OBSERVÂND TIMPUL PRIN GEST ARHITECTURAL
Durată condensată, *contrapposto* și prezența figurală a cariatidei

WITNESSING TIME THROUGH ARCHITECTONIC GESTURE
Condensed Duration, *Contrapposto*, and the Figural Presence of the Caryatid

Sophie RAMM

sophie.ramm@attp.tuwien.ac.at

Universitatea Tehnică, Viena, Austria
Technische Universität Wien, Austria

Rezumat

Contribuția examinează figura cariatidei ca figură a gândirii arhitectonice în care timpul nu este reprezentat, ci este mărturisit. În loc să ofere un studiu istoric al cariatidelor, articolul dezvoltă o metodologie translațională în care exemplele arhitecturale și investigațiile picturale sunt puse în dialog pentru a examina cum gesturile arhitectonice articulează timpul și depun mărturie despre acesta. Aceasta susține că în această figură se cristalizează o temporalitate specifică – una care devine perceptibilă în actul de a susține, în echilibrul *contrapposto* și în privirea gestuală. Scopul este de a interpreta cariatida nu ca ornament sau motiv structural, ci ca o figură în care are loc un mod de a fi martor al timpului – o temporalitate gestuală care se intensifică și se retrage deopotrivă.

Accentul se pune pe distincția dintre figurativ, ca reprezentare, și figural, ca prezență autonomă care face timpul perceptibil. Cercetarea se înscrie în dezbaterile actuale care nu mai privesc arhitectura doar ca pe

Abstract

The contribution examines the figure of the Caryatid as an architectonic thought-figure in which time is not represented but witnessed. Rather than offering a historical study of Caryatids, the article develops a translational methodology in which architectural examples and painterly investigations are brought into dialogue to examine how architectonic gestures articulate and witness time. It argues that a specific temporality is crystallized in this figure—one that becomes perceptible in the act of bearing, in the balance of *contrapposto*, and in the gestural gaze. The aim is to read the Caryatid not as ornament or structural motif, but as a figure in which a mode of witnessing time takes place—a gestural temporality that simultaneously intensifies and withdraws.

The focus is on the distinction between the figurative, as representation, and the figural, as a self-sustaining presence that renders time perceptible. The investigation engages current debates that understand architecture no longer

10.54508/Argument.18.01

un artefact spațial sau funcțional, ci ca pe o practică temporală capabilă să modeleze modul în care timpul este trăit în prezent și imaginat în viitor. Deși arhitectura este adesea privită ca purtătoare a istoriei sau ca suprafață de proiecție pentru viziuni de viitor, rămâne întrebarea cum devine timpul operațional în aspectul arhitectural însuși. Cariatida oferă un punct de plecare: ca element figural care susține greutatea și radiază în același timp prezență, ea leagă materialitatea și percepția într-o formă unificată.

Rezultatele cercetării sugerează că această figură întruchipează timpul nu ca o succesiune liniară, ci ca o durată condensată. În poziția de susținere, timpul este reținut; în *contrapposto*, este pus în mișcare; iar în privirea mascată, este retras din fluxul temporal. Prin această interacțiune, cariatida devine martoră a timpului — nu prin reprezentarea trecutului sau prin prezicerea viitorului, ci prin punerea în scenă a unui prezent durabil care inspiră gândirea arhitecturală viitoare.

Cuvinte-cheie: apariție, artificialitate, cariatide, figuralitate, gest, mască, ornament

solely as a spatial or functional artifact, but as a temporal practice capable of shaping how time is experienced in the present and imagined in the future. While architecture is often discussed as a carrier of history or a projection surface for future visions, the question remains how time becomes operative within architectural appearance itself. The Caryatid offers an entry point: as a figural element that carries weight while radiating presence, it binds materiality and perception into a unified form.

The findings suggest that the Caryatid embodies time not as linear succession but as condensed duration. In bearing, time is held; in *contrapposto*, it is set into motion; and in the masked gaze, it is withdrawn from temporal flow. Through this interplay, the Caryatid becomes a witness to time—not by representing the past or predicting the future, but by staging an enduring present that informs architectural thinking yet to come.

