Cristian UNGUREANU

Dialog între sferă şi cub

Am conceput proiectul „Dialog între sferă şi cub“ ca pe o *instalaţie*, în sensul pe care acest termen îl posedă în teritoriul artelor vizuale contemporane. Lipsit de elementele decorative, de calitate uneori îndoielnică, care abundă în locaşurile de cult contemporane, atât orientale cât şi occidentale, proiectul preia elementele esenţiale ale iconografiei bizantine (în special acele icoane din *perioada de aur* a iconografiei ruseşti din sec. XIV- XV) şi le distribuie armonic, într-o arhitectură minimalistă izvorâtă din proiecţia tridimensională a icoanei „Sfintei Treimi”, cea mai complexă şi fascinantă dintre icoanele cunoscute nouă, fără doar şi poate una dintre cele mai valoroase capodopere ale umanităţii. Prin natura abstractă, pură şi „dezinteresată” a reprezentării, perfecţiunea compoziţiei, mesajul ermetic şi mai mult decât miraculos, icoana se prezintă ca un canon artistic perfect independent în faţa trecerii timpului şi a ierarhiilor valorice pe care el le naşte.

Prin calităţile pe le dezvoltă, proiectul ar putea fi definit ca un potenţial *Muzeu al iconografiei bizantine*, o instalaţie care să reunească mare parte din realizările de maximă calitate şi puritate stilistică ale acestui capitol al istoriei artelor universale.

Din punct de vedere formal, instalaţia este obţinută prin intersectarea unui cub (C2) cu o sferă şi un cilindru, la fel de înalt ca şi cubul, şi generat de sfera în mişcare verticală. Sfera este determinată de un cerc egal, ca lungime, cu pătratul care generează cubul. La acest ansamblu al intersecţiei cubului cu sfera am ajuns transferând în tri-dimensional, schema geometrică a icoane „Sfintei Treimi”: pătratul din jurul icoanei a devenit un cub (C1) iar cercul, o sferă. Desfăşurând cubul am obţinut *crucea latină* din jurul icoanei; braţul vertical al crucii reprezintă înălţimea cubului mare al instalaţiei (respectiv nivelul tavanului). Raportul dintre cubul mic al icoanei (C1) şi cubul mare al întregii instalaţii (C2) reprezintă, simbolic, raportul dintre micro şi macro-cosmos (**fig. 1**).

Modulul interior frontal va conţine (în pătratul de intersecţie al *crucii latine*) icoana „Sfintei Treimi”, într-o reprezentare circulară care amplifică structura compoziţională internă a icoanei, o întregeşte formal (prin completarea aripilor celor doi Îngeri laterali) şi conceptual, dat fiind că simbolismul cercului vizează planul transcendent. Vom regăsi şi la Teofan Grecul o compoziţie circulară a „Sfintei Treimi”, pictată în aceeaşi perioadă cu aceea a lui Rubliov (**fig. 2**).

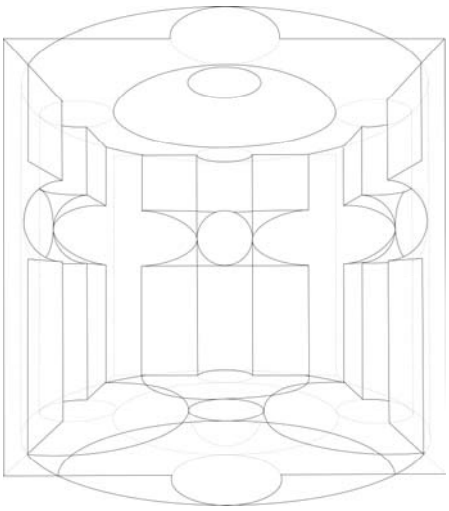


Fig. 1 – Desenul constructiv al instalaţiei „Dialog între sferă şi cub”

Celelalte trei module vor conţine, în centrul lor, trei vitralii circulare, egale ca dimensiune cu icoana, cu dominante cromatice distincte, corespunzătoare dominantelor cromatice ale celor trei Personaje angelice, ca o proiecţie a acestora pe celelalte trei braţe orizontale ale crucii tridimensionale, respectiv în centrul celorlalte trei module-pereţi ale instalaţiei.

Pavel Evdokimov ne oferă o descriere a calităţilor estetice şi tehnice (arhitectonice) ale templului sacru: „Templul reproduce structura internă a universului. *Nu există frumos fără măsură* spunea Platon şi la fel Aristotel: *Frumosul constă în măsură şi ordine.* Dumnezeu e Marele Arhitect şi genialul geometru al lumii; aceste idei vin de la Pitagora pentru care *totul e rânduit după Număr.* Structura matematică a universului, legile raporturilor şi ale proporţiilor (numărul de aur sau secţiunea de aur) nasc un sentiment de desăvârşire şi de seninătate olimpiană. *Măsura face frumos orice lucru,* considera Isaac Sirul. Frumuseţea formei, spune Platon în *Philebos,* e *ceva rectiliniu şi circular, făcut cu ajutorul compasului, sforii şi al echerului.... astfel aceste forme sunt frumoase în sine.*

