hazard și de plăcerea haptică a rezultatului final - imaginea ce capătă o formă fizică. Deși la scurt timp am început să lucrez în paralel și în tehnică digitală (în special pentru ședințele contractate), până în prezent am continuat să experimentez diverse procedee de fotografie argentică (pinhole, solarografie, tehnici

istorice sau mixte etc.) să îmi construiesc sau să improvizez aparate fotografice. Ultimul proiect personal, finalizat în 2017, în cadrul Minei de Idei Anina, a reprezentat o abordare a fotografiei de patrimoniu industrial prin intermediul fotografiei argintice alternative. Mai simplu spus, am construit o stenopa (eng. pinhole - aparat improvizat ce funcționează pe principiul camerei obscure, care în loc de obiectiv are un mic orificiu obturabil) ce folosește hârtie fotografică argentică alb negru de 50x60 cm și am fotografiat peisajul post industrial al Aninei, expunând apoi copii contact ale negativelor. Imaginile finale de format mare au fost obținute pe cale strict analogică / chimică.

Desigur, pentru aplicațiile comerciale, în marea majoritate a cazurilor, mă folosesc de avantajele evidente oferite de fotografia digitală, dar aplic o serie de principii dobândite prin practicarea fotografiei clasice, pe film.

4. Care este modul dvs de lucru? (sesiune, selecție, prelucrare, prezentare). Ce canale de comunicare utilizați?

Îmi face o plăcere deosebită, când am ocazia, să mă dedic ședințelor foto, când nu sunt grăbit să realizez și să predau fotografiile într-un interval scurt de timp, caz în care și rezultatul este pe măsură. O experiență inedită a fost fotografierea noului refugiului Călțun, realizat pe creasta principală a munților Făgăraș, în apropierea vârfului Negoiu, când, preț de câteva zile, doar asta am făcut. Din acel moment, am început să îmi programez ședințele foto în așa fel încât să nu fiu presat de timp.

Înainte de a trece la lucru îmi place să am o serie de discuții cu clientul, discuții în care conturăm abordarea cea mai bună și tema ședinței foto. În ultima vreme, fiind ușor plictisit de monotonia și impersonalitatea majorității imaginilor de arhitectură, încerc să aduc ceva nou în fiecare ședință, fie că este vorba de tipul anturajelor, de tehnica fotografică folosită, de tipul imaginilor. În anumite cazuri am ajuns la ședințe cu scenografii elaborate, cu dansatori sau creatori de moda. Accept cu drag complicitatea arhitecților în această încercare de a genera un produs final interesant, mereu creativ - spre exemplu, în fotografierea unui cabinet notarial am folosit drept anturaj un manechin de croitorie îmbrăcat într-o robă neagră ce ținea în mână o balanță sau în cazul unor locuințe am avut drept anturaje doar animale de companie. Încerc să mă adaptez la natură, nu cred că exista vreme bună sau rea, cel mult vreme care avantajează o construcție. Am fotografiat pe ploaie torențială sau pe furtună de zăpadă, iar rezultatul a fost cât se poate de interesant și bine primit. Prin tot acest demers, încerc să ofer personalitate fotografiei de arhitectură și nu m-ar deranja să constat că imaginile mele reușesc să descrețească niște frunți.

Ca abordare nu mă bazez doar pe fotografii construite, după caz adesea adopt calea fotografiei documentare și încerc să surprind imagini fără să interfierez cu persoanele sau cadrele realizate. Consider important strict rezultatul final, efectul pe care îl are imaginea în privitor și nu tehnica prin care a fost obținută. Fotograficul, decupând un dreptunghi din lumea concretă, mai mult ascunde decât arată, prin urmare fotografia nu poate fi o reprezentare absolut obiectivă, însă nimic nu o împiedică să fie o reprezentare veridică a subiectului, fără să denatureze realitatea.

