
LINIA ÎN MIȘCARE

Despre o abordare chinestezică a spațiului

THE WALKING LINE

On the Kinesthetic Approach of Space

Irina NEACȘU

Universitatea Națională de Arte, București, RO
National University of Arts, Bucharest, RO

irina@irinaneacsu.com

Rezumat

Calitățile chinestezice ale spațiului, cu posibilitatea abordării acestuia ca secvențialitate în percepția emoțională și fizică, fac apel la discutarea noilor tipologii de relaționări imediate dintre spații, atât naturale, cât și construite, și a implicațiilor pe care le are procesul de creare a noilor peisaje culturale într-un moment de distanțare a celor două componente, cultură și natură. În aceste noduri de intersecție a trei departamente diferite: arhitectură, ecologie și artă, apar întrebări noi, care vizează ipostaze noi ale spațiului: cum s-ar putea numi, spre exemplu, un câmp de eoliene sau de panouri solare, ca loc de întâlnire cultură-natură? Ce intervenții sunt invazive sau cu rol de protecție în contextul cultural actual? Aceste chestionări nu vor găsi răspuns aici, în schimb generează punctul de plecare în explorarea perspectivelor de percepere a spațiului/ locului.

Abstract

The kinesthetic quality of space, with the possibilities of addressing it as a sequence in terms of emotional and physical perception, calls on the immediate relations between spaces, nature-made and man-made ones, and on the implication of creating new cultural landscapes, in a moment of separation between culture and nature is a given. In these intersectional nodes of three distinct departments: architecture, ecology, and (land) art, novel questions emerge about new instances of space? What could we, for example, call a field of windmills or one of solar panels? Where are the invasive and protective land interventions in today's cultural context? Without finding a one-size-fits-all answer, this article explores perspectives of perceiving space/ place.

În ceea ce privește senzorialitatea, chinestezia a fost utilizată de Modernism ca fiind un simț antrenat în procesul de învățare – conexiunea inseparabilă dintre simțuri și reacția musculară. Acest al șaselea simț a influențat teoriile esteticii și percepția vizuală în artă și arhitectură în secolul al XIX-lea. Astfel, tensiunea reciprocă dintre creier și mușchi implică o percepție emoțională care vine odată cu anumite abordări ale spațiului. Încă din Romanticism, arta și filozofia au făcut referire în acest sens la mers și desen ca fiind deopotrivă acțiune și semn – ambele acțiuni ale trasării de linie, marcării de semn – ca implicări corporale în procesul de percepere a spațiului. Implicând mersul ca act estetic, intervențiile omului în spațiu sau în relație cu spațiul sunt răspunsuri la stimuli naturali și culturali, care subliniază codependența dintre static și dinamic, dintre așezare și nomadism, în vederea unei relații echilibrate cu spațiul.

Cuvinte cheie: chinestezie, loc, spațiu, peisaj, Modernism.

Introducere

Acest articol pune accent pe cerința esențială contemporană utilizată în abordarea spațiului, având în vedere parcursul istoric recent al criticii referitoare la relația dintre om și spațiu. În mijlocul unui proces universal interdisciplinar de rediscutare a peisajului în termeni de spațiu/loc și simultan cultură/interacțiune umană, apare nevoia de a conecta discipline în căutarea unui răspuns sustenabil la chestionări mai ample ale spațiului. A devenit evident, în urma interogărilor teoretice vaste propuse de Modernism (Veder, 2015) că deja la jumătatea secolului al XX-lea, segregarea disciplinelor de studiu devenise redundantă. A înțelege spațiul ca fiind o secvență continuă de elemente, așa ca peisajul rural și urban, interior și exterior, implică o condiție sine qua non a percepției spațiului, și aceasta este mișcarea. Această idee conduce spre o contradicție cinică: în timp ce restructurăm teoria percepției cu intenția de a

In sensory terms, Modernism has actively employed kinesthesia as a trained sense of learning - the inseparable connection between senses and muscle reaction. This sixth sense impacted the 19th-century aesthetics and visual perception theories in art and architecture. Therefore, the reciprocal tension between brain and muscle implies a sense of emotional perception that comes with particular approaches to space. Since Romanticism, artists and philosophers have addressed walking as both an action and a sign, such as drawing – an action and line tracing and sign making – as a body implication in perceiving space. With walking as an aesthetic act, human interventions in space or regarding space are responses to natural and cultural triggers, underlying the co-dependency between the static and the dynamic, the settler and the nomad, to achieve a balanced relationship with space.

Keywords: kinesthesia, space, place, walking, body culture, landscape, Modernism.

Introduction

This article emphasizes contemporary tools for addressing space, given the recent historical parkour in the critics about the relationship between individuals and space. Amid a worldwide interdisciplinary process of re-addressing landscape in terms of space/place and culture/human interaction, the need arises to link disciplines in search of sustainable responses to the more extensive questioning of space. Over the vast theoretical interrogations undertaken by Modernism (Veder, 2015), it became apparent that the segregation of study disciplines was already redundant by the middle of the 20th century. Understanding space as a continuous sequence of "scapes", such as landscapes, cityscapes, seascapes, inscapes, and escapes, implies the sine qua non-condition of perceiving space: movement. This, by itself, leads to a cynical contradiction: as we restructure the theory of perception integrating the role of Kinesthesia

integra chinestezia ca mecanism de abordare cognitivă, istoria a dovedit în mod repetat nevoia omului de a îmblânzi, controla, opri și immortaliza atât spațiul senzorial/emoțional, cât și spațiul fizic. Această cercetare pune în dialog diferite voci ale secolelor al XX-lea și al XXI-lea, pentru a aduce în lumină interogarea deschisă asupra spațiului în conjuncție cu condiția prezentă a dezvoltării culturale. Cu caracter secundar în acest discurs, migrația socială contemporană are un impact specific asupra caracterului cultural al peisajului, în sensul percepției și investirii emoționale în strictă relaționare cu mișcarea în, și prin spațiu.

Acest dialog are intenția de a sugera o regândire reflexivă a abordării spațiului, cu interogarea, sau cel puțin considerarea implicațiilor chinesteziei ca perspectivă senzorială. Caracterul chinestezic al spațiului implică posibilitatea abordării acestuia ca secvență, în ceea ce privește percepția emoțională și fizică, și face apel la discutarea noilor tipologii de relaționări imediate dintre spații, atât naturale cât și construite, și a implicațiilor pe care le are procesul de creare a noilor peisaje culturale într-un moment de desprindere a celor două componente, cultură și natură. Revizitarea unor puncte de vedere istorice asupra subiectului peisajului ca spațiu și loc, și reanalizarea modului în care au fost preluate de Modernism și duse mai departe, pot accentua un fir roșu invizibil în acest subiect.

Pentru a-și explica metoda de cercetare, R. Paulson face referire la modelul utilizat de E. H. Gombrich, care spune că istorie este numai „wie es eigentlich gewesen war”, așa cum chiar a fost (1982, p. 21), aceasta însemnând că o descriere corectă a artei e făcută numai prin folosirea rechizitelor de înțelegere disponibile la momentul creației. În mod contrar, metoda lui Paulson (1982) se bazează pe ideea că metodele contemporane de analiză și teorie pot defini acum ceva ce înapoi în timp poate să fi fost o intuiție. Așadar, a revizita anumite momente cheie poate releva genealogia a ceea ce pare o textură reacțională, în acest caz, cu referire la ipostaze ale spațiului.

into an active mechanism of sensorial approach, history has repeatedly proven man's constant need to tame, control, stop and immortalize both the sensorial and the physical space. This research puts various theoretical voices of the 20th and 21st centuries in dialogue to illuminate the open interrogation of space in conjunction with present cultural developments. Secondly, contemporary social migration impacts the cultural character of the landscape in the sense of perception and emotional investment, which both directly connect with the act of movement through and inside space.

This dialogue aims to suggest a reflective rethinking of the approach of space, with the integration, or at least consideration of the kinesthetic implication as a sensorial perspective. The kinesthetic character of space implies the possibilities of addressing it as sequence, in terms of emotional and physical perception, and calls on the immediate relations between spaces, nature-made and man-made ones, and on the implication of creating new cultural landscapes, while the breaking point of separation between culture and nature is a given. Revisiting historical points of view on the landscape as space as place and reanalyzing their launch into Modernism and beyond could emphasize a by now invisible red thread in approaching space.

To explain his research method, R. Paulson refers to the E. H. Gombrich model of art historicism, which implies that history is only “wie es eigentlich gewesen war” – how it actually was - (1982, p. 21), meaning that the correct decryption of art is done by using the tools of understanding available in the particular time of its creation. On the contrary, Paulson's method (1982) was based on the idea that contemporary methods of analysis and theory can now define something that, back then, was maybe only an intuition. Therefore, revisiting a particular cultural critical moment might reveal the genealogy of what seems to be a reactional pattern, in this case, referring to the approach of space.