Fig. 2 – Reprezentarea circulară a icoanei „Sfintei Treimi”

Ierusalimul ceresc vădeşte tocmai interacţiunea dintre cerc şi pătrat (*Apocalipsa* XXI, 16). Navă escatologică, naosul (de la *navis* – navă), dominat de forma sferică a cupolei, sintetizează unirea cercului cu pătratul, măsură şi cifru ale Cerului şi ale Împărăţiei. *Sanctuarul,* spune Sfântul Maxim, *luminează şi conduce naosul, acesta din urmă devenind expresia vizibilă a sanctuarului. O astfel de relaţie restaurează ordinea.... restabileşte ceea ce era în Paradis şi va fi în Împărăţie.* Pătratul sau cubul reprezintă imuabilitatea, stabilitatea planului realizat şi înlăuntru se desfăşoară dinamismul circular al slujbelor şi al ritualurilor. Dezvoltarea spaţiului liturgic se face în plan vertical; este direcţia rugăciunii simbolizată de suişul tămâii, parfum al soarelui şi al luminii, mireasmă a *Pneumei*; sunt, de asemenea, mâinile ridicate ale preotului, gestul din timpul epiclezei şi al înălţării sfintelor daruri. La fel, mersul (procesiune, la început dans sacru) în jurul templului sau al altarului desemnează rotirea în jurul centrului cosmic

care leagă pământul cu cerul şi imită mişcarea circulară a astrelor".[1]

Cupola, în formă de calotă sferică, este rezultatul intersecţiei cubului cu sfera care generează cilindrul. Ea va fi aurită, conform simbolismului bizantin al aurului - lumină solară materializată - şi va conţine, central, o fereastră/vitraliu cu imaginea lui Hristos Sfântul Chip" – „Acheropitul", de pe icoana aflată la muzeul Tretiakov din Moscova. Aceasta este, fără nici o îndoială, una dintre cele mai fascinante opere iconografice şi unul dintre cele mai complexe şi expresive portrete din întreaga istorie a artelor. Este vorba, din nou, de o proiecţie „macrocosmică" a aceluiaşi portret poziţionat sub icoana „Sfintei Treimi", ce simbolizează, în acea ipostază, pe Iisus Hristos cel prezent între oameni şi pe a căror condiţie şi-a însuşit-o. Sfântul Chip al lui Hristos, din mijlocul cupolei, se proiectează în centru planului de bază al instalaţiei în cupa „Graal" - o semisferă de diametru egal cu cel al vitraliilor şi al icoanei „Sfintei Treimi" - stabilind astfel braţul vertical al crucii cu trei dimensiuni, celelalte două (orizontale) fiind descrise de icoana principală şi vitraliul albastru (E – V), respectiv de vitraliul roşu şi cel verde (N – S) (**fig. 3**).

Fig. 3 – Vedere interioară a instalaţiei „Dialog între sferă şi cub"

Să urmărim consideraţiile estetice şi teologice ale lui Pavel Evdokimov faţă de icoana „Sfântului Chip": „Dacă icoana lui Hristos are întotdeauna ca model „Sfântul Chip", făcută, s-ar putea spune, de însăşi mâna lui Dumnezeu, arta occidentală va fi tot mai mult reprezentarea, făcută doar de mâna omului, a unui model uman. O imagine *religioasă* ne oferă chipul omului şi-L subînţelege pe Dumnezeu – Omul; icoana zugrăveşte ipostaza, făcând astfel posibilă vederea lui Dumnezeu în Om."[2]

Axa verticală a crucii tridimensionale se identifică simbolic cu arborele şi Axa lumii iar, din punct de vedere optic, razele solare care vor străbate vitraliul din centrul cupolei (la mijlocul unei zile de vară) se vor reflecta de pe suprafaţa emisferei din centrul pavimentului şi, din nou, de pe cupolă, dând naştere unei coloane de lumină.

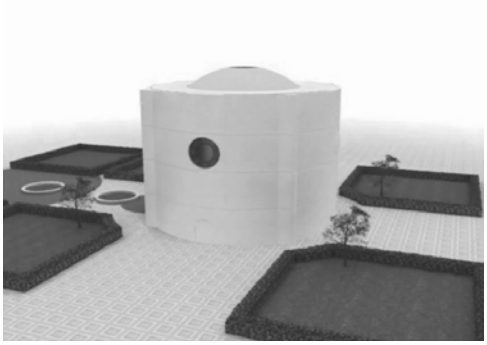


Fig. 4 – Vedere exterioară a instalaţiei

De altfel, simbolismul bolţii (**fig. 4**) se regăseşte în toate formele tradiţionale, dând naştere unor tipuri arhitecturale asemănătoare. Unul dintre acestea este o structură constituită dintr-o bază cu secţiunea pătrată, având deasupra o boltă mai mult sau mai puţin emisferică. Se poate aminti *stupa* budistă, *qubba* islamică

[1] Pavel Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseţii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 128

[2] Pavel Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseţii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 150

sau modelul catedralei *Sfintei Sofia,* a căror formă generală este identică.