Deși în timpul ședințelor foto prefer solitudinea, cel mult prezența anturajelor, îmi amintesc cu drag ședința din sala de dans contemporan a Școlii Populare de Arte Tudor Jarda din Cluj-Napoca, sală înconjurată de oglinzi în care oricum încadram mă reflectam și eu. Și m-am considerat în plus. După ce am așezat aparatul pe trepid, l-am programat să declaseze la un interval de o secundă și am părăsit sala, lăsând timp de câteva minute aparatul să surprindă o persoană

dansând. Îmi place improvisația, alegerile spontane și prefer să dau întregului demers fotografic o dimensiune ludică.

Selecția și prelucrarea imaginilor prefer să o fac detașat, la un anumit interval de timp față de momentul ședinței foto, în general la o săptămână. Prelucrarea imaginilor îmi ia destul de mult timp și prefer să o fac meticolos doar pe un ecran profesional, calibrat. În ceea ce privește rezultatul final, am ajuns să prefer să livrez un număr mic (10-12) cadre bune, decât zeci de cadre... interesante.

De promovare trebuie să mă ocup mai serios. Fotografie de arhitectură postez pe [instagram.com/admostudio/](https://www.instagram.com/admostudio/) și pe site: admostudio.com

5. Cât de mult din ceea ce imaginați că veți surprinde cu obiectivul și aparatul de fotografiat se transferă în realitate?

Un fotograf cu experiență are construită în minte imaginea pe care vrea să o surprindă înainte de a declanșa. Apoi, realizarea cadrului este doar o formalitate din moment ce știe cum să își folosească tehnica pentru a obține imaginea respectivă.

Cred că este mai interesant de pus problema altfel. În doctoratul meu încerc să răspund la întrebarea cât reușește fotografia să transmită din realitatea obiectului construit? În timp ce percepția nemijlocită a spațiului este dobândită prin intermediul întregului corp printr-o vastă gamă de senzații (vizuale, tactile, auditive, olfactive, gustative, termice, chinestezice, vestibulare etc.) reunite nu ca o sumă, ci printr-o percepție totală, fotografia, deși poate antrena mai mult decât văzul observatorului, creează o reprezentare mentală preponderent diferită, fiind un construct paralel față de imaginea dobândită în mod direct.

Dincolo de aspectele fizice și comensurabile ale spațiului, atmosfera sa este percepută aproape instantaneu de către utilizator și reprezintă poate cea mai esențială caracteristică a unei arhitecturi. În mod previzibil, cel mai dificil lucru pentru un fotograf este de a reuși să surprindă și să transmită caracterul spațiului, aerul, identitatea, atmosfera sa.

10. Cine vă inspiră? Cum?

Deși urmăresc cu atenție domeniul în care activez, inspirația mi-o găsesc în general în afara fotografiei, ascultând muzică, citind, călătorind sau urcând munți. Creativitatea pentru mine este strâns legată de bunăstarea interioară. Esențiale mi se par și momentele de pauză, reprezentate de obicei prin călătorii de câteva săptămâni în zone îndepărtate ([instagram: @ovidiumicsa](https://www.instagram.com/ovidiumicsa)) ce reprezintă deopotrivă un bun prilej pentru detașare și introspecție.

Câteva referințe esențiale pentru mine au fost reprezentate de Henri Cartier-Bresson prin întreaga sa operă, filosofie și abordare, Julius Shulmann pentru modul în care (p)reia intenția arhitectului, transformă, traduce, transcende și transfigurează realitatea, construind imagini, Lucien Hervé pentru plastica cadrelor sale, Storm Thorgerson sau Chema Madoz pentru dimensiunea conceptuală, iar la nivel teoretic, Roland Barthes, Susan Sontag și fenomenologi ai arhitecturii precum Juhani Pallasmaa.

Un imbold în dezvoltarea creativității vine din dorința de a particulariza fiecare ședința fotografică, de a veni cu ceva nou față de ultimul proiect fotografiat, de a mă autodepăși și a evolua, nelimitându-mă la posibile reguli, rețete sau clișee.