Keywords: appearance, artificiality, caryatids, figurality, gesture, mask, ornament

Introducere: Temporalitatea prin perspectiva cariatidelor

Istoria arhitecturii este populată de forme care par să facă mai mult decât să organizeze pur și simplu spațiul. Siluete care poartă greutăți, mâini care susțin cu grație coșuri și draperii de piatră care se învârt în jurul corpului sugerează că arhitectura poate păstra ceva asemănător gestului – însă gesturi care nu mai sunt legate de un moment singular de acțiune. Când mișcarea este oprită și transpusă în formă construită, ea nu dispare pur și simplu; dimpotrivă, capătă o temporalitate diferită. Cum se schimbă, atunci, percepția noastră asupra timpului atunci când gesturile se materializează în arhitectură?

Introduction: Temporality through the Optics of Caryatids

Architectural history is populated by forms that appear to do more than merely organize space. Figures bearing weight, hands gracefully supporting baskets, and stone draperies swirling around the body suggest that architecture may preserve something akin to gesture—yet gestures no longer bound to a singular moment of action. When movement is arrested and translated into built form, it does not simply disappear; rather, it assumes a different temporality. How, then, does our perception of time change when gestures become embodied in architecture?

Contribuția examinează modul în care problema temporalității este legată de problema posturii arhitecturale și a figuralității. În sens fenomenologic, figura nu este analizată ca un obiect al analizei empirice, ci ca o apariție în care materialitatea, postura și privirea interacționează. Scopul nu este doar o descriere fenomenologică, ci o investigare a modului în care aceste fenomene operează. Această perspectivă este însoțită de un interes etic, și anume de ideea că gesturile exprimă o „ființare activă în lume" (Flusser, 1994, p. 237), idee care rezonează cu conceptul de act al imaginii formulat de Horst Bredekamp (2021).

This article explores how the question of temporality is linked to the question of architectural stance and figurality. In a phenomenological sense, the figure is not examined as an object of empirical analysis but as an appearance in which materiality, posture, and gaze interact. The aim is not merely a phenomenological description, but an inquiry into how these phenomena operate. This perspective is accompanied by an ethical interest, namely the idea that gestures express an "active being-in-the-world" (Flusser, 1994, p. 237), an idea that resonates with Horst Bredekamp's concept of the *image act* (Bredekamp, 2021).

Cadrul metodologic se bazează în principal pe încercarea lui Vilém Flusser de a formula o teorie a gesturilor, diferită de modelele liniare ale istoriei. În acest sens, lucrarea analizează două exemple de cariatide și transpunerea acestora în pictură. Aceste exemple concrete se împletesc cu reflecțiile lui Lars Spuybroek asupra figurației în relație cu grația, gravitația și simetria (Spuybroek, 2020). În continuare, lucrarea se raportează la considerațiile lui Jean-François Lyotard asupra figuralului în relație cu discursul lingvistic (Lyotard, 2011). Prelegerile lui Gilles Deleuze *On Painting* (Despre pictură) oferă un cadru optic pentru traducerea dintre filosofie, teorie și pictură, prin investigarea unor principii abstracte unificatoare (Deleuze, 2025).

The methodological framework draws primarily on several theoretical approaches, beginning with Vilém Flusser's attempt to formulate a theory of gestures in distinction to linear models of history. Thus, the paper engages with two examples of Caryatids and their translation into painting. These concrete examples are intertwined with Lars Spuybroek's reflections on figuration in relation to grace, gravity, and symmetry (Spuybroek, 2020). It further engages with considerations of the figural in relation to linguistic discourse by Jean-François Lyotard (Lyotard, 2011). Gilles Deleuze's *On Painting* offer an optics for translation between philosophy, theory, and painting by investigating unifying abstract principles (Deleuze, 2025).