Metodologie de cercetare

Această temă are originea într-o chestionare mai amplă, care utilizează cerințe contemporane de cunoaștere, pentru a revizita Romanticismul și abordarea peisajului din secolul al XIX-lea ca momentum cheie a schimbării culturale în înțelegerea generală a subiectelor naturale. Așa cum pictura de peisaj, la originile ei, oferea un răspuns estetic intereselor legate de relația omului cu natura - precum cunoaștere științifică, coerență topografică, interese ecologice și simbolism cultural - epistemologia relației om/natură s-a dezvoltat în așa-numitul „Empiricism romantic” (Nassar, 2022).

Această transformare a afectat în multe moduri înțelegerea peisajului, nu atât ca fundal în pictură și arhitectură deopotrivă, ci ca stil de viață. În secolul al XIX-lea apare conceptul de natură recreațională. Mersul ca plimbare, rătăcire, umblare, cândva un blestem pentru cei neașezați, precum în legenda lui Cain și Abel reintrodusă în acești termeni de către Careri (2017), este acum adus în atenție ca introspecție senzorială. A aborda spațiul în mod primordial ca natură, sau peisaj, și deci în sens recreațional, contemplativ, poate deschide calea către acțiunea și experiența mersului¹. Implicarea corpului în conștientizarea spațiului devine evidentă și la fel și perceperea spațiului ca loc (pentru corp).

Conceptul de natură recreațională, posibilitatea călătoritului și mai târziu ideea de migrare ca alegere personală, au condus la noi straturi de chestionare a spațiului. Este spațiul un loc de traversat sau de oprire? Este de fapt posibil să luăm în considerare ritmul ca o caracteristică a spațiului? A discuta mersul ca metodă de investigare în perceperea spațiului este deci un mod de a înțelege cum percepția senzorială și texturile ei maleabile pot să contureze noi moduri de înțelegere a spațiului, atât construit, cât și natural. Diferitele poziții teoretice aduse în subiect pot aborda spațiul atât ca un patrimoniu istoric, precum peisajele culturale, cât și ca intervenții

Research Methodology

This subject is grounded in the broader questioning that uses contemporary requisites of knowledge to address Romanticism and its approach to landscape in the 19th century as the core momentum of cultural change in the general approach of natural subjects. As landscape painting back at the time gave an aesthetic response to general concerns in the human relationship with nature - such as scientific knowledge, topographic coherence, ecological interests, and cultural symbolism - the epistemology of the human/nature relationship evolved into a so-called “Romantic Empiricism” (Nassar, 2022).

This affected in many ways the understanding of landscape, not just as background, in both painting and architecture dwellings, but also as a lifestyle. It is now that the concept of recreational nature emerged. Strolling, or wandering, once a curse for the unsettled, for the aimless, such as in the legend of Cain and Abel reintroduced in these terms by Careri (2017), was now emphasized as sensorial introspection. Approaching space primordially as nature or landscape in a therefore recreational, contemplative manner has cast an open path to the action and experience of walking¹. The body implication in acknowledging space became apparent, and the perception of space as a place (for the body) became implicit.

The concept of recreational nature, the ease of travel, and the later idea of migration as a personal choice led to a new layer of questioning space. Is space a place to traverse or a place to stop? Is it even possible to consider stillness as a characteristic of space? Therefore, discussing walking as an investigation method in the perception of space is a means to understand to what extent sensorial perception and its changing pattern can inform different understandings of both natural and built space. Bringing in various theoretical positions on the topic should address space as historical patrimony, such as cultural landscapes, and contemporary interventions, such as technological landscapes, and

contemporane, de exemplu peisajele tehnologice, și pot investiga moduri de suprapunere a înțeleșurilor culturale, interacțiunilor corporale și calităților fizice, în găsirea unor perspective sustenabile.

Relavanță și rezultate

Acest studiu așază în dialog abordări teoretice venind dinspre domenii diferite, precum ale istoriei artei, arhitecturii și ecologiei, cu intenția creării unui cadru pentru dezvoltare ideologică ulterioară. Scopul este acela de a sublinia implicările percepției cognitive, la fel ca ale înțelegerii culturale, în abordarea spațiului, și de a susține nevoia unor noi moduri de cartografiere a acestuia. Aceste rezultate pot pune în perspectivă conceptul de secvențialitate în ceea ce privește curatorierea spațiului, atât arhitectural, cât și natural.

Chinestezia

Cu referire la senzorialitate, conceptul de „chinestezie” a fost utilizat în mod activ în Modernism, în contextul unei largi dezvoltări a culturii corpului în lumea artei, arhitecturii și designului în secolul al XX-lea. Teoria Dérive din 1956 (Debord & Jorn, 2006) rămâne un exemplu solid în urmărirea diversității experiențelor emoționale derivate din implicarea corpului în percepția activă a spațiului.

Teoria în sine pune accent pe actul de pribegire în mediul urban și pe comportamentul experimental care rezultă din impactul neplanificat cu mediul-cadru al emoțiilor. Asemenea acestei practici, toate formele de mers pot deveni metode ale unei înțelegeri critice în psihogeografie, prin intervenții (artistice) contemporane. Chinestezia devine astfel un simț antrenat al învățării. Robin Veder îl citează pe Martin Jay spunând „faptul că unii istorici ai simțurilor consideră (chinestezia) a fi un al șaselea simț prezumtiv și deci este exclus din majoritatea studiilor de istoria simțurilor, face posibilă ideea că în chinestezie chiar avem un fenomen istoric” (Jay, 2011, citat în Veder, 2015,

investigate ways of overlapping cultural meaning over the body interaction and physical qualities in finding sustainable perspectives.

Relevance and Outcomes

This study sets in dialogue theoretical approaches to space from art history, architecture, and ecology, creating the frame for further ideological development. The aim is to emphasize the implication of sensorial perception and cultural understanding in the actual approach to space and to stress the need for new ways of mapping space. These outcomes could put into perspective the concept of sequence in terms of space curating, looking at both architectural and natural space.

Kinesthesia

In sensory terms, Modernism has actively employed kinesthesia in the context of a wider spread of Body Culture around the world of art, architecture, and design in the 20th century. The Theory of the Derive from 1956 (Debord & Jorn, 2006) remains one solid example of pursuing the diversity of emotional experiences derived from engaging the body in the active perception of space.

The actual theory emphasizes the act of urban drifting and the experimental behavior resulting from the unplanned impact of the frame environment on one's emotions. Similarly to this practice, all forms of walking can potentially become tools of critical understanding in psychogeography throughout contemporary (artistic) endeavors. Kinesthesia becomes, therefore, a trained sense of learning. Robin Veder cites Martin Jay, saying “that some historians of the senses consider it a putative sixth sense and that it is excluded from most sensory history scholarship makes the argument that in kinesthesia we have a historical phenomenon.” (Jay, 2011, as cited in Veder, 2015, p. 14). The term “Kinesthesia”

p. 14). Termenul de chinestezie a fost introdus de Henry Charlton Bastian în 1880 ca să explice, chiar să înlocuiască, descrierea anterioară mai vagă a teoriei lui Charles Bell din 1826 despre conexiunea inseparabilă dintre simțuri și reacție musculară. Cu exemplul evident al ochiului – atunci când exersăm simțul vederii apelăm la mușchii ochiului – sugestia lui Bell că *simțul muscular*, cum îl numește acesta, este un al șaselea simț, a influențat teoriile esteticii și percepției vizuale în artă și arhitectură în secolul al XX-lea. Chinestezia lui Bastian a înlocuit simțul muscular al lui Bell în terminologia modernă și în înțelegerea acestui subiect, ca definiție a tensiunii reciproce dintre creier și mușchi. Această tensiune este cea care face posibilă perceperea emoțională a spațiului. Robert Michael Brain (2015, p. 201) explică că chinestezia a reprezentat, pe scena artei moderniste, turnura spre abstractizare, și cea care a așezat creatorul și spectatorul în una și aceeași poziție.