Portretul lui Iisus Hristos, preluat din icoana *Sfântul Chip – Acheropitul,* ocupă, în cadrul instalaţiei, aceeaşi ipostază centrală ca în majoritatea scenelor iconografice de pe pereţii laterali, astfel că, Hristos se identifică cu *Centrul* şi *Axa Lumii* (**fig. 5**).

Fig. 5 – Vedere interioară a instalaţiei „Dialog între sferă şi cub"

Structura primitivă a unei colibe, al cărei acoperiş în formă de boltă era susţinut de un stâlp ce unea vârful acoperişului cu solul, este aceeaşi cu a unei *stupa,* a cărei axă e reprezentată în interior, prelungindu-se uneori în sus, dincolo de dom. Axa nu trebuie să fie mereu reprezentată fizic, dat fiind că centrul solului ocupat de edificiu, adică proiecţia vârfului bolţii, este întotdeauna identificat virtual cu *Centrul Lumii,* fapt ce se află în strânsă legătură cu necesitatea ritualurilor ce fac din construirea unei biserici (în tradiţia creştină) o adevărată imitare a înseşi Creării Lumii.

Modulul obţinut prin desfacerea cubului C1, de dimensiuni egale cu ale icoanei „Sfintei Treimi", va fi prezent pe toate cele patru feţe laterale ale cubului C2 (al întregii instalaţii) şi va determina planurile interne ale feţelor sale laterale. Aceste patru module se vor intersecta cu cilindrul mare, care va „rotunji " – la interior – muchiile laterale ale cubului. Aceste muchii vor fi percepute, însă, la exteriorul instalaţiei, definind "colţurile" clădirii.

Astfel, ceea ce este plan în interior va fi perceput, la exterior, ca suprafaţă laterală a cilindrului iar ceea ce va fi cilindric în interior va fi plan în exterior, respectiv intersecţia ortogonală a feţelor laterale ale cubului mare.

Planul de bază al cubului mare C2, respectiv pavimentul instalaţiei, este determinat de intersecţia dintre pătratul matrice a cubului C2 şi cercul care generează sfera mare, respectiv cilindrul. În centrul acestui plan de bază a instalaţiei este determinată geometric prezenţa unei emisfere, generată de un cerc egal cu cercul în care este înscrisă icoana „Sfintei Treimi". Această emisferă este replica *micro* a cupolei (*macro*); în plan simbolic este *Graal*-ul, vasul sacrificiului divin, pe care îl găsim reprezentat în centrul icoanei lui Rubliov.

Vitraliul rotund din centrul bolţii, care înfăţişează *Chipul lui Hristos – Acheropitul,* este şi reprezentarea discului solar în calitatea sa de *Ochi al Lumii,* prin care se face trecerea din lumea manifestată în *Împărăţia lui Dumnezeu*. Acest element se identifică, în simbolismul evanghelic, cu *poarta strâmtă*, iar Iisus Hristos este – conform aceleiaşi doctrine – singurul mediator între cele două lumi.

Bolta, pe lângă simbolizarea Cerului şi – prin extensie – a ierarhiilor spirituale superioare nouă, se află în analogie cu alte forme care vizează dinamica spaţio–temporală: *Roata Pământească,* care este plană, reprezintă proiecţia *Roţii Cereşti* care are, ca şi bolta, forma unei porţiuni de sferă. Parasolul sau umbrela sunt obiecte a căror funcţiune simbolică reuneşte structura roţii şi pe aceea a bolţii, fiind echivalentele „portative" ale unui acoperiş boltit.

Intersecţia semicercurilor tangente la semisfera centrală a pavimentului (a căror diametru este dat de latura mică a *crucii latine*) descrie, în plan simbolic, cele patru râuri ale paradisului terestru ce amintesc, formal, de structura elicoidală a ADN-ului. Ele fac legătura între centru (a se vedea simbolismul centrului) şi periferie, respectiv suprafaţa laterală a cilindrului care preia mişcarea orizontală a râurilor paradisului, transformând-o în mişcare verticală şi ascensională (**fig. 6**).

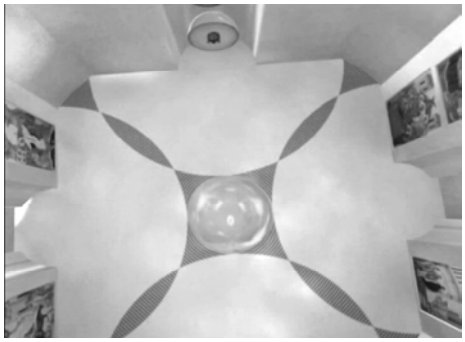


Fig. 6 – Vedere de sus a instalaţiei „Dialog între sferă şi cub"

Undele albastre şi aurii ale celor patru râuri ale Paradisului terestru sunt descrise de o spirală şi – după cum se ştie – forma spiralei este în strânsă legătură cu aceea a labirintului. Simbolismul labirintului este echivalent, în tradiţia creştină, cu cel al pelerinajului şi trebuie spus că, în general, parcurgerea labirintului trasat pe pavimentele unor biserici, era un substitut al pelerinajului în Ţara Sfântă.