Întrebările care rezultă privesc reflecțiile asupra rolului schimbător al măștii de-a lungul istoriei europene (Belting, 2017), încurajând întrebări cu privire la relația dintre subiect și obiect. Această problematică este extinsă prin privirea chiasmatică în cadrul exemplelor arhitecturale din seria *Masques* (Măști) a lui John Hejduk (Hays, 2010). Teoria arhitecturii și istoria arhitecturii sunt înțelese ca domenii reciproc întrepătrunse.

The resulting questions relate to reflections on the changing role of the mask throughout European history (Belting, 2017), fostering questions about the relation between subject and object. This is extended through the chiasmatic gaze within the architectural examples of John Hejduk's *Masques* series (Hays, 2010). Architectural theory and architectural history are understood as mutually entangled fields.

Acești autori nu sunt prezentați ca poziții teoretice paralele, ci ca perspective complementare. Flusser oferă conceptul de gest, Spuybroek oferă o înțelegere arhitecturală a

These authors are not presented as parallel theoretical positions but as complementary perspectives. Flusser provides the concept of gesture, Spuybroek an

figurației, Lyotard și Deleuze elaborează distincția dintre discurs și figural, în timp ce Belting și Hejduk extind discuția către privire și apariția arhitecturală. Articolul îmbină interpretarea filosofică cu analiza vizuală comparativă, în cadrul căreia exemplele arhitecturale selectate și picturile autorului funcționează ca instrumente de cercetare analitică, mai degrabă decât ca simple ilustrații, permițând examinarea calităților operative ale ținutei, contrapposto-ului și privirii prin transpunerea acestora în pictură.

Argumentația este structurată în mod deliberat neliniar, urmând în schimb o logică coregrafică orientată în jurul a trei acte principale: susținerea verticală, echilibrarea axială și retragerea verticală. Studiul nu își propune să ofere o tipologie istorică exhaustivă a cariatidelor și nici o analiză arhitectural-istorică sau constructivă detaliată a unor exemple individuale. În schimb, acesta dezvoltă un model conceptual pentru înțelegerea gestului arhitectonic ca operațiune temporală, concentrându-se asupra cariatidei ca figură teoretică. Privită prin optica cariatidelor, arhitectura poate fi citită ca un act constant de actualizare a gesturilor, ca o traversare anacronică a timpului.

De la istoria liniară la teoria gestului

Vilém Flusser încearcă să formuleze o teorie generală a gestului, pornind de la premisa că „gesturile sunt mișcări ale corpului care exprimă o intenție" (Flusser, 1994, p. 7). El susține că gesturile nu se pretează unei explicații cauzale; semnificațiile lor trebuie, prin urmare, descoperite prin interpretare. În același timp, perspectiva sa lasă deschisă întrebarea cu privire la modul în care gesturile pot fi interpretate în mod sistematic. Un gest, sugerează el, articulează ceva — precum durerea — într-o manieră codificată și devine astfel un act de producere a sensului (Flusser, 1994). De aceea, el susține o lectură intuitivă a actelor expresive, menită să distingă ceea ce numește *Stimmung* — o tonalitate sau o acordare care le stă la

architectonic understanding of figuration, Lyotard and Deleuze the distinction between discourse and the figural, while Belting and Hejduk expand the discussion toward the gaze and architectural appearance. The article combines philosophical interpretation with comparative visual analysis in which selected architectural examples and the author's paintings function as analytical research instruments rather than illustrations, allowing the operative qualities of bearing, contrapposto, and gaze to be examined through their translation into painting.

The argument is deliberately structured nonlinearly, following instead a choreographic logic oriented toward three main acts: vertical bearing, axial balancing, and vertical withdrawal. The study does not aim to provide a comprehensive historical typology of Caryatids or a detailed architectural-historical or constructive analysis of individual examples. Instead, it develops a conceptual model for understanding architectonic gesture as a temporal operation by focusing on the Caryatid as a theoretical figure. Viewed through the optics of Caryatids, architecture can be read as a constant act of actualizing gestures, as an anachronic traversal of time.