Bibliografie

Carti:

- Alexander, Christopher James**, *Julius Shulman's Los Angeles*, J.Paul Getty Museum, Santa Monica, 2011
- Aristotel**, *De Anima*, Ed. Științifică, București, 1996
- Arnheim, Rudolf**, *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, București, 1979
- Arnheim, Rudolf**, *Visual Thinking*, University of California Press, Los Angeles, 1969
- Bachelard, Gaston**, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, București, 2003
- Barna, Raluca Maria**, *Diagnoza socio-environmentală - abordare interdisciplinară. Studiu de caz: Casa de Cultură a Studenților din Timișoara*, manuscris, Facultatea de Psihologie, Universitatea de Vest Timișoara, 2006, p.43
- Barthes, Roland**, *Camera luminoasă - Însemnări despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj, 2005
- Barthes, Roland**, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977
- Baudrillard, Jean**, *The Consumer Society. Myths and Structures*, Sage Publications, London, 1998
- Beranek, Leo**, *Concert Halls And Opera Houses*, Springer, New York, 2004,
- Blesser, Barry; Salter, Linda-Ruth**, *Spaces Speak, Are You Listening?*, M.I.T. Press, Cambridge, 2007
- Cartier-Bresson, Henri**, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, NY, 1952,
- Cartier-Bresson, Henri**, *The Mind's Eye*, Aperture, NY, 2005,
- Le Corbusier**, *El Modulor*, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1953
- Le Corbusier**, *Towards a New Architecture*, Dover Publications, New York, 1986
- Davidoff, Jules**, *Differences în Visual Perception*, Academic Press, New York, 1975
- Desolneux, Agnes; Moisan, Lionel; Morel, Jean-Michel**, *From Gestalt Theory to Image Analysis*, Springer, New York, 2008
- Deutsch, Diana**, *The Psychology of Music*, Elsevier, London, 2013
- Eco, Umberto**, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979
- Eco, Umberto**, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, 1989,
- Elliott, Thomas Stearns**, *Chourses from "The Rock"*
- Flusser, Vilém**, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ed. Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003

- Gaivoronshi, Vlad** , *Curs de Teoria Arhitecturii – an II, sem I*, manuscris, Facultatea de Arhitectură, Universitatea Politehnica Timișoara
- Golledge, Reginald**, *Spatial Behavior: A Geographic Perspective*, Guilford Press, New York, 1997,
- Green, Jonathan**, *Camera Work, A Critical Anthology*, Aperture, New York, 1973,
- Heisenberg, Werner**, *Physics and Philosophy*, Penguin Books, London, 1990
- Holl, Steven; Pallasmaa, Juhani; Pérez-Gómez, Alberto**, *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2007,
- Horwitz, Jamie; Singley, Paulette**, editori, *Eating Architecture*, The M.I.T Press, Cambridge, 2004,
- Hurn, David; Jay, Bill**, *A fi (sau a nu fi) fotograf: un dialog despre fotografie*, Ed. Aqua Forte, Cluj- Napoca, 2011,
- Iarovici, Eugen**, *Fotografia și lumea de azi*, Ed. Tehnică, București, 1989,
- Jensen, Brooks**, *Despre fotografie, cu dragoste*, Ed. Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2011
- Jonas, Hans**, *The Phenomenon Of Life*, Harper & Row, New York, 1966
- Kahn, Louis**, *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1962,
- Kahn, Louis, Twombly Robert** , editor, *Louis Kahn: essential texts*, WW Norton & Co, New York, 1967
- Kahn ,Louis**, *Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, New York, 1991
- Kittler, Friedrich**, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, Polity Press, UK, 2010
- Koffka, Kurt**, *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge, London, 1935
- Kostelanetz, Richard**, *Conversing with John Cage*, Routledge, New York, 2003
- Levin, David Michael**, *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, 1993
- Liiceanu, Gabriel**, *Despre limită*, Ed. Humanitas, București, 1994
- Lynch, Kevin**, *Image of the city*, M.I.T. Press, Cambridge, 1990
- Merleau-Ponty, Maurice**, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 2005
- Merleau-Ponty, Maurice**, *Sense and Non –Sense*, Northwestern University Press, 1964
- Meltzer, Milton**, *Dorothea Lange: A Photographer's Life*, Syracuse University Press, 2000
- Mihali, Ciprian**, *Altfel de Spații*, Paideia, București, 2001
- Morin, Edgar**, *Le Cinema ou L'homme imaginaire*, Les Editions de Minut, Paris, 1956
- Nabokov, Vladimir**, *Mary*, McGraw Hill, 1970
- Nin, Anaïs**, *The Seduction of the Minotaur*, Swallow Press, Ohio, 1961