Această fascinație a facilitat studiul esteticii psihologice în prima jumătate a secolului al XX-lea și a condus la răspunsuri interesante; un exemplu este critica lui Albert Cozanet, alias Jean d'Udine (1910). Brain spune că „Viața este mișcare, și toate sentimentele și stările de fond sunt ritmuri psihologice, inclusiv cele care sunt involuntare sau ereditare” (2015, p. 205). D'Udine (1910) vede această memorie ereditară ca o arhivă care ar trebui completată cu creativitate în diferite metode specifice prin practici corporale. În acest sens, discuția despre trasarea de linie este înlocuită cu discuția despre secvențe, ca spre exemplu secvențe de tonuri, culori și gesturi, toate conducând spre ritmuri care pot altera psihologia și deci emoția. Brain continuă cu referire la D'Udine: „Fiecare artă a fost o transcriere imitativă a unor ritmuri specifice în diferite modalități senzoriale” (2015, p. 205). Sanda Iliescu face apel la ideea de secvență, deci ritm, ca „experiență întruchipată” (2022, p. 35), ceea ce, un pas mai departe de la „promenada arhitecturală” a lui Le Corbusier (Samuel, 2010), pune mare accent pe experiența corporală, care este mai mare decât suma tuturor simțurilor într-un moment anume. Iliescu (2022) oferă exemplul personal al experimentării spațiului

was introduced by Henry Charlton Bastian in 1880 to explain and even replace the vaguer previous description of Charles Bell's theory from 1826 on the inseparable connection between senses and muscle reaction. With the obvious example of the eye when we exercise the sense of vision, we call in the eye muscles Bell's suggestion that the *muscular sense*, as he calls it, is a sixth sense impacted the 19th-century theories of aesthetics and visual perception in art and architecture. Bastian's Kinesthesia replaced Bell's muscular sense in modern terminology and understanding of this matter, defining the reciprocal tension between brain and muscle. This tension makes it possible to address space emotionally. Robert Michael Brain (Brain, 2015, p. 201) argues that kinesthesia was the turn towards abstraction in the art scene of Modernism, and it set the creator and the spectator in the same position.

This fascination facilitated the study of physiological aesthetics in the first half of the 20th century and led to exciting responses, such as Albert Cozanet (alias Jean d'Udine)'s critique (1910). As Brain refers to it, “Life is movement, and underlying all feelings and states of mind are physiological rhythms, including those that are involuntary or hereditary” (2015, p. 205). D'Udine (1910) sees this hereditary memory as an archive that should be tapped by creativity in various specific methods through bodily practices. In this sense, the debate about the line is replaced by the debate about sequences, such as sequences of tones, colors, and gestures, leading towards rhythms that can alter physiology and, therefore, emotions. Brain continues by referring to D'Udine: “Every art was an imitative transcription of specific rhythms into one or another sensory modality” (2015, p.205). Sanda Iliescu calls this idea of sequence and rhythm an “embodied experience” (2022, p. 35), which, a step ahead of Le Corbusier's “promenade architecturale” (Samuel, 2010) lays a big emphasis on the body experience, which is bigger than the sum of all senses at a time. Iliescu (2022) runs her example of experiencing space in sequence (a walk to Piazza Sant' Ignazio from Pantheon, in Rome),

În secvență (o plimbare către piața Piazza Sant' Ignazio de la Pantheon, în Roma), explicând că nu este posibil de perceput spațiul decât prin prisma emoțiilor generate de spațiile precedente prin care a trecut anume pentru a ajunge la acesta.

Așadar, chinestezia este implicită, în simplul gest al mersului/abordării spațiului. Secvențialitatea poate induce nerăbdare și anticipare, la fel cum poate induce senzația de gol, de frică sau de plictiseală. Nicio formă (ca mod de a denumi spațiul pozitiv) nu există fără fundalul său (în acest sens, spațiu negativ), și în general niciun spațiu nu există în izolare. A exclude izolarea (spațiului) poate fi singurul mod de a exprima ideea lui d'Udine despre sinestezia simțurilor, cu referire la chinestezie ca la cea mai bună reprezentare a simțului tactil.

Așadar, arta gestului, ca să empatizăm cu culturile corporale ale Modernismului, trece în fața artei văzului, chiar și în artele vizuale. Este acesta momentul când schița nu mai rămâne un act de documentare, ci devine un act al gestualității. Și astfel este și spațiul, în egală măsură natural și arhitectural, parte în acest act al gestualității, mai degrabă decât un fundal (peisaj) sau un teren (loc).

Sub perspectiva gestului ca mod de înțelegere senzorială, relația dintre om și natură este în sine definiția spațiului. Simțul tactil și gestică sunt amintite și de Juhani Pallasmaa, care alături de tactilul timpului, spunând că „simțul tactil ne conectează cu timpul și cu tradiția” (1969/2005, p. 56). El se referă în mare măsură la spațiul arhitectural, și aici anume la implicația atât a corpului, cât și a culturii, în perceperea lui.

Una dintre primele lucrări scrise care susține implicările corpului și simțurilor în experiența spațiului arhitectural, nu numai în general a spațiului, a fost cartea *Corp, memorie și arhitectură* a lui Kent C. Bloomer și Charles W. Moore (1977). Autorii explică:

explaining that is only possible to perceive a space through the emotions given by the precedent spaces you walked through to arrive at this very one.

Kinesthesia is, therefore, implicit in the basic gesture of walking/approaching space. Sequence can induce excitement and anticipation, as well as void, fear, or boredom. No form (as a way to name positive space) exists without its ground (in this sense, negative space), and no space in general exists in isolation. To exclude isolation (of space) might be the only correct way to express D'Udine's idea of synesthesia of senses, referring to kinesthesia as best represented by the sense of touch.

Therefore, the art of gesture, to emphasize the importance of Body Cultures in Modernism, takes over the art of sight and visual arts. It is now when sketching is no longer an act of documentation but an art of gesture. Natural and architectural space is also a part of the act of gesture, rather than a background (landscape) or a terrain (place).

Under the perspective of gesture as sensorial understanding, the relationship between man and nature defines space. The sense of touch and the gesture are also referred to by Juhani Pallasmaa, who places touch with time, saying that “the tactile sense connects us with time and tradition” (1969/2005, p. 56). His reference is mainly to the architectural space, and here is the implication of both body and culture in perceiving it.

One of the first written works to support the implication of the body and the senses in the particular experience of architectural space, not only space in general acceptance, was the book *Body, Memory and Architecture* by Kent C. Bloomer and Charles W. Moore (1977). The authors explain that:

(...) ce lipsește de la dezvoltările noastre arhitecturale de astăzi sunt potențialele tranzacții dintre corp, imaginație și mediu. (...) Într-o anumită măsură, orice loc poate fi amintit, parțial pentru că este unic, dar și parțial pentru că a influențat corpurile noastre și a generat îndeajunse asocieri ca să rămână amprentat în lumile noastre. (Bloomer & Moore, 1977, p. 105).

Avem tendința de a pune accent pe importanța stimulilor vizuali în ceea ce privește sentimentul de plăcere în relație cu un spațiu, fie el liber sau construit. Ne place un peisaj pentru că este pitoresc sau chiar sublim, cum ar susține romanticii, ne bucurăm de un spațiu de locuit pentru că arată într-un fel anume. Este, de fapt, la o intensitate similară, și modul în care percepem spațiul prin sunetele pe care acesta le produce, prin mirosul lui, sau prin capacitatea lui de a se potrivi în dimensiuni atunci când este utilizat. În timp ce corpul este tot mai rar folosit pentru a conștientiza spațiul, este important să amintim de importanța senzorialității. Aici este locul în care o altă metodă poate fi utilizată, aceea a cartografierii. Dacă avem în vedere esențialul, orice gest cu potențial creativ de a aborda un spațiu este, de fapt, un mod de cartografiere a experiențelor senzoriale cognitive experimentate în el și prin el.

„Pentru Fulton, corpul este exclusiv un instrument de percepție, în timp ce pentru Long este o ustensilă de desen.” (Careri, 2017, p. 134); această frază rezumă principala distincție a lui Careri în ceea ce privește modurile diferite de implicare a corpului în ceea ce privește lucrul cu spațiul ca loc, în land art. Ambii artiști britanici menționați aici utilizează harta în investigarea spațiului. În cazul lui Fulton, harta sa este una abstractă, care urmează crezul său că mersul ca experiență estetică nu poate fi exprimat prin reprezentare. Harta sa este alcătuită din texte grafice și imagini ale obiectelor experienței respective, care împreună, ca secvențialitate, pot exprima traseul. Pentru că arta lui nu lasă nicio urmă pe hârtie, și nici pe pământ, el spune că „Plimbările sunt ca norii. Vin și pleacă.” (Turner,

(...) what is missing from our dwellings today are the potential transactions between body, imagination, and environment. (...) To at least some extent, every place can be remembered, partly because it is unique, but partly because it has affected our bodies and generated enough associations to hold it in our worlds”. (Bloomer & Moore, 1977, p. 105).

We do tend to emphasize the importance of visual stimuli in terms of liking, or not liking space, both in terms of empty and constructed space. We like a landscape because it is picturesque or even sublime, as the Romantics would argue; we enjoy a living space because of its appearance. It is, in fact, of similar intensity, the way we perceive space through the sounds it produces, its smell, or its ability to fit our scale properly when used. As the body is less and less used to acknowledge space, it is, however, impetuous to stress the importance of sensorial. This is where another tool can be brought out: mapping. If we keep it to the essential, every potential creative gesture to handle space is a way of mapping sensorial experiences with and within that space.