From Linear History to Gesture Theory

Vilém Flusser attempts to formulate a general theory of gesture, beginning with the proposition that "gestures are movements of the body that express an intention" (Flusser, 1994, p. 7). Gestures, he argues, do not admit of causal explanation; their meanings must therefore be uncovered through interpretation. At the same time, his account leaves open the question of how gestures are to be systematically interpreted. A gesture, he suggests, articulates something—such as pain—in a codified manner and thereby becomes an act of meaning-making (Flusser, 1994). He therefore advocates an intuitive reading of expressive acts to discern what he calls a *Stimmung*—a tonality or attunement that underlies them (Flusser, 1994). This concept encompasses

bază (Flusser, 1994). Acest concept cuprinde un spectru al sensului, de la experiența senzorială individuală până la o condiție atmosferică mai amplă (Flusser, 1994).

Diversele mișcări corporale exprimă o anumită calitate tonală care rezonează cu stări de spirit mai ample și împărtășite. Gesturile pot fi înțelese ca astfel de acordaje care au fost desprinse de contextul lor originar și care, prin aceasta, dobândesc un caracter formal. În crearea unor astfel de tonalități artificiale, Flusser identifică un proces de producere a sensului: gesturile se desprind de temporalitatea lor imediată, continuând însă să exprime spiritul epocii lor. Gesturile sunt adesea exuberante, indicând dincolo de ele însele. Privite prin optica teoriei informației, cu cât un gest conține mai multă informație, cu atât devine mai puțin kitsch; însă, cu cât este mai bogat în informație, cu atât devine mai dificil pentru un receptor să îl interpreteze (Flusser, 1994). Dimpotrivă, cu cât transmite mai puțină informație, cu atât apare mai gol de conținut și cu atât este mai puțin solicitant de interpretat.

Flusser propune, prin urmare, o scară a acordajului, la un capăt al căreia se află gesturile vide, iar, la celălalt, acele gesturi ale căror semnificații rămân inepuizabile chiar și după milenii, precum în cazul atlanților și al cariatidelor. Deși un gest poate fi descris cu precizie ca mișcare, el exprimă simultan libertatea. Spre deosebire de acțiunile instinctive — precum închiderea involuntară a ochilor — un gest implică intenție. El nu este necesar, ci plauzibil. Gesturile poartă în ele libertatea de a dezvălui, dar și de a ascunde; subiectul care gesticulează poate atât să se dezvăluie, cât și să se deghizeze. Pornind de aici, Flusser ajunge la concluzia că orice teorie a gestului trebuie să îl includă și pe receptor (Flusser, 1994). Acțiunea și reacția nu pot fi adesea distinse cu claritate, iar ordinea cronologică se poate chiar dizolva: putem exprima simultan o stare de spirit și răspunde la aceasta. Această interacțiune amintește de figura chiasmului. Pentru Merleau-Ponty, sensibilul nu constituie pur și simplu un domeniu printre altele, ci chiar locul în care are loc o întrepătrundere reciprocă (Lyotard,

a spectrum of sense, ranging from individual sensory experience to a broader atmospheric condition (Flusser, 1994).

Diverse bodily movements express a particular tonal quality that resonates with broader, shared moods. Gestures can be understood as such attunements that have been detached from their original context and thereby assume formal character. In the creation of such artificial tonalities, Flusser identifies a process of meaning production: gestures become decoupled from their immediate temporality while still expressing the spirit of their time. Gestures are often exuberant, pointing beyond themselves. Seen through the optics of information theory, the more information a gesture contains, the less kitsch it becomes; yet the richer it is in information, the more difficult it is for a recipient to read (Flusser, 1994). Conversely, the less information it conveys, the emptier it appears and the less demanding it is to interpret.