-
- Noica, Constantin**, *Mathesis sau bucuriile simple*, Humanitas, București, 1992
- Norberg-Schulz, Christian**, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979
- Pallasmaa, Juhani**, *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2007
- Pallasmaa, Juhani**, *The Thinking Hand – Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Ed. John Wiley & Sons, UK, 2009
- Paterson, Mark**, *The Senses of Touch*, Berg, Oxford, UK, 2007
- Rasmussen, Steen Eiler**, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, 1964,
- Ricard, Matthieu; Thuan, Trinh Xuan**, *The quantum and the lotus: a journey to the frontiers where science and Buddhism meet*, Crown Publishers, New York, 2001,
- Saab, Carl**, *Seeing, Hearing, and Smelling the World*, Infobase Publishing, New York, 2007
- Scala, Andrea**, *About Photography*, Lulu.com, 2012
- Smith, Ken** (editor) et al, *Handbook of Visual Communication, Theory, Methods, And Media*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, New Jersey, 2005
- Sontag, Susan**, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014
- Steegmuler, Francis** ed.tr., *The Letters of Gustave Flaubert, 1857-1880*, Harvard University Press, Cambridge, 1982
- Stokes, Adrian**, *The Critical Writings of Adrian Stokes, Volume II*, Thames & Hudson, London, 1978
- Tschumi, Bernard**, *Architecture and Disjunction*, M.I.T. Press, Cambridge, 1996
- Vișan, Alexandra**, *Percepția tactilo-chinestezică a Spațiului arhitectural*, manuscris, UAIM Bucuresti, 2014
- Warren, Lynne**, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, NY, 2005
- Wunenburger, Jean-Jacques**, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, București, 2004
- Zumthor, Peter**, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel, 2006
- Zumthor, Peter**, *Thinking Architecture*, Birkhauser, Basel, 1999

Articole:

Bagenal, Hope, "Influence of Buildings on Musical Tone" în *Music & Letters*, vol.8, nr.4, 1927, p.437-447

Bernstein, Adam, "The Acknowledged Master of the Moment" în *The Washington Post*, 5 August 2004

Bica, Smaranda; Micșa, Ovidiu; Cristuțiu, Mircea, "Structures for quality and quantity of natural light in architecture", în *Structures and architecture: concepts, applications and challenges*, CRC Press, Portugalia, 2013, p.716-726

Crunelle, Marc, "Smell and architecture: what is the connection?", în: *Fragrances: du désir au plaisir*, Musée International de la parfumerie de Grasse, Ed. Jeanne Laffitte, Marseille, 2002, p.183-189

Cutting, James; Vishton, Peter, "Perceiving layout and knowing distances: The interaction, relative potency, and contextual use of different information about depth" în *Perception of space and motion*, Academic Press, San Diego, 1995, p.100-101

Dhere, Amar M et al., "Environmental Psychology: Theoretical and Experimental Framework and its application in applied research." în *Positive Psychology*, India, p.253

Frasconi, Marco, "Semiotica Ab Edendo, Taste In Architecture" în *Eating Architecture*, The M.I.T Press, Cambridge, 2004, p.200

Gesteland, Robert, "The Neural Code: Integrative Neural Mechanisms", în *Handbook of Perception*, vol.6A, editor: Edward Carterette, Accademic Press, p.259-274

Haber, Ralph Norman; et.al. "Properties of spatial representations: Data from sighted and blind subjects" in *Perception & Psychophysics*, vol.54, nr.1, 1993,