Natura simbolică a materialelor care ar putea fi folosite la realizarea practică a proiectului este aceea specifică tradiţiei bizantine: pavimentul va fi realizat din piatră albă (calcar), cele patru „râuri paradisiace" vor fi realizate din ceramică albastră şi aurie, smălţuită. Emisfera din centrul pavimentului va fi aurită, ca şi pereţii laterali, tavanul şi cupola (la interior şi exterior), pentru a pune în valoare calitatea (originară) de *lumină solară* a aurului. Exteriorul instalaţiei va fi alb şi – asemenea planurilor drepte sau circulare din interior – nu va conţine nici un element sau structură decorative, a căror prezenţă este superfluă şi ar putea atinge unitatea stilistică şi conceptuală a proiectului.

La stânga peretelui frontal (al „Sfintei Treimi") vom avea peretele „Fiului"; la dreapta, peretele „Sfântului Duh"; iar peretele opus „Sfintei Treimi" va fi cel al „Tatălui" şi al *Judecăţii de apoi*, unde va fi şi intrarea principală, prin partea de jos şi centrală a acestui perete.

În centrul pereţilor „Fiului" şi al „Sfântului Duh" vor exista alte două căi de acces; toate uşile vor urma profilul arhitecturii, respectiv al suprafeţelor cilindrice, atât la interior cât şi la exterior. Pereţii laterali şi cel de la intrarea principală (al „Tatălui") vor fi împărţiţi în câte şase registre egale, respectiv pătratele definite de *crucile latine*, la exteriorul lor.

Peretele din stânga (al „Fiului") va conţine cele şase icoane care se află într-o directă determinare cu viaţa şi acţiunile majore ale lui Iisus Hristos: *Naşterea Domnului, Botezul Domnului, Schimbarea la Faţă, Intrarea în Ierusalim, Coborârea la Iad* şi *Înălţarea Domnului.*

Peretele din dreapta (al „Sfântului Duh") va conţine şase icoane care sunt corespunzătoare momentelor majore ale vieţii Maicii Domnului, ale acţiunii Sfântului Duh şi ale constituirii Bisericii creştine: *Naşterea Maicii Domnului, Intrarea Maicii Domnului în Biserică, Buna Vestire, Prezentarea lui Iisus la Templu, Coborârea Sfântului Duh* şi *Adormirea Maicii Domnului.*

Pentru descrierea însuşirilor geometrice şi simbolice ale instalaţiei „Dialog între sferă şi cub", găsesc necesar să amintesc câteva consideraţii desprinse din *Apocalipsa lui Ioan::* „Apoi unul din cei

şapte îngeri care ţineau cele şapte potire pline cu cele din urmă şapte urgii a venit şi a vorbit cu mine şi mi-a zis: ***«Vino să-ţi arăt mireasa, nevasta Mielului»***. Şi m-a dus în duhul pe un munte mare şi înalt; şi mi-a arătat cetatea sfântă, Ierusalimul care se pogora din cer de la Dumnezeu având slava lui Dumnezeu. Lumina ei era ca o piatră prea scumpă, ca o piatră de iaspis străvezie ca cristalul. Era înconjurată cu un zid mare şi înalt. Avea douăsprezece porţi şi la porţi doisprezece îngeri şi pe ele erau scrise nişte nume, numele celor douăsprezece seminţii ale fiilor lui Israel. Spre răsărit erau trei porţi, spre miazănoapte trei porţi, spre miazăzi trei porţi şi spre apus trei porţi. Zidul cetăţii avea douăsprezece temelii şi pe ele erau cele douăsprezece nume ale celor doisprezece apostoli ai mielului. Îngerul care vorbea cu mine avea ca măsurătoare o trestie de aur ca să măsoare cetatea, porţile şi zidul ei. Cetatea era în patru colţuri şi lungimea ei era cât lărgimea. A măsurat cetatea cu trestia şi a găsit aproape douăsprezece mii de prăjini. Lungimea, lărgimea şi înălţimea erau deopotrivă. I-a măsurat şi zidul şi a găsit 144 de coţi, după măsura oamenilor, căci cu măsura aceasta măsura îngerul. Zidul era zidit din iaspis şi cetatea era din aur curat ca sticla curată. Temeliile zidului cetăţii erau împodobite cu pietre scumpe de tot felul. Cea dintâi temelie era de iaspis, a doua de safir, a treia de halchedon, a patra de smarald, a cincea de sardonix, a şasea de sardiu, a şaptea de hrisolit, a opta de beril, a noua de topaz, a zecea de hrisopaz, a unsprezecea de iacint, a douăsprezecea de ametist. Cele douăsprezece porţi erau douăsprezece mărgăritare, fiecare poartă era dintr-un singur mărgaritar. Uliţa cetăţii era de aur curat ca sticla străvezie".[3]

[3] *Apocalipsa (21, 9)*

Instalaţia „Dialog între sferă şi cub" are patru porţi de acces dintre care trei sunt deschise accesului publicului, a patra – în centrul peretelui orientat spre Est – nefiind folosită. Acest perete va conţine, aşa cum am menţionat, icoana circulară a „Sfintei Treimi"[4] cu extensia ei în partea de jos a *crucii latine*. Ceilalţi trei pereţi sunt formal identici şi pot fi definiţi ca o proiecţie a icoanei centrale, dat fiind că în centrul crucii fiecăruia se află trei vitralii colorate, cu dimensiunile egale cu ale cercului icoanei şi cu dominante cromatice corespunzătoare celor trei Personaje angelice. Modul în care sunt structurate şi decorate aceste vitralii este determinat de aceeaşi schemă compoziţională internă a icoanei „Sfintei Treimi". Vitraliile sunt concepute pe marginea unor consideraţii simbolice despre natura şi rostul formei octogonale; de altfel octogonul este des utilizat în întreaga construcţie, atât a armăturii geometrice a instalaţiei cât şi a icoanei „Sfintei Treimi".