Flusser therefore proposes a scale of attunement, at one end of which lie empty gestures and at the other those gestures whose meanings remain inexhaustible even after millennia, as in the case of Atlantes and Caryatids. Although a gesture may be precisely describable as movement, it simultaneously expresses freedom. Unlike instinctive actions—such as the involuntary closing of the eyes—a gesture involves intention. It is not necessary, but plausible. Gestures carry the freedom to reveal as well as to conceal; the gesturing subject can both disclose and disguise. From this, Flusser concludes that any theory of gesture must include the recipient (Flusser, 1994). Action and reaction often cannot be clearly distinguished, and chronological order may even dissolve: one may simultaneously express a mood and respond to it. This interplay recalls the figure of the chiasm. For Merleau-Ponty, the sensory is not simply one domain among others but the very site in which a reciprocal interpenetration takes place (Lyotard, 2011). There is no radically external, wholly foreign Other; rather,

2011). Nu există un ceva radical exterior, complet străin; mai degrabă, un singur câmp se diferențiază din interior, se divide și se răstoarnă asupra sa, confruntându-se cu sine însuși ca propriul său corespondent. Percepția ia naștere în interiorul acestei auto-întrepătrunderi — acolo unde ceva este, în același timp, parte a aceluiași continuum și, totuși, apare ca distinct (Lyotard, 2011).

a single field differentiates itself from within, dividing and turning over, confronting itself as its own counterpart. Perception arises within this self-entanglement—where something is at once part of the same continuum and yet appears as distinguishable (Lyotard, 2011).

Filosofia istoriei pornește, de regulă, de la presupunerea existenței unui gest universal și continuă analitic către instanța individuală, în timp ce o teorie a gesturilor procedează sintetic și fără presupoziții, pornind de la individual pentru a ajunge la o perspectivă mai amplă (Lyotard, 2011). În acest sens, teoria gesturilor apare atât ca post-istorică, cât și ca de-ideologizantă. În timp ce filosofia istoriei consideră dimensiunea temporală drept axa principală a evenimentelor și presupune o concepție liniară asupra timpului, teoria gesturilor operează cu un mod topologic de gândire, în care timpul constituie una dintre cele patru dimensiuni ale spațiu-timpului (Lyotard, 2011).

The philosophy of history typically begins from the assumption of a universal gesture and proceeds analytically toward the individual instance, whereas a theory of gestures proceeds synthetically and without presuppositions from the individual in order to arrive at a broader perspective (Lyotard, 2011). In this sense, gesture theory appears both post-historical and de-ideologizing. While philosophy of history takes the temporal dimension as the principal axis of events and assumes a linear conception of time, gesture theory operates with a topological mode of thinking in which time constitutes one of four dimensions of space-time (Lyotard, 2011).

În această contribuție, coloane figurale precum cariatidele sunt abordate în mod sintetic ca exemple de gesturi. George Hersey se întreabă de ce ordinele clasice continuă să exercite o influență atât de persistentă și încearcă să descopere semnificațiile latente ale acestor figuri prin interpretarea scrierilor lui Vitruvius. Teza sa susține că ornamentul arhitectural s-a dezvoltat pornind de la materialele, alimentele și ofrandele asociate ritualurilor sacrificiale (Hersey, 1988).

In this contribution, figural columns such as Caryatids are synthetically taken as examples of gestures. George Hersey asks why classical orders remain so persistently influential and seeks to uncover latent meanings in these figures through his interpretation of Vitruvius's writings. His thesis proposes that architectural ornament developed from the materials, foods, and offerings associated with sacrificial rituals (Hersey, 1988).

Abordarea de față consideră însă calitățile expresive ale acestor figuri ca fiind parțial desprinse de contextele lor istorice specifice. Ea se concentrează asupra gesturilor individuale încorporate în acestea — gesturi care modelează experiența temporalității: gestul susținerii, gestul echilibrării și gestul privirii. Atât filosofia istoriei, cât și teoria gesturilor înțeleg gestul ca expresie a libertății. În loc să pună în prim-plan libertatea ca atare, această

The present approach, however, considers the expressive qualities of these figures as partially detached from their specific historical contexts. It focuses on individual gestures embedded within them—gestures that shape the experience of temporality: the gesture of bearing, the gesture of balancing, and the gesture of gazing. Both philosophy of history and gesture theory understand gesture as an expression of freedom. Rather than foregrounding freedom

contribuție se concentrează asupra forțelor care acționează în interiorul acestor gesturi, pentru a le pune în evidență dimensiunea figurală.