Hannah, Robert; Magli, Giulio, "The role of the sun in the Pantheon's design and meaning" în *Numen - International Review for the History of Religions*, vol.58, nr.4, 2011, p.486-513

Hirsch, Alan, "Effects of Ambient Odors on Slot-Machine Usage in a Las Vegas Casino", în *Psychology & Marketing*, vol.12, nr.7, 1995, p 585-594

Hollyfield, Rebecca; Foulke, Emerson, "The spatial cognition of blind pedestrians" în *Journal of Visual Impairment & Blindness*, vol.77, nr.5, 1983, p.204-210

Kelly, Richard, "Light as an Integral Part of Architecture" în *College Art Journal*, vol.12, nr.1, 1952, p.25

Juslin, Patrik; Laukka, Petri, "Expression, perception, and induction of musical emotions: a review and a questionnaire study of everyday listening", în *Journal of New Music Research*, vol.33, nr.3, 2004, p.217-238

- Kosslyn, Stephen; Thompson, William; Kim, Irene; Alpert, Nathaniel**, "Topographical representations of mental images in primary visual cortex" în *Letters to nature*, vol.378, 1995, p.496
- Herz, Rachel; Engen, Trygg**, "Odor memory: review and analysis" în *Psychonomic Bulletin and Review*, vol.3, nr.3, 1996, p.300-313
- Kristal, Marc**, "True Hollywood Story" în *DWELL*, vol.07, nr.10, Oct. 2007
- Maier, Alexandra; Micșa, Ovidiu; Dumitrescu, Cristian**, "Daylight luminaire buildings: focus on daylight harvesting", în *International Multidisciplinary Scientific GeoConference – SGEM*, 2013, p.609-615
- Marshall, Hayley**, "Taking counselling and psychotherapy outside: Destruction or enrichment of the therapeutic frame?" în *European Journal of Psychotherapy and Counselling*, vol.12, nr.4, 2010, p.345-359
- Micșa, Ovidiu** "Imaginea surprinsă și imaginea construită", *Revista IGLOO – fotografia de arhitectură*, nr.182, 2008, p.22-23
- Noelle J. Hum et al.** „A picture is worth a thousand words: A content analysis of Facebook profile photographs” în *Computers in Human Behavior*, vol.27, nr.5, 2011, p.1828–1833
- Stamatakis, Emmanuel; Hamer, Mark; Dunstan, David W.**, "Screen-Based Entertainment Time, All-Cause Mortality and Cardiovascular Events: Population-Based Study With Ongoing Mortality and Hospital Events Follow-Up" în *Journal of the American College of Cardiology*, vol.57, nr.3, 2011
- Van Dijck, José** "Digital photography: communication, identity, memory" în *Visual Communication Journal*, vol. 7, nr. 1, 2008, p.57-76

Surse online:

- www.1st-art-gallery.com/Marie-Antoine-Careme/Designs-For-Food-Decoration-From-Le-Cuisinier-Parisien-Pate-21-1842.html [accesat la 17.12.2018]
- www.abduzeedo.com/architect-day-zaha-hadid [accesat la 15.12.2018]
- www.acrwebsite.org/volumes/v32/acr_vol32_74.pdf [accesat la 15.04.2015]
- www.advertising.aol.com/sites/advertising.aol.com/files/insights/research-reports/downloads/aol-bbdo-7-shades-mobile-abstract-final.pdf [accesat la 18.05.2015]
- www.agenda.liternet.ro/articol/1116/Alex-Leo-Serban/Henri-Cartier-Bresson-un-fotograf-care-a-plecat.html [accesat la 20.06.2015]