“For Fulton, the body is exclusively an instrument of perception, while for Long it is a tool for drawing” (Careri, 2017, p. 134) resumes Careri’s main distinction about the different ways of body implication in dealing with space as place, in land art. Both English artists mentioned here make use of the map in investigating space. In Fulton’s case, his map is abstract, following his belief that walking as an aesthetic experience cannot be expressed through representation. His map consists of graphic texts and images of the objects of that experience that, together, as a sequence, can express the path. As his art leaves no trace on the paper nor the ground, he says, “Walks are like clouds. They come and go.” (Turner, 1980). On the other hand, for Long, walking is a gesture that leaves a trace, like

1980). Pe de altă parte, pentru Long, mersul este un gest care lasă urmă, ca orice alt gest, în cazul său o urmă fizică în spațiu/loc. El folosește cartografia să introducă mersul în același timp ca acțiune și ca semn, la fel ca desenul – ambele și acțiuni în sine, și trasare de linie sau realizare de semn. Există o selecție generoasă de artiști, cercetători și arhitecți devotați actului mersului ca cartografiere. Dar mai mult, cu conștientizarea faptului că orice cartografiere care implică limite este un gest limitativ și fals, hărțile experiențelor senzoriale nu se suprapun mereu granițelor date de limitările fizice. Chinestezia nu are nevoie de mers ca de o condiție obligatorie, dar cele două concepte sunt legate, atât cognitiv, cât și istoric. În absența mersului, datorată înlocuirii acestuia cu metode de mobilitate mai mare, Louis Althusser susține că alienarea urbană poate fi atașată „imposibilității cartografierii mentale a peisajului urban al unui individ” (Althusser, 1972, citat în Jamerson, 1991, p. 415), și invers, dezalienarea implică un sentiment al locului dat de traiectorii alternative prin spațiu, care vor trasa amintiri senzoriale specifice, ca de exemplu mirosul.

Spațiul: loc sau distanță?

Pentru a trasa idei noi de folosire a chinesteziei, ar trebui să începem prin (re)definirea spațiului și locului, ca elemente active ale acestei abordări. Ne referim la spațiu atât ca exterior, cât și ca interior, atât ca spațiu pozitiv, cât și negativ, în același timp ca forme și ca spații dintre acestea. De asemenea, ne referim la spațiu ca la un loc în care suntem, sau, în același timp, ca la o distanță pe care o parcurgem ca să ajungem în acel loc. Așadar, cum abordăm spațiul? Modul în care ne uităm la spațiu este modul în care îi permitem acestuia să genereze răspunsuri emoționale, ceea ce reprezintă modul în care alegem să (re)acționăm: să contemplăm sau să traversăm, să traducem experiența personală în întrebări, sau în răspunsuri.

În ceea ce privește definirea spațiului, toate metodele folosesc linia, ca vocabular primar. Un spațiu este descris în cuvinte, sau este desenat în formă de hărți sau vederi

any other gesture, in his case, a physical one in the place. He uses cartography and employs walking as both action and sign, such as drawing, action and line tracing, and sign making. There is a solid selection of artists, researchers, and architects devoted to the act of walking as mapping. But more so, to the acknowledgments that any mapping that implies borders is a false and limiting gesture, maps of sensorial experience do not always overlap the borders given using physical fencing. Kinesthesia does not require walking as a compulsory prerequisite, but the two are mostly linked, cognitive and historical. In the absence of walking due to a replacement of other means of faster mobility, Louis Althusser argues that urban alienation can be assigned to “the impossibility of mentally mapping one’s local cityscape” (Althusser, 1972, as cited in Jamerson, 1991, p. 415), and in reverse, the desalienation implies a sense of place given by alternative trajectories through space, which is to map specific sensorial memories, such as smell, for example.

Space: Place or Distance?

In order to trace contemporary ideas on the usage of kinesthesia, we shall first need to (re)define space and place as active elements in this approach. We call space both the exterior and the interior, both the positive and the negative, and both the forms and the gaps in between. Also, we call space a place to be, as well as a distance to travel to arrive at that place. Therefore, how do we address space? How we look at space is how we let it generate emotional responses, which is how we choose to (re)act: to contemplate or traverse, to translate the personal experience into questions, or rather answers.

In terms of space definition, all methods use lines as primary vocabulary. A space is written about and drawn into maps and topographic views. Visible and invisible lines represent

topografice. Liniile vizibile și invizibile reprezintă conexiuni în interiorul și deasupra spațiului, și acestea decid referințele antropologice ale spațiului. A conecta puncte de referință este deci nu numai gestul de trasare de linie, dar și acela de evidențiere a unor constelații noi și de generare a unor credințe noi în modul de abordare a spațiului. Ne putem referi la o topografie fizică și la una senzorială, care însă nu se suprapun mereu. De fapt, exact această suprapunere este cea care face posibilă traducerea, explicarea, definirea și protejarea în mod complet a unui peisaj. Aceasta este baza teoriei critice care face referire la ipostaze ale spațiului și reprezentarea acestora, conducând artiștii dincolo de chestiuni de tehnicitate, de la topografie la pictură de peisaj, la land art, la new media, și mai departe oare încotro? Jay Appleton introduce teoria „Prospect-Refuge” (1975). Cu referire la pictura de peisaj romantică a secolului al XIX-lea, el face apel la ideea că spațiul pe care îl numim a fi loc, pe care îl investim deci cu atașament, oferă atât oportunități (prospect), cât și protecție (refuge). Asta face o diferență între spațiu ca distanță de traversat, și spațiul ca loc pentru oprire sau întoarcere. Continuând ideile lui Appleton (1975), a explora peisajul într-un mod solitar este favorabil experienței plăcerii estetice. Explorarea implică mișcare, mers. În acest punct, un set de straturi emoționale, senzoriale și culturale se adaugă la topografia complexă și contribuie la ideea transformării peisajului în spațiu, și a spațiului în loc sau distanță. Prin înțelegerea mersului ca practică estetică apare și angajamentul expunerii de sine la posibilitatea unor schimbări de perspectivă, ceea ce este esențial pentru orice fel de gândire creativă.

Mersul ca practică cognitivă, non-sportivă

Ar putea fi pus sub semnul întrebării faptul că mersul necesită un punct de pornire și unul de final, și între ele, o călătorie. Mersul, așa cum am putea înțelege, este transhumanță. Gândirea romantică a adus totuși perspective noi, exprimate estetic atât în forme vizuale și non-vizuale, dar în mod egal de puternice în felul în care

connections in and across space, and these decide the anthropological references of the space. Connecting reference points is, therefore, not only the act of line tracing but the act of showing invisible constellations and of generating new beliefs, in this case, about approaching space. We can refer to physical and sensorial topography, which do not always overlap. In fact, exactly this overlapping makes it possible to fully translate, explain, define, and defend a landscape. This is the basis of all critical theory around poses of space and their representation, leading artists beyond matters of technicality, from topography to landscape painting to land art to new media to what next? Jay Appleton introduces the “Prospect-Refuge theory” (1975). Referring to the 19th-century romantic landscape painting, he calls out the idea that a space that we can call place offers both prospect, meaning opportunity, and refuge, meaning protection. This makes the difference between space as a distance to traverse and space as a place to be to return to. To continue Appleton’s (1975) ideas, exploring the landscape in a solitary state is very favorable to experiencing aesthetic pleasure. And by exploration, walking is implicit. At this point, an emotional, sensorial, and cultural set of layers adds to the complex topography, contributing to the idea of transforming the landscape in space and space into either place or distance. By understanding walking as an aesthetic practice, one also commits to exposing oneself to the possibility of perspective shifts, which is essential in any creative thinking.