De la figurativ la figural

Această cercetare abordează ornamentele nu ca pe o decorație aplicată, ci ca pe un act al imaginii, în cadrul căruia forma devine operativă. În raport cu Lars Spuybroek, întrebarea nu este cum reprezintă arhitectura sensul, ci cum compune condițiile în care ceva se poate dezvălui (Spuybroek, 2020). Spuybroek este mai puțin preocupat de descrierea fenomenelor decât de producerea acestora: de modul în care elementele trebuie dispuse astfel încât apariția să dobândească intensitate.

În acest cadru, distincția dintre figurativ și figural devine decisivă. Pornind de la Jean-François Lyotard, figurativul poate fi înțeles ca reprezentativ și simbolic: spune un lucru, în timp ce înseamnă altul. Figuralul, prin contrast, este literal — nu în sensul simplității, ci prin capacitatea sa de a structura material sensul (Deleuze, 2025). O figură, în acest sens, este materie care poartă în mod direct un sens. Sensul pornește din configurația sa, mai degrabă decât să îi fie aplicat.

Cariatida oferă un caz paradigmatic. Ca sculptură integrată în arhitectură, aceasta poartă o greutate reală; povara nu este metaforică, ci prezentă material. Din acest motiv, cariatida nu este un ornament figurativ, ci unul figural: ea participă la formarea formei înseși. Nu este doar atașată arhitecturii, ci este constitutivă pentru ordinea sa structurală și perceptivă. În întâlnirea cu o cariatidă, nu ne confruntăm cu o reprezentare, ci cu o postură pusă în act în spațiu. Atitudinea sa, pliurile veșmântului și jocul dintre povară și ușurință generează un sentiment imediat al duratei și prezenței. Corpul său intermediază ritmul și echilibrul în cadrul întregului arhitectural, păstrând însă o intensitate distinctă care depășește explicația narativă sau iconografică.

alone, the contribution concentrates on the forces at work within these gestures to draw out their figural dimension.

From the Figurative to the Figural

This investigation approaches ornaments not as applied decoration but as an *image act* in which form becomes operative. In reference to Lars Spuybroek, the question is not how architecture represents meaning, but how it composes conditions under which something can reveal itself (Spuybroek, 2020). Spuybroek is less concerned with the description of phenomena than with their production: how elements must be arranged so that appearance acquires intensity.

Within this framework, the distinction between the figurative and the figural becomes decisive. Drawing on Jean-François Lyotard, the figurative can be understood as representational and symbolic: it says one thing while meaning another. The figural, by contrast, is literal—not in the sense of simplicity, but in its capacity to structure meaning materially (Deleuze, 2025). A figure, in this sense, is matter that bears meaning directly. Meaning emerges from its configuration rather than being applied to it.

The Caryatid offers a paradigmatic case. As sculpture integrated into architecture, it carries actual weight; the burden is not metaphorical but materially present. For this reason, the Caryatid is not a figurative ornament but a figural one: it participates in the formation of form itself. It is not merely attached to architecture but constitutive of its structural and perceptual order. In encountering a Caryatid, one does not confront a representation, but a posture enacted in space. Its stance, the folds of its garment, and the interplay of burden and lightness generate an immediate sense of duration and presence. Its body mediates rhythm and balance within the architectural whole, yet retains a distinct intensity that exceeds narrative or iconographic explanation.

Bredekamp se referă la această intensitate atunci când observă că imaginile, deși artefacte create de oameni, fără o viață autonomă, exercită totuși o forță care le face să apară ca formațiuni care acționează autonom. Actul imaginii, conceput prin analogie cu actul de vorbire, se referă la vitalitatea proprie imaginilor — capacitatea lor de a radia *energeia*, un termen transferat „din domeniul retoricii în cel al artelor vizuale" (Bredekamp, 2021, p. 9). Ceea ce este în joc nu este animația în sens literal, ci experiența că o imagine ne confruntă cu propria sa prezență. Atunci când trecem în mod conștient pe lângă o Cariatidă, întâlnirea poate părea reciprocă, ca și cum însăși percepția ar activa figura. Atunci când imaginea își abandonează funcția reprezentativă fixă, încetează să mai fie pur și simplu figurativă și devine figurală — o apariție care acționează.