Peretele din stânga, al „Fiului", are ca dominantă cromatică roşul-violet, rupt prin juxtapunere cu fragmente colorate complementar şi colateral, preluate din întreg spectrul cromatic. După cum am menţionat, acest perete conţine şase icoane care descriu momentele cheie din viaţa Mântuitorului, dispuse de jos în sus şi de la stânga la dreapta astfel:

Schimbarea la Faţă	*Înălţarea Domnului*
Botezul Domnului	*Naşterea Domnului*
Intrarea în Ierusalim	*Coborârea la Iad*

Putem identifica un sens *superio*r de lectură pornind de la *Naşterea Domnului*, ca moment al începutului, continuând cu *Botezul Domnului*, *Schimbarea la Faţă* şi

[4] există mai multe variante circulare ale acestei scene, una din ele fiind o frescă pictată de Teofan Grecul

terminând cu *Înălţarea Domnului,* punct terminus al acţiunilor lui Hristos. Acestea vizează planul miraculos al momentelor descrise în Evanghelii.

O a doua lectură porneşte cu *Naşterea Domnului*, continuă cu *Botezul Domnului*, *Intrarea în Ierusalim*, terminându-se cu *Coborârea la Iad* şi vizează acţiunile terene ale Mântuitorului.

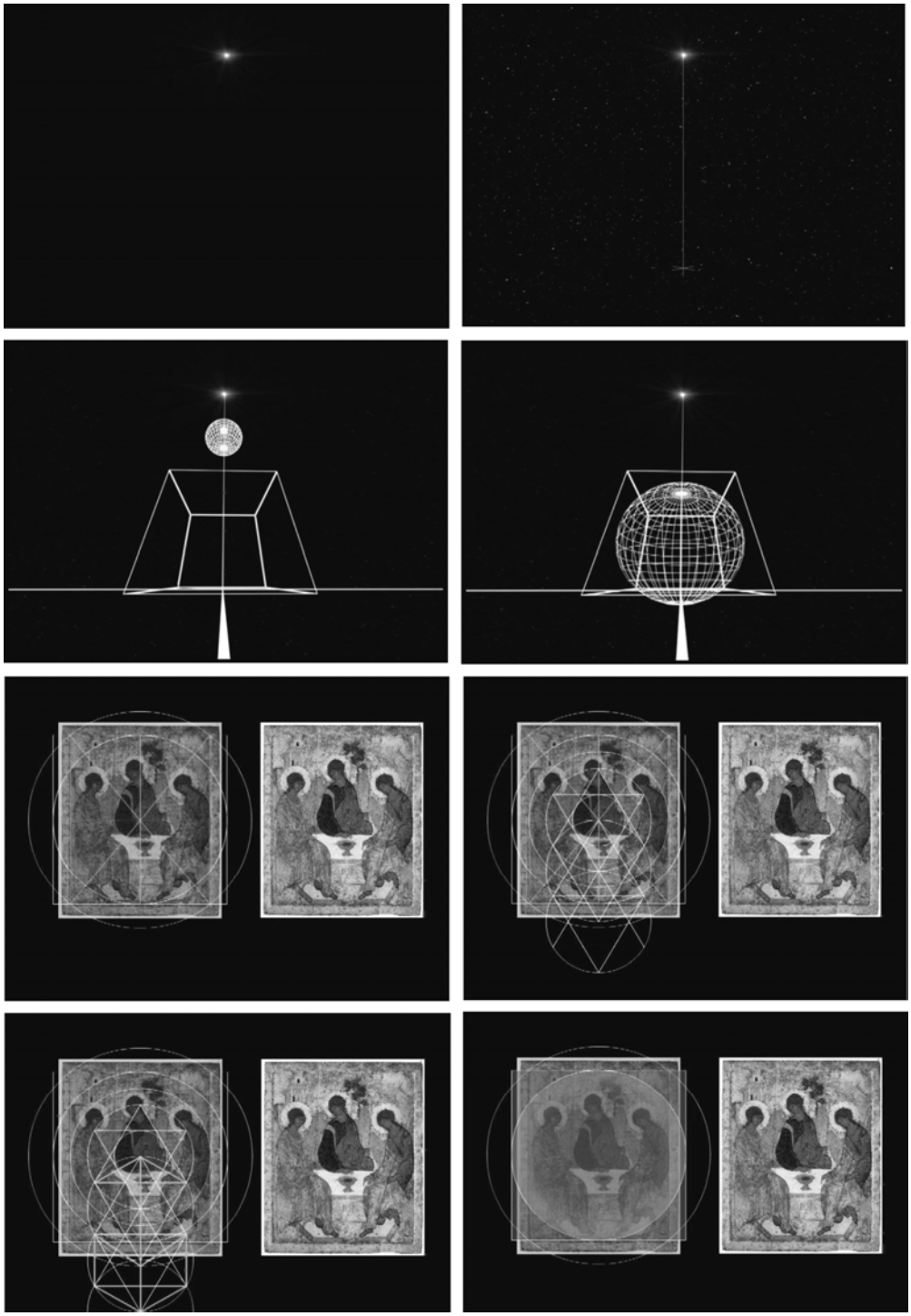
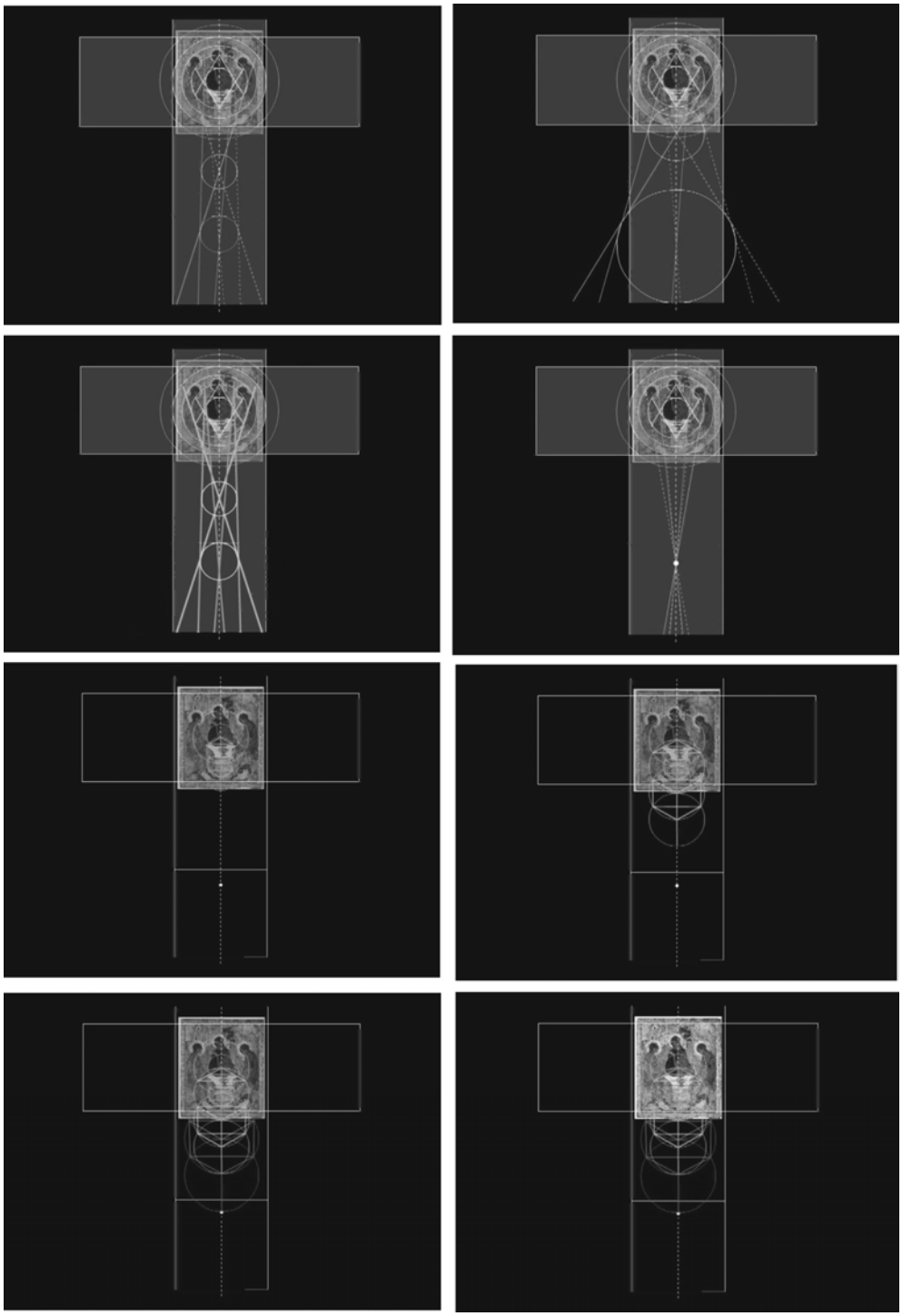
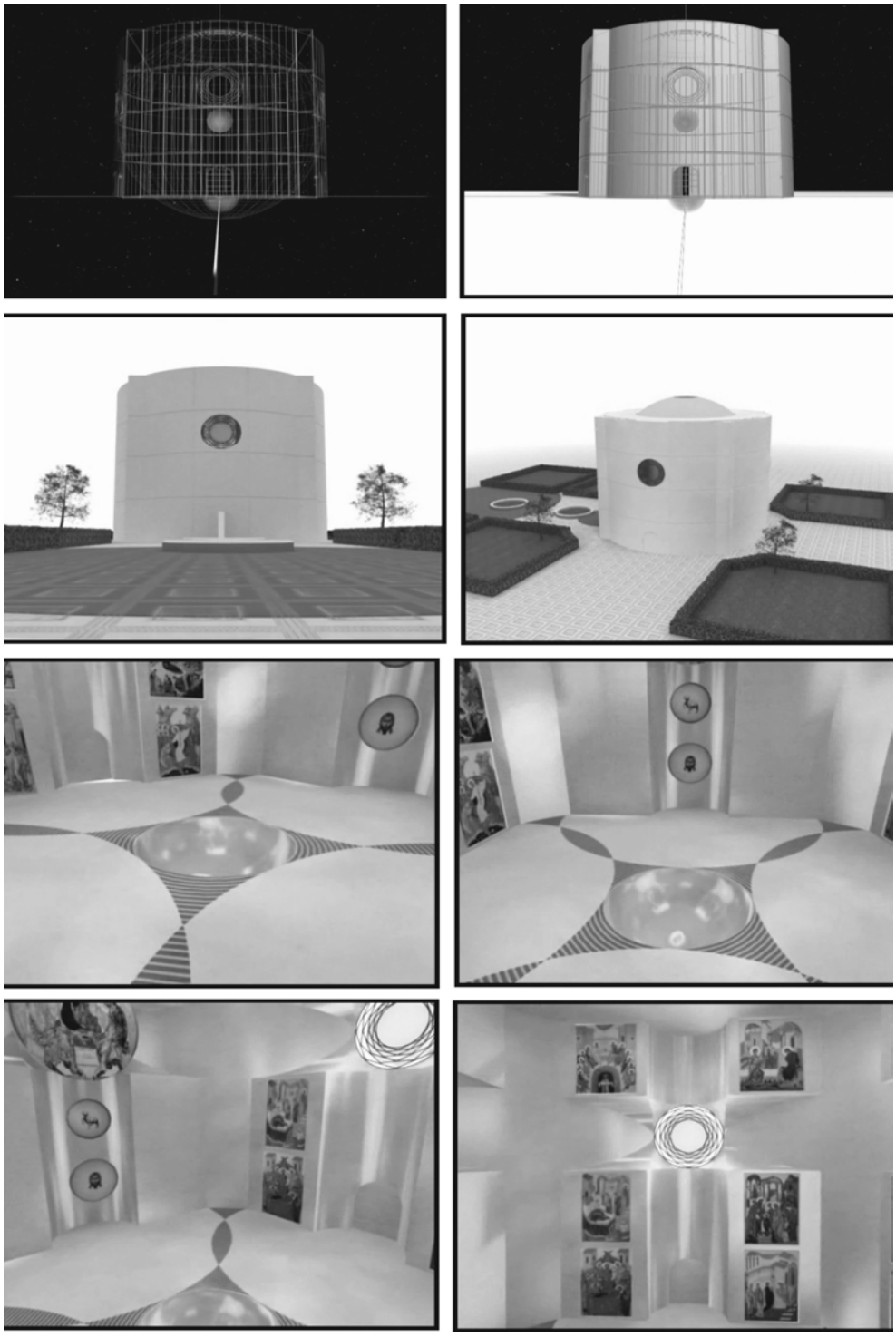
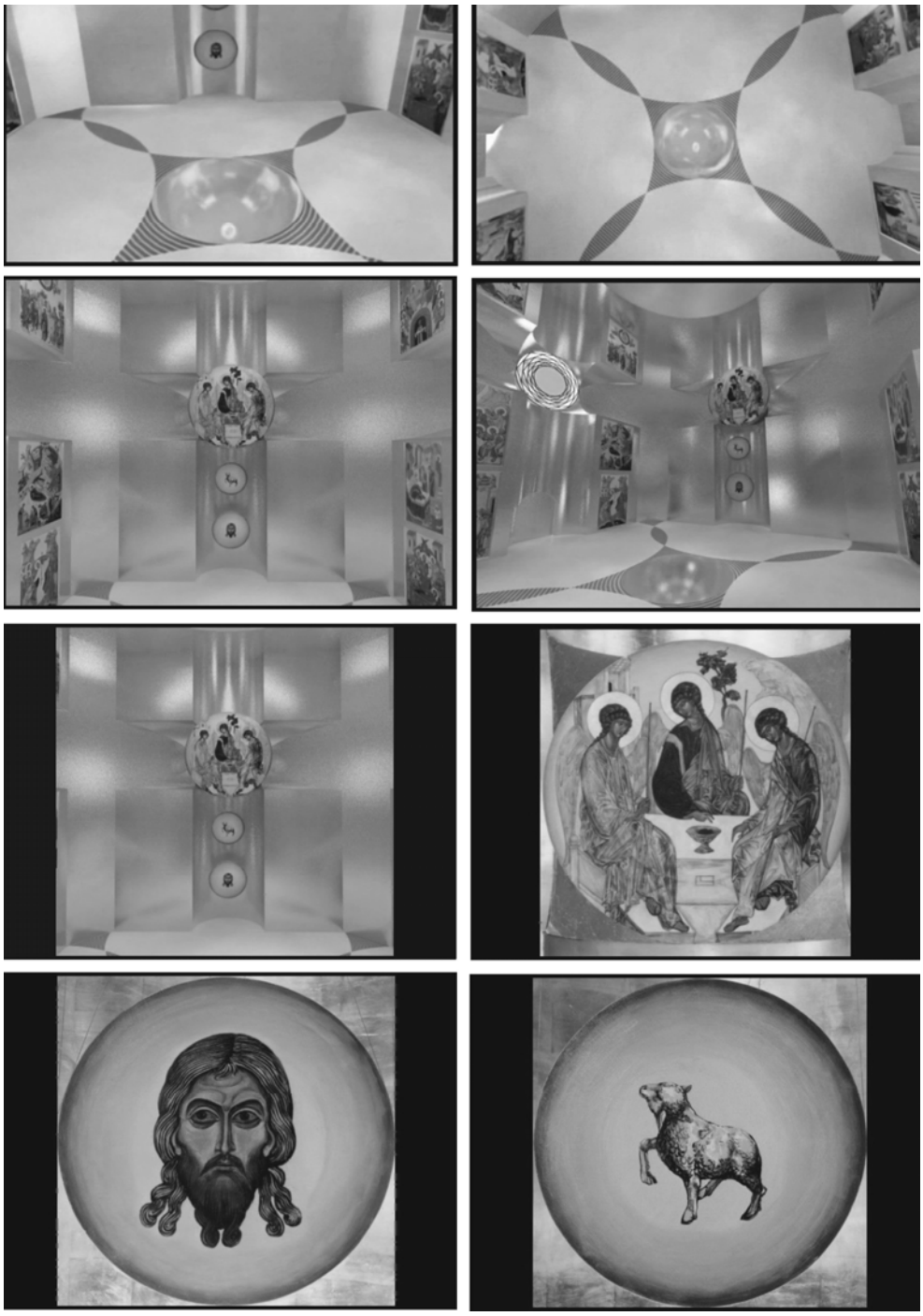
Peretele din dreapta conţine, la rândul său, celelalte şase icoane din ansamblul de douăsprezece, care constituie momentele principale ale calendarului creştin:

Adormirea Maicii Domnului	*Buna Vestire*
Naşterea Maicii Domnului	*Intrarea Maicii Domnului în Biserică*
Coborârea Sfântului Duh	*Prezentarea lui Iisus la Templu*

Lectura istoriei icoanelor din partea de sus porneşte cu *Naşterea Maicii Domnului,* continuând cu *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, *Buna Vestire* şi se încheie cu *Adormirea Maicii Domnului*. Planul terestru al evenimentelor majore din viata Sfintei Maria începe cu acelaşi moment al *Naşterii Maicii Domnului*, continuă cu *Prezentarea Mariei la Templu*, *Prezentarea lui Iisus la Templu* şi se încheie cu *Coborarea Sfântului Duh*, momentul naşterii bisericii creştine.

Cel de-al treilea perete, care conţine în centru vitraliul albastru, are şase scene ce înfăţişează *Judecata de apoi*, preluate de pe pictura murală aflată pe peretele nordic, exterior al bisericii mănăstirii Voroneţ, din nordul Bucovinei - una din capodoperele artei bizantine româneşti.

*

Proiectul instalaţiei "Dialog între sferă şi cub" este rezultatul unui îndelungat proces de sinteză a elementelor matematice, artistice, teologice sau de altă natură, mecanism dezvoltat înăuntrul teritoriului extrem de fascinant şi complex al iconografiei bizantine. El poate fi considerat ca fiind un autentic demers artistic postmodern, chiar dacă este fundamentat şi pe o platformă spirituală. Realizarea practică a unui astfel de proiect ar presupune îndeplinirea unei lungi serii de condiţii favorabile, astfel că nu ne rămâne decât să încheiem (sau să *începem*) cu acelaşi gând al lui Serghei Bulgakov: „De un lucru e greu să ne îndoim, şi anume că artei i-a fost destinat încă să mai ardă cu flacără religioasă. Pe acest teren e posibilă şi o nouă apropiere a artei şi cultului, o renaştere a artei religioase – nu stilizare, fie ea şi virtuasă, dar lipsită de inspiraţie şi neputincioasă din punct de vedere creator, ci creaţie absolut liberă şi de aceea sinceră până la capăt, însufleţită de rugăciune, aşa cum a fost marea artă religioasă a epocilor trecute. În orice caz, arta îşi păstrează cucerirea principală, din epoca „secularizării" – libertatea şi autonomia sa deplină: aducând la altar, în împrejmuirea Bisericii, jertfa inspiraţiilor sale, ea nu devine nicidecum heteronomă, nu se limitează pe sine, închizându-se premeditat în domeniul cultului, ci îşi păstrează lărgimea diapazonului, în orice caz ca pe o posibilitate" [5].

[5] Serghei Bulgakov – *Lumina neînserată*, Ed. Anastasia, Bucuresti, 1999, p. 513