Walking as a Cognitive, Non-sportive Practice

It can be argued that walking requires a starting, a finishing point, and a journey in between. Walking, we might acknowledge, is transhumance. Romantic thinking thaw brought new perspectives, aesthetically expressed in visual and non-visual forms, but equally powerful in challenging society to relate to space, exactly with its

provoacă societatea să relaționeze cu spațiul, mai exact cu caracteristicile sale abstracte, imprevizibile, precum sălbăticia, sublimul, aspectul meditativ. Textul lui Thoreau, *Walking*, publicat de *The Atlantic Magazine* în 1862, la un an după moartea autorului, este un adevărat jurnal al mersului ca practică cognitivă, non-sportivă. Textul cuprinde scopul și rezultatele mersului în termeni recreaționali:

Am cunoscut abia una, două persoane în tot cursul vieții mele, care au înțeles arta mersului, asta însemnând a se plimba, - care aveau genialitatea, să zic așa, pentru hoinăreală: un cuvânt minunat derivat de la „oamenii fără treabă care cutreierau țara, în Evul Mediu, cerând ajutor, cu pretextul că mergeau spre Țara Sfântă. (Sainte Terre), până când copiii exclamau, „Uite, trece un Sainte-Terrer”, sau un hoinar (a Saunterer). (Thoreau, 1862, p. 657)

Aceasta însumează modernitatea perspectivelor tradiționale ale nevoilor unei societăți, la fel ca și ritmul și legătura foarte strictă pe care individul ar trebui să o aibă cu spațiul, pentru a deservi o comunitate. Cel ce alege să fie un hoinar este deci, din perspectivă socială, aproape un vagabond. Cealaltă posibilitate a genealogiei cuvântului *saunterer*, la care face referire Thoreau, și anume *sans terre*, adică „fără loc/casă duce la o interpretare în sensul bun, anume că a nu avea casă poate fi înțeles ca a găsi un acasă oriunde. Acesta este secretul unui hoinar de succes” (Thoreau, 1862, p. 657). Aceasta este, într-adevăr, o perspectivă interesantă. *Sans terre*, la care face referire Thoreau, sunt indivizi acasă oriunde. Această condiție este însă în dezacord cu fundația societății, care consideră că așezarea este un act de maturitate socială; a te simți acasă, și prin asta am putea înțelege a te simți protejat/ ca aparținând/ important, în niciun caz hoinar, este baza premisei emoționale necesare pentru a face parte din viața comunității. Așadar cel exclus, pribeag, hoț, sau bestie, poate hoinări, purtând mai departe blestemul lui Cain, în timp ce adevăratele valori ale emancipării umane stau în puterea așezării în ciuda oricăror dorințe de libertate.

abstract, non-tamable condition, meaning wilderness, sublime, meditative. Thoreau's text *Walking*, published in *The Atlantic Magazine* in 1862, one year after the author's death, is a true journal of walking as a cognitive, non-sportive practice. It embodies the means and the outcomes of walking in recreational terms:

I have met with but one or two persons in the course of my life who understood the art of Walking, that is, of taking walks—who had a genius, so to speak, for sauntering: which word is beautifully derived “from idle people who roved about the country, in the Middle Ages, and asked charity, under pretense of going à la Sainte Terre,” to the Holy Land, till the children exclaimed, “There goes a Sainte-Terrer,” a Saunterer, - a Holy-Lander (Thoreau, 1862, p. 657).

This sums up the modernity of traditional social perspective upon reason, rhythm, and the very strict bond one should have with space to serve the community. By being a saunterer, one is, therefore, merely a vagabond from a societal point of view. Also, the other possibility, according to Thoreau, of the word rooting, is *sans terre*, “without land or a home, which, therefore, in the good sense, will mean having no particular home, but equally at home everywhere. This is the secret of successful sauntering” (Thoreau, 1862, p. 657). This is indeed an interesting perspective. The *sans terre* referred to by Thoreau implies individuals feeling at home everywhere. It is, however, still now a contradiction with society's foundation, which claims settling is an act of social maturity; feeling at home, and by this, we can understand feeling protected/ belonging/ meaningful, nevertheless sauntering, is the ground emotional premise for engaging in community life. Therefore, the expelled, the wanderer, the thief, and the beast can roam, carrying further Cain's curse, while the true value of human emancipation lies in the power of settlement against all calls for freedom.

Această perspectivă, în sine, este o opinie foarte ascuțită în ceea ce privește abordarea statică a spațiului și locului. De la epistemologia colonială, poate cea mai importantă moștenire pentru viitor este mersul. Și aici este într-adevăr esențial să nu suprapunem mersul cognitiv cu transhumanța. Cercetători contemporani, ca deja citatul Francesco Careri (2017) sau Rebecca Solnit (2000) fac referire la diferite momente în istorie, inclusiv istoria artei, care au stabilizat importanța mersului în repertoriul noilor procese artistice ca un mediu expresiv, așa cum îl numește Solnit, în contextul istoriei mersului, ca „o istorie amatoristică, așa cum mersul este un act de amator” (2000, p. 23).

Astfel de cercetători pun accent pe faptul că mersul ca act senzorial, așa cum a fost dovedit de romantici, ar fi tot mai mult filtrul principal de percepere a spațiului. „Cei care merg scriu, iar cei care scriu merg” (Nicholson, 2008, p. 25) însumează o realitate romantică a teoriei literare contemporane, adoptată în secolul al XIX-lea în lucrări precum cele ale lui William and Dorothy Wordsworth, John Keats, și R. W. Emerson. Poetzsch scrie că „nu mai puțin decât actul fizic, actele literare ale pedestrianismului romantic sunt, de la începuturile lor, legate de înțelesurile devierii, cu o depărtare intenționată de ceea ce este generic, sau am spune topografic, normativ: calea bine bătută” (2005).

Așa cum mersul a influențat Transcendentalismul american și Romanticismul european cu ceea ce aproape poate fi numită a fi o metodologie a coexistenței cu natura brută, tot mersul a formulat prototipul personajului francez *flâneur* (fr.), care avea să devină unul din primele prototipuri de personaje urbane ale societății moderne. Charles Baudelaire, tatăl acestui nou personaj urban, a ranforsat „omul mulțimii” al lui Poe ca spectator capabil de a înregistra societatea prin mers (Beaumont, 2020).

Secolul al XX-lea a fost martorul diferitelor abordări ale mersului prin avangardele artistice, în conexiune cu

This itself is a very sharp opinion on space, place, and its static approach. From the colonialist epistemology, walking may be the greatest legacy for the future. And here, indeed, it's essential not to overlap cognitive walking with transhumanance. Contemporary scholars, such as the already cited Francesco Careri (2017) but also Rebecca Solnit (2000) refer to various moments in (art) history that have established the importance of walking in the repertoire of new media as an “expressive medium” as Solnit names it, while she mentions that a history of walking is “an amateur history, just as walking is an amateur act” (2000, p. 23).

Such scholars stress the sensorial act of walking, as proven by Romantics, to be more and more the major filter of perceiving space. “Walkers write, writers walk” (Nicholson, 2008, p. 25) sums up a Romantic reality of contemporary literary theory, empowered in the 19th century by works such as William and Dorothy Wordsworth, John Keats, and R. W. Emerson. Poetzsch writes: “No less than the physical act, the literary acts of Romantic pedestrianism are, from their earliest beginnings, bound up with notions of deviance and deviation, with a willful turning away from what is generically, or shall we say topographically, normative: the well-trodden path” (2005).

Just as walking imprinted American Transcendentalism and European Romanticism with almost what could be called a methodology of coexisting with raw nature, walking also created the main formulation for the French *flâneur* (fr.), soon to become one of the first urban prototypes of modern society. Charles Baudelaire, the father of this new urban character, reinforced Poe's “man of the crowd” as a spectator able to register society through walking (Beaumont, 2020).

The 20th century witnessed various approaches of avant-garde walking, also linked to the urban space, echoing the

spațiul urban, reflectând preocupările sociale majore ale timpului, fără o aplecare spre natura sălbatică. Ceea ce acum se definește ca fiind arta mersului. Plimbările dadaiste și hoinărele suprarealiste au încurajat pierderea controlului prin actul mersului. Gruparea The Situationists International a dezvoltat ideea orașului nomadic, Noul Babilon, și au încurajat *dérive* (fr.) ca practică artistică. Această practică a dovedit nevoia de reguli, sau măcar de procedură, în procesul înțelegerii peisajului urban. Așadar, mersul ca metodă are nevoie de o metodologie, mai mult decât să facă referire la lipsa de scop și la arbitrar. Așa cum mersul cauzează atât efecte interne și externe, artiști mai recentți precum Richard Long (William, 2011) sau Hamish Fulton (McKibben et al., 2002) vor dovedi că termenul de „psihogeografie” (Debord, 1955) este aplicat. După Debord, geografia, în timp ce se ocupă cu acțiunile și efectele forțelor în mare parte naturale (precum condiții de climă și teren), este ea însăși limitată și limitatoare, pentru că nu oferă, ca știință, informațiile necesare înțelegerii spațiului în relație cu omul. Psihogeografia, pe de altă parte, intenționează să studieze anumite elemente ale mediului în conjuncție cu efectele lor specifice asupra emoțiilor și deci comportamentului uman. Caracterul empiric al acestei investigații se menține. Dar anumite aspecte pot fi urmărite, și acestea pot aduce informații despre cum, în funcție de situație, indivizi sau comunități se raportează la un anumit spațiu într-o anumită perioadă. Psihogeografia sau Geografia umană (sau antropogeografia) sunt două concepte diferite care se referă la interacțiunea dintre om și mediu. Dacă prima se referă la o metodă mai personală, informală, a doua este o metodologie care definește interdependențele dintre comportamente sociale, precum cultura, sănătatea, economia și mediul, natural sau construit. „1854 Broad Street cholera outbreak” a lui John Snow a fost una dintre primele hărți de acest tip.