În această contribuție, cariatidele sunt transpuse în picturi în ulei pentru a le desprinde de integrarea lor arhitecturală și pentru a aduce în prim-plan gestul de susținere în sine. Prin trecerea de la corp la sculptură, de la sculptură la arhitectură și de la arhitectură la pictură, gestul este eliberat ca operațiune temporală. Clasicismul și barocul sunt abordate nu ca modele stilistice, ci ca elemente ale unei memorii colective a imaginii, reactivate în prezent. Ele nu ilustrează teoria; mai degrabă, sunt mobilizate de aceasta. Pictura comprimă plasticitatea într-o suprafață delimitată și, astfel, depinde de gesturi care trimit dincolo de ele însele, către o profunzime pe care pictorul nu o poate controla pe deplin. În acest sens, cariatida funcționează aici ca o figură a gândirii — o configurație operativă în care susținerea, apariția și mărturia converg.

Purtând greutate și ducând-o mai departe

Grația și sublimul nu se află în opoziție cu gravitația și greutatea; mai degrabă, ele formează polul lor complementar. Arhitectura operează astfel prin tensiuni

Bredekamp refers to this intensity when he notes that images, though human-made artifacts without autonomous life, nonetheless exert a force that makes them appear as autonomously acting formations. The image act, conceived in analogy to the speech act, addresses the peculiar vitality of images—their capacity to radiate *energeia*, a term transferred "from the realm of rhetoric into that of the visual arts" (Bredekamp, 2021, p. 9). What is at stake is not animation in a literal sense, but the experience that an image confronts us with its own presence. When we consciously pass by a Caryatid, it may seem as though the encounter were reciprocal, as if perception itself activated the figure. When the image sheds its fixed representational function, it ceases to be merely figurative and becomes figural—an appearance that acts.

In this contribution, the Caryatids are translated into oil paintings in order to detach them from their architectural embeddedness and to foreground the sustaining gesture itself. Through the passage from body to sculpture, from sculpture to architecture, and from architecture to painting, the gesture is released as a temporal operation. Classicism and the Baroque are approached not as stylistic models but as elements of a collective image memory reactivated in the present. They do not illustrate theory; rather, they are mobilized by it. Painting compresses the plastic into a bounded surface and thus depends on gestures that point beyond themselves toward a depth not fully controlled by the painter. In this sense, the Caryatid functions here as a figure of thought—an operative configuration in which bearing, appearing, and witnessing converge.

Bearing Weight and Carrying Over

Grace and the sublime do not stand in opposition to gravity and weight; rather, they form their complementary pole. Architecture thus operates through tensions that

care nu sunt rezolvate, ci susținute. Într-o viziune nihilistă asupra lumii, nicio acțiune nu are greutate; nu există nici necesități, nici consecințe. Argumentul de față pornește, dimpotrivă, de la presupunerea că ceva este întotdeauna în joc: valorile persistă, chiar dacă rămân instabile și contingente. Pentru Spuybroek, domeniul grației se află în „bucle, răsuciri și întoarceri" (Spuybroek, 2020, p. 162), evitând astfel fixarea. Grația este legată de postură și, prin urmare, de figură; ea nu poate fi desprinsă de gravitație, ci apare prin negocierea acesteia. Nu există o cale directă către grație. Ea poate fi atinsă prin figurație, însă este pierdută atunci când gravitația devine excesivă — ca în cazul atlanților, care par captivi într-o condiție eternă de susținere. Ei poartă încărcătura pe verticală, părând în același timp înrobiți de propriile corpuri de piatră, ca și cum ar fi imobilizați de însăși masa pe care o susțin. Spuybroek compară experiența timpului cu mecanica unui volant care „unește mișcarea cu greutatea" (Spuybroek, 2020, p. 164).