- www.arch.ksu.edu/seamon/lifeworld_chaps/contents&preface.htm [accesat la 29.11.2015]
- www.archinect.com/features/article/53292622/color-in-architecture-more-than-just-decoration [accesat la 15.04.2015]
- www.architectural-review.com/essays/viewpoints/architecture-becomes-music/8647050.article [accesat la 27.12.2015]
- www.arhitectura1tm.files.wordpress.com/2012/09/curs-1-2-principiile-gestaltiste.pdf [accesat la 22.05.2015]
- www.bbc.co.uk/radio3/architecture/progarchive.shtml [accesat la 12.06.2016]
- www.caffenol.org/recipes/ [accesat la 04.05.2015]
- www.dexonline.ro/definitie/ [accesat la 02.05.2015]
- www.dezeen.com/2013/02/06/peter-zumthor-at-the-royal-gold-medal-lecture-2013/ [accesat la 03.05.2015]
- www.dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/obiecte-timp-povesti-amintiri [accesat la 22.04.2016]
- www.ecse.rpi.edu/~schubert/Light-Emitting-Diodes-dot-org/Sample-Chapter.pdf [accesat la: 27.03.2015]
- www.emarketer.com/Article/Photos-Cluttering-Your-Facebook-Feed-Here's-Why/1010777 [accesat la 29.04.2015]
- www.en.wikipedia.org/wiki/Bhavacakra#/media/File:Wheel_of_Existence.jpg [accesat la 04.01.2019]
- www.etymonline.com/ [accesat la 02.05.2017]
- www.facebook.com/mihaisora/posts/1696249260431083 [accesat la 26.12.2018]
- www.fora.tv/2008/06/16/A_Conversation_With_Daniel_Libeskind#Daniel_Libeskind_The_Music_of_Architecture [accesat la 14.06.2016]
- www.foto-magazin.ro/despre-fotografie_open.php?art=despre-fotografie_hcbbucuresti.php [accesat la: 14.06.2015]
- www.foto-magazin.ro/tips-tricks.php?id=9 [accesat la 29.06.2016]
- www.iaps-association.org/wp-content/uploads/2018/09/Bulletin_46.pdf [accesat la 03.01.2019]
- www.researchgate.net/publication/239435728_Atmospherics_as_a_Marketing_Tool [accesat la 03.01.2019]
- www.hbr.org/2013/01/how-people-really-use-mobile [accesat la 18.05.2015]
- www.ivc.lib.rochester.edu/portfolio/tasting-space-2/#fn-1317-10 [accesat la 08.11.2016]
- www.livefromplanetearth.org/2010/10/einstein-on-being-human-sayings.html [accesat la 25.12.2018]
- www.minorwhiteandlandscapeart.blogspot.ro/2010/04/in-becoming-photographer-i-am-only.html [accesat la 15.04.2015]
- www.fiziologie.ro/curs04/2SN-AC.pdf [accesat la 22.05.2015]

www.nytimes.com/2015/09/20/fashion/move-over-millennials-here-comes-generation-z.html [accesat la 22.12.2018]

www.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/dap.30174 [accesat la 22.12.2018]

www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100324562 [accesat la 04.05.2015]

www.petapixel.com/2016/05/31/opinion-disturbing-trend-photography/ [accesat la 01.06.2016]

www.philipperahm.com/data/projects/digestiblegulfstream/ [accesat la 08.11.2016]

www.phototechmag.com/solarography/ [accesat la 26.04.2015]

www.plato.stanford.edu/entries/molyneux-problem/ [accesat la 28.03.2015]

www.rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE174579 [accesat la 20.06.2015]

www.rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE174579 [accesat la 20.06.2015]

www.scribd.com/document/238339707/curs-alo [accesat la 01.11.2018]

www.ted.com/talks/julian_treasure_the_4_ways_sound_affects_us?language=en [accesat la 12.06.2016]

www.ted.com/talks/pawan_sinha_on_how_brains_learn_to_see?language=en#t-531084 [accesat la 28.03.2015]

www.utzonphotos.com/philosophy/the-essence-of-architecture/ [accesat la 19.06.2016]

www.youtube.com/watch?v=-Yx1MmwdiMw [accesat la 25.11.2018]

Media:

Henri Cartier-Bresson: L'amour tout court, Regizor: Raphael O'Byrne, Franța, 2001

Visual Acoustics: The Modernism of Julius Shulman, Regizor: Eric Bricker, USA, 2008