Fără a implica actul mersului, aceste hărți implică însă mișcare, dezvoltare, și schimbarea fenomenului. Aceasta face referire și la dezvoltarea științelor naturii în secolul al 19-lea, și la nevoia de a trasa evoluția biologică și

major social concerns of the time, which were not so much devoted to pristine nature. Now defined as walking art, Dadaist walks, and Surrealist Deambulations encouraged the loss of control through the act of walking. The Situationists International developed the idea of a nomadic city, The New Babylon, and encouraged the *dérive* (fr.) as an artistic practice. This practice proved the need for certain rules, or at least procedures, to understand the urban landscape. Therefore, walking as a method requires a methodology rather than employing aimlessness and randomness. As walking causes both internal and external effects, later artists such as Richard Long (William, 2011) or Hamish Fulton (McKibben et al., 2002) will stress that the term “psycho geography” (Debord, 1955) comes to life. According to Debord, geography, while dealing with the actions and effects of mostly natural forces (such as climate and terrain conditions), is itself limited and limiting, as it does not provide, as a science, the information needed to understand space in relationship with man. Psycho geography, on the other hand, aims to study certain elements of the environment in conjunction with their specific effects on emotions and, therefore, human behavior. The empirical character of this investigation remains. However, certain traits can be traced, which will inform how, depending on the case, individuals or a particular community address a specific space in a certain time frame. Psycho geography and Human Geography (or Anthropogeography) are two different concepts addressing the interaction between humans and the environment. While the first one refers to a more personal, informal method, the second one is a methodology that defines interdependencies between social behaviors, such as culture, health, economy, and environment, which can be natural or built. John Snow’s “1854 Broad Street cholera outbreak” was one of the first examples of maps of such kind.

Without the actual act of walking, these maps imply a phenomenon’s movement, development, or change. This also links to the 19th-century development of natural science and the need to trace biological evolution in

implicațiile umane în teritoriu. Determinismul de mediu a fost reprezentat în mod științific prin figuri proeminente ca germanii Carl Ritter și Alexander von Humboldt, dar a dovedit lipsa metodelor. În orice caz, înainte ca geografia umană/umanistă să se fi născut sub munca extensivă și spre abordarea metodologică a li Yi-Fu Tuan (2001), și alte denumiri au expimat acest interes interdisciplinar: geografia regională, ecologia culturală, geografia comportamentală, sunt doar câteva exemple.

Cartografia ar trebui considerată atât practică topografică, cât și antropologică. Și invers, întrebarea se referă la cum anume trebuie trasat un spațiu astfel încât să ajungem la anumite emoții în anumite noduri ale sale. Secvențialitatea este mai evidentă în spații urbane. Este fascinant de observat însă interesul istoric pentru diferite tipuri de spațiu. „Topophilia” (Adams et al., 2001, p. 41) este un termen care a apărut în 1948 și este folosit de Yi-Fu Tuan (2001) pentru a determina legătura afectivă a individului cu mediul său. În eseul său, Întoarcerea naturii la experiența estetică, Luis Sa spune că teoriile estetice recente dovedesc o întoarcere la explicația dată de Kant experienței estetice. Această teorie este marcată de două tendințe distincte, menționează Luis Sa, care sunt experiența estetică în sine și relația etică implicită. Aici, autoarea se referă la diversitatea modurilor în care omul relaționează cu natura în urma creșterii migrației, și deci a diluării caracteristicilor etice particulare. Istoria continuă a mersului dovedește că practica este atât metodă, cât și metodologie, în abordarea spațiului.

Într-o analiză istorică a mersului, e clar că această practică este văzută ca pibegie, hoinăreală, nu ca un mod de a acoperi distanțe dintre puncte fixe de plecare și sosire. Această idee ne reîntoarce la textul lui Careri (2017) menționat mai devreme și la propunerea lui de abordare a spațiului, din perspectiva de arhitect, prin mers, cu referire la mitul lui Cain și Abel. Povestea aceasta ne vorbește despre două tipuri diferite de percepere a spațiului: Cain, un Homo Faber, îmbânzește natura dedicat agriculturii, încercând să

the territory and its human implications. Environmental determinism was scientifically represented by prominent figures like the Germans Carl Ritter and Alexander von Humboldt, but it proved to lack methods. In any case, before Human(ist) Geography was established under the extensive work into the methodological approach of Yi-Fu Tuan (2001), various other names were called to explain this interdisciplinary interest: Regional Geography, Cultural Ecology, and Behavioral Geography are only a few examples.

Cartography should be considered as both a topographical and anthropological practice. In reverse, the question refers to how to map space specifically to arrive at certain emotions in particular nodes. The sequence is indeed more obvious in urban space. It is fascinating to see the historical interest in various types of spaces. “Topophilia” (Adams et al., 2001, p. 41) is a term that emerged in 1948, and Yi-Fu Tuan (2001) uses it to determine one’s affective bond with one’s environment. In her essay *The Return of Nature to Aesthetic Experience*, Luis Sa argues that recent aesthetic theories prove a return to Kant’s explanation of aesthetic experience. She mentions two distinctive tendencies underpinning this theory: the aesthetic experience and the implicit ethical relationships. Here, the author refers to the diversity of ways man relates to nature due to the growth of migration and, therefore, the dilution of particular ethical characteristics. The continuous history of walking proves the practice to be both a method and methodology for approaching space.

In a historical analysis of the philosophy revolving around walking, it is clear that walking is referred to as roaming, wandering, or sauntering, not as a means to covering the distance between given starting and ending points. This brings back the text mentioned previously by Careri (2017) and his proposed approach to space from the point of view of an architect. This implies walking and refers to the wonderful myth of Cain and Abel. This story tells us about the two different perceptions of space: Cain, the Homo Faber,

realizeze din resurse naturale un mediu controlat, propice așezării, și să acumuleze prin muncă. Abel, un Homo Ludens, este păstorul care se comportă ca un nomad și se bazează pe relații efemere dintre om și natură. Așa cum știm, Cain îl acuză pe Abel pentru încălcarea proprietății și îl ucide, fiind astfel pedepsit de Dumnezeu să pribegască fără rost pentru totdeauna. Povestea din spatele poveștii este cea despre codependența celor două stări ale omului, statică și dinamică, necesare în egală măsură pentru a atinge o relație echilibrată cu spațiul. Această idee face referire și la mers ca un act estetic în conjuncție cu un act de control și dezvoltare.

Actul traversării spațiilor pornește din nevoia naturală de a găsi mâncare și informație necesare supraviețuirii. Dar odată ce aceste nevoi primare au fost satisfăcute, mersul preia forma simbolică care a permis omului să se dezvolte în lume. Modificând sensul spațiului traversat, mersul devine primul act estetic al omului, penetrând teritoriile de haos și construind o ordine pe baza căreia se poate dezvolta arhitectura obiectelor situate. (Careri, 2017, p. 25)

Am putea lua exemplul felului în care folosim tehnologia GPS, și astfel am aduce în discuție o altă întrebare: unde anume, nevoia de mers a devenit nevoia de a trasa o linie? Și mai departe, în ce măsură nevoia trasării de linii este o metodă de documentare a relației senzoriale dintre om și spațiu, sau poate un gest de înțelegere, deci control și planificare? Este mereu o discuție despre linii – desene, texte, cusături sau note muzicale, hărți, nume și măsurători – metode prin care omul ajunge la determinări raționale ale spațiului. Dacă linia pare să fie un limbaj al rațiunii, atunci care este limbajul înțelegerii senzoriale? În această perspectivă ne întrebăm dacă peisajul este într-adevăr locul de joacă al călătorii lui Abel, în timp ce arhitectura este locul de siguranță a așezării și adăpostului lui Cain. Putem să creăm un dialog între natură și arhitectură, între brut și prelucrat, între rațional și senzorial, în termeni de percepție chinestezică?

tames nature in dedication to agriculture, aiming to create a controlled environment out of natural resources, to settle and to accumulate. Abel, the Homo Ludens, is the shepherd who behaves as a nomad and relies on ephemeral relations between man and nature. As we all know, Cain accuses Abel of trespassing and kills him, and so is punished by God for eternal wandering. The underlying story is that of a co-dependency between the two poses of man, which are the static and the dynamic, both needed to achieve a balanced relationship with space. This also sends references to walking as an aesthetic act, setting aesthetics in conjunction with an act of controlling and developing.

The act of crossing space stems from the natural necessity to find the food and information required for survival. But once these basic needs have been satisfied, walking takes on a symbolic form that has enabled man to dwell in the world. By modifying the sense of the space crossed, walking becomes man's first aesthetic act, penetrating the territories of chaos and constructing an order on which to develop the architecture of situated objects. (Careri, 2017, p. 25)

Taking the example of our use of GPS, another question comes up: where did the need for walking become exactly the need for line tracing? To what extent is there a need for line tracing to document the sensorial relation between man and space, or is it more of a gesture of understanding, therefore taming and planning? It is always about lines – drawings, writings, stitching or musical notes, mapping, naming, and measuring – the methods through which man rationally determines space. If the line seems to be a language of ration, what is the language of sensorial understanding? In this perspective, we wonder if the landscape is indeed Abel's playground of great journeys while architecture is Cain's safe ground of settling and shelter. Can we set this dialogue between nature and architecture, raw and tamed, rational and sensorial, in terms of kinesthetic perception?

Concluzii

Dintr-o perspectivă istorică a esteticii, mersul, și la modul și mai general, perceperea spațiului, pot intra într-una dintre cele două categorii: rural sau urban. Istoric, îi regăsim pe romantici îndrăgostiți iremediabil de sălbăticie, asemeni lui Constable, sau Friedrich, și în curând regăsim moderniștii francezi devotați scenei urbane. Am putea spune că, de fapt, caracterul sălbatic și rural (al spațiului) este legat de plimbări solitare, față de caracterul urban care implică apartenența la grup și ideologie. Chiar dacă aceste limitări nu sunt relevante în practica contemporană, avem într-adevăr tendința de a vedea spațiul ca pe o scăpare, fie de solitudine, fie de aglomerare. Cred că suntem antrenați să vedem spațiul într-un mod anume, care deservește acțiunile noastre: un loc care să susțină construcții noi, o zonă de traversat, un fundal pentru recreere, o sursă de frumusețe, revelație și memorie, un tărâm al oportunităților și al protecției, așa cum sugerează Appleton (1975).

Ne referim oare, în mod primar, la spațiu ca oportunitate sau refugiu? Extinzând teoria lui Appleton spre un context contemporan, sesizăm diferite întrebări care apar, în legătură cu abordarea spațiului din perspectivă chinetică și cu modul în care mișcarea a devenit contradictorie mersului. Mersul ca practică cognitivă apelează la chinestezie și se referă la conștientizarea abordărilor emoționale. În timp ce mersul a devenit recreațional, și practicile extensive de mers ideologice de la sfârșitul secolului al XIX-lea au dovedit rezultate artistice și științifice fabuloase, nevoia de traversări de teritorii, realizate din plăcere, a devenit o practică socială evidentă. Acesta este contextul în care se dezvoltă epistemologia migrațiilor contemporane și, în urmare, noile realități ale percepției spațiului. Nu e oare migrația însăși nimic mai mult decât o altă manifestare a chinesteziei? Chiar dacă nu prin mers, implicările corporale presupun adaptarea la noi stimuli emoționali care decid caracteristicile cognitive ale spațiului. Ne transferăm dintr-un loc în altul, ne supunem schimbării, frângem rădăcini și rutine, renunțăm la familiar pentru oportunitățile lui

Conclusions

From a historical perspective of aesthetics, walking, and even more general, let's say, perceiving space, can fall under one of the following: rural or urban. We find the Romantics forever in love with the wild, such as Constable or Friedrich, and then soon enough, the French modernists committed to the urban scene. We might say the wild and rural are merely connected to solitary walks, whereas the urban implies shared experience and ideology. Even if these boundaries are not relevant in contemporary practice, we do indeed tend to see space as an escape, either from solitude or crowds. I believe we are trained to see space in the way it serves our actions: a place to bear dwellings, an area to traverse, a background for leisure, a source of beauty, of revelation, of memory, a land of prospects and refuge, as Appleton (1975) was suggesting.

Do we indeed refer to space primarily as a prospect or refuge? Extending Appleton's theory to a more contemporary context, various questions arise about approaching space regarding how moving became contradictory to walking. Walking as cognitive practice employs kinesthesia and refers to the acknowledgments of emotional approaches to space. Whereas walking became recreational, and the late 19th-century result of extensive walking practices throughout new ideologies created fabulous art and science outcomes, the need for territory crossing for leisure expanded and became obvious as a social trait. This is the context in which the epistemology of contemporary migrations arises and, therefore, the new realities of perceiving space. Is migration itself nothing more than another manifestation of kinesthesia? Even if not by walking itself, the body implication involves adaptation to new emotional stimuli that set the cognitive characteristics of space. We commute, change space and place, break roots and routines, give up the familiar for Appleton's prospects, and then call out all that could feel familiar through any sensorial experience

Appleto, iar apoi facem apel la orice ar putea reconstrui familiarul prin experiențe senzoriale pentru a recrea baza unui refugiu. Probabil aici, cea mai mare preocupare este pentru modul în care putem aborda peisajele culturale.

Prin definiție, peisajul cultural este spațiul de întâlnire între natură și cultură. Așadar, cum am putea numi un câmp de eoliene sau de panouri solare? Am putea crea peisaje culturale pentru viitor, care să poarte responsabilitatea transmiterii de valori comportamentale? Sau poate că luând parte la această mișcare de migrație contemporană, nu facem decât să punem presiune pe punctul de rupere, dintre natură și cultură? Interesul meu stă în interogarea posibilităților unor noi metode de cartografiere pentru formularea unei metodologii noi de definire a spațiului, care poate adăuga cunoaștere la documentarea modului în care se realizează viitoare dezvoltări. Chinestezia rămâne principala metodă. De aceea este acum un concept important pentru a fi revizitat și revizuit în schimbarea actuală de percepere a spațiului. Dacă Fragmentarea pune accent pe implicația emoțională a absenței (poate chiar a pierderii), și pe completarea imaginativă, Chinestezia implică conștientizarea secvențialității și a răspunsului corporal la stimuli, mai ales la temporalitate. Într-adevăr, relația dintre spațiul pozitiv și cel negativ este contrabalansată de relația spațiu/timp.

Așa cum exemplifică Sanda Iliescu, „cunoaștem și experimentăm trecerea timpului nu numai prin măsurare pe ceas, dar și prin mișcarea prin spațiu sau secvență de spații” (2022, p. 76). Yi-Fu Tuan susține această idee spunând că „experiența spațiului și timpului este în mare măsură subconștientă” (2001, p. 118). Prin mișcarea în spațiu, care este fie prea larg, fie prea îngust, chinestezia induce stimuli senzoriali care alterează percepția timpului. A modela spațiul poate fi, așadar, un act controlat de modelare de fapt a timpului în percepția utilizatorului, bazându-se pe reacția emoțională la caracteristicile secvențiale ale spațiului. Un alt simț implicat în perceperea timpului în

to recreate the grounds for refuge. Probably here, the main concern is how to deal with cultural landscapes.

By definition, cultural landscapes are spaces where culture and nature meet. So, how could we name a field of windmills or solar panels? Can we create future cultural landscapes that can bear the responsibility of passing on behavioral values? Or maybe by acceding to this general contemporary social migration, we add pressure on the breaking point between culture and nature? My interest revolves around the need to interrogate new cartography methods in composing a contemporary methodology of space definition that can add knowledge to future developments. Kinesthesia remains here the main method. This is why it is now an important requisite to revisit and readdress in today's change of approaching space. It functions as the main opponent of fragmentation regarding methods of approaching space. While Fragmentation emphasizes the emotional implication of the absence (or maybe the loss) and the role of imaginative completion in addressing space sensorial, Kinesthesia implies the acknowledgment of sequence and the bodily response to its stimuli, particularly time-related ones. Indeed, the positive/negative space-sequenced relationship is counterbalanced by the space/time relationship.

As Sanda Iliescu argues, “We know and experience the passage of time not only by measuring it on the clock but also by moving through a place or sequence of places.” (2022, p. 76). Yi-Fu Tuan backs up this idea: “The experience of space and time is largely subconscious” (2001, p. 118). By moving through space that is too large or too narrow, kinesthesia induces sensorial triggers that lead to alterations in the perception of time. Modeling space could be, therefore, a controlled act of modeling time for the user's perception by counting on their emotional reaction to space's sequenced characteristics. Another sense that contributes to the perception of time in space (and vice versa) is the sense

spațiu (și invers, a spațiului în timp) este simțul tactil. Arta gestului, la care se referă D'Udine (1910) spunând că este cel mai important simț în percepția spațiului, m-a făcut să mă gândesc la unul din textele de sală ale expoziției Rothko din Roma în 2007. Aceasta a fost prima mea întâlnire în persoană cu arta lui Rothko, și explicațiile artistului, care însoțeau operele expuse, au făcut o mare diferență în felul în care am înțeles imaginea. Rothko explică cum gestualitatea poate schimba relația (artistului) cu arta. Atunci când pictezi implicând tot corpul în gestul artistic, devii arta ta și invers, picturile poartă amprenta corpului, ritmul respirației, mobilității și impulsivității artistului. Cred că aici ne trimite și d'Udine.

Pallasmaa (1996/2005) consideră că atingerea poate oferi un dialog despre timp, istorie și cultură. Textura este ceva ce imprimă reacții corporale specifice. Cultura corporală dezvoltată în Modernism se referă la chinestezie mai bine decât orice altă mișcare culturală. Acest Modernism fiziologic continuă să înflorească în America de Nord după primul Război Mondial, în timp ce în Europa această mișcare este în mare parte abandonată. Există speculații și diverse teorii în această privință, asemenea celei dezvoltate de Brain (2015), dar este în egală măsură dificil și interesant de înțeles de ce estetica fiziologică transatlantică promovată de cercuri artistice ca Armory Show, the Societe Anonyme, the Stieglitz circle, sau the Barnes Foundation nu numai că a supraviețuit, dar a și încurajat mai departe o gamă largă de teorii și practici contemporane.

Teoria de artă a lui John Dewey este probabil cea mai notabilă cu privire la această moștenire. În cartea sa, *Experiența și Natura* din 1929, Dewey se referă la această cunoaștere cognitivă primară ca la o teorie a „cunoștinței”. În acest mod, a ști despre un lucru, sau a ști că un lucru (sau spațiu) are anumite caracteristici, așează premisele cunoașterii sau a dorinței de cunoaștere mai bine decât datele științifice. În opinia lui Dewey (1929), practica și emoția sunt opuse logicii. Urmărind opinia sa, însemnătatea unui lucru sau a unui spațiu constituie tocmai condiția de bază pentru

of touch. The art of gesture, which D'Udine (1910) refers to while stating that the most important sense in perceiving space is the sense of touch, made me think about one of Rothko's statements written in an exhibition seen in 2007 in Rome. That was my first live encounter with Rothko's art, and it made a difference to read the artist's opinion on how gesture changes the artist's relationship with art. When you paint with your whole body, art becomes you, and you become art; the painting is a blueprint of the artist's own bodily rhythm, breathing, mobility, and impulsivity. I believe this is where d'Udine leads us.

Pallasmaa (1996/2005) believes touch can set a dialogue about time, history, and culture. Texture is something that imprints specific bodily reactions. The modernist body cultures addressed kinesthesia better than any other cultural movement. Physiological Modernism continued to thrive in North America after the First World War, while it was majorly abandoned in Europe. While speculations are being made in various theories, such as Brain's (2015), it is, however, both difficult and interesting to understand why the transatlantic physiological aesthetics promoted by artistic circles such as the Armory Show, the Societe Anonyme, the Stieglitz circle, and the Barnes Foundation not only survived but encouraged a wide range of contemporary theories and practices.

John Dewey's art theory is probably the most notable in following this legacy. In his book, *Experience and Nature*, from 1929, Dewey refers to this genuinely cognitive knowledge as a theory of „acquaintance”. This way of knowing about a thing, or knowing that a thing (or space) has particular characteristics, sets the premises of understanding, or of being willing to understand, better than scientific data. In Dewey's (1929) opinion, practical and emotional stand together instead of logical. Following his opinion, meaning is a prerequisite of knowledge. Dewey stands ahead of time

cunoaștere. Dewey este înaintea timpului său cu această teorie, care devine acum relevantă în contextul procesului general de decolonizare a artei și de discuții în practicile estetice exact a acestui spectru de caracteristici, precum analiza, clasificarea și definirea – anterior considerate ca elemente obligatorii în procesul de cunoaștere. Desigur, chiar și răspunsurile senzoriale simple diferă de la loc la loc, stimulate cultural și geografic, iar chinestezia nu poate fi decât o metodologie în continuă mișcare și adaptare la ea însăși. La fel, mersul, sau mișcarea la modul general, ca metodă, poate oferi informații importante asupra cartografierii senzoriale a spațiului.

Dacă ne-am propune să descriem în mod riguros un loc, putem face apel la teoria cubistă conform căreia niciun singur unghi nu poate releva întregul, deci o suprapunere de unghiuri este cea care poate exprima complexitatea subiectului. Când vine vorba despre spațiu și despre referirile la experiențe fizice și senzoriale, nu este nicio metodă stabilă de definire a topografiei. Real și imaginar, tangibil și senzorial, secvențele se urmează reciproc și se suprapun unele altora în același timp. Această textură, pe cât de abstractă pare, este singura capabilă de a traduce proprietățile spațiului, având chinestezia ca mecanism de bază al unei metodologii perceptive și reprezentationale noi.

with his theory through the now contemporary tendency of decolonization in art and the overall debate in aesthetic practices of exactly this spectrum of assets - such as the analysis, classification, and definition - previously considered as compulsory elements of knowledge. Of course, even the bare sensorial responses differ from place to place, as triggered culturally and geographically, and kinesthesia can only be a continuously moving and adapting methodology, such as walking, or moving, in general, as a method, can provide important information on the sensorial cartography of space.

If we should aim to describe a place properly, we can call the Cubists' belief that no angle can set the whole; therefore, an overlapping of angles can better express the complexity of the subject. When it comes to space and the proper references to its physical and sensorial experiences, there is no established method, at this point, to properly set the topography. Real and imaginary, tangible and sensorial, sequences follow each other and overlap each other at the same time. This texture, as abstract as it seems, is the only one capable of translating the properties of space, while kinesthesia is the core method of a new perceptive and representational methodology.

Referințe/References

Adams, P. C, Hoelscher, S., & Till, K. E. (2001). *Textures of place: Exploring humanist geographies*. University of Minnesota Press.

Appleton, J. (1975). *The experience of landscape*. John Wiley & Sons.

Beaumont, M. (2020). *The walker: On finding and losing yourself in the modern city*. Verso.

Bloomer, C. K., & Moore, W. C. (1977). *Body, memory, and architecture*. Yale University Press.

Brain, R. M. (2015). *The pulse of modernism: Physiological aesthetics in fin-de-siècle Europe*. University of Washington Press.

- Careri, F. (2017). *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice* (S. Piccolo, Trans.). Culicidae Architectural Press.
- Debord, G.-E. (1955) Introduction to a critique of urban geography (K. Knabb, Trans.). *Les Levres Nues*, (6). Retrieved from <https://situationist.org/periodical/les-levres-nues/issue-6-1955/introduction-to-a-critique-of-urban-geography-98>
- Debord, G.-E., & Jorn, A. (2006). *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*. Actar.
- Dewey, J. (1929). *Experience and nature*. George Allen and Unwin.
- d'Udine, J. (1910). *L'art et le geste*. F. Alcan.
- Iliescu, S. (2022). *Experiencing art and architecture: Lessons on looking*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003007654>
- Jamerson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822378419>
- Jay, M. (2011). In the realm of senses: An introduction. *The American Historical Review*, 116(2), 307-315. <https://doi.org/10.1086/ahr.116.2.307>
- McKibben, B., Tufnell, B., Scott, D., & Wilson, A. (2002). *Hamish Fulton: Walking journey*. Tate.
- Nassar, D. (2022). *Romantic empiricism: Nature, art, and ecology from Herder to Humboldt*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190095437.001.0001>
- Nicholson, G. (2008). *The lost art of walking: The history, science, and literature of pedestrianism*. Riverhead Books.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (2nd ed.). John Wiley & Sons. (Original work published 1996)
- Paulson, R. (1982). *Literary landscape: Turner and Constable*. Yale University Press.
- Poetzsch, M. (2005, August 14-17). *Walks alone and 'I know not where': Dorothy Wordsworth's deviant pedestrianism*. [Paper presentation] 13th Annual Conference of the North American Society for the Study of Romanticism: Deviance and Defiance, Montreal, Canada.
- Samuel, F. (2010) *Le Corbusier and the architectural promenade*. Birkhäuser.
- Solnit, R. (2000). *Wanderlust: A history of walking*. Viking.
- Thoreau, H. D. (1862). Walking. *The Atlantic*, 9(56), 657-674.
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and place. The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Turner, P. (1980). An interview with Hamish Fulton. in R. Adams & L. Baltz (Eds.), *Landscape Theory*. Lustrum Press.
- Veder, R. (2015). *The living line: Modern art and the economy of energy*. Dartmouth College Press.
- William, M. (2011). *The art of Richard Long: Complete works*. Crescent Moon Publishing.

¹ Termenul în limba engleză pentru mers, „walking” este preluat de teoria și critica de artă în ceea ce privește practica mersului ca formă de artă. The English term „walking” is taken up by art theory and criticism regarding the practice of walking as an art form.