are not resolved but sustained. In a nihilistic worldview, no action possesses weight; there are neither necessities nor consequences. The present argument, by contrast, proceeds from the assumption that something is always at stake: values persist, even if they remain unsettled and contingent. For Spuybroek, the realm of grace lies in "loops, twists, and turns" (Spuybroek, 2020, p. 162), thereby eluding fixation. Grace is related to stance, and therefore to the figure; it cannot be detached from gravity but arises through its negotiation with it. There is no direct path to grace. It may be reached through figuration, yet it is lost when gravity becomes excessive—as in the case of the Atlantes, who appear trapped in an eternal condition of bearing. They carry the load vertically while seeming simultaneously enslaved by their stone bodies, as if immobilized by the very mass they support. Spuybroek compares the experience of time to the mechanics of a flywheel that "marries movement with weight" (Spuybroek, 2020, p. 164).

Ca dispozitiv greu aflat în rotație, acesta stochează energie, compensează întreruperile și menține continuitatea procesului. Timpul, în această analogie, nu este o succesiune liniară, ci o intensitate stocată. În mod similar, timpul se îngroașă în actul susținerii, iar durata devine perceptibilă din punct de vedere fizic. Prin urmare, Spuybroek face distincția între simpla susținere a greutății și purtarea propriu-zisă a acesteia. În timp ce atlanții se încordează vizibil sub povara lor, cariatidele nu doar rămân — ele rezistă. Rezistența nu semnifică aici o persistență pasivă, ci o susținere activă în timp.

As a heavy rotating device, it stores energy, compensates for interruptions, and maintains continuity in the process. Time, in this analogy, is not a linear succession but a stored intensity. In a similar way, time thickens in the act of bearing and duration becomes physically perceptible. Spuybroek therefore distinguishes between merely holding weight and truly bearing it. Whereas the Atlantes visibly strain under their burden, the Caryatids do not simply remain—they endure. Endurance here signifies not passive persistence but an active holding-in-time.

Astfel, susținerea devine o figură temporală: durata poverii este resimțită chiar și fără reprezentarea explicită a oboselii. Hersey face referire la descrierea de către Vitruvius a Cariatidelor de la Erechtheion ca femei captive din Caryae, ale căror poveri erau expuse public drept o „pedeapsă" pentru generațiile viitoare (Hersey, 1988, p. 120). Totuși, în cadrul acestei narațiuni a subjugării, figura trece printr-o transformare: în timp ce atlanții par să se lupte cu propria

Bearing thus becomes a temporal figure: the duration of the load is felt even without the explicit depiction of fatigue. Hersey refers to Vitruvius's depiction of the Caryatids of the Erechtheion as captive women from Caryae, whose burdens were publicly displayed as a "punishment" for future generations (Hersey, 1988, p. 120). Yet within this narrative of subjugation, the figure undergoes a transformation: While the Atlantes seem to struggle with their own weight,

lor greutate, cariatidele ating, în mod paradoxal, libertatea prin acceptarea grațioasă a propriului destin: ceea ce este greu devine ușor.

Un exemplu al acestei posturi poate fi regăsit în Cariatidele inserate ulterior în fațada Palais Pallavicini (Fig. 1). Deși fațada nu a fost proiectată inițial pentru un portal cu figuri monumentale, sculptorul Franz Anton Zauner a reușit să le integreze în proporțiile acesteia, producând în același timp un ritm propriu, independent. Portalul de la intrare este flancat de două perechi de sculpturi dispuse simetric, care, la rândul lor, se confruntă într-o imagine în oglindă. Cele patru figuri variază totuși subtil în poziția brațelor, în drapaj și în rotația corpului; această variație calibrată în interiorul repetiției produce vitalitate și invită la un mod schimbător de percepție. Funcția arhitecturală și prezența ornamentală coincid: figurile susțin antablamentul fără să pară că se încordează, transformând greutatea într-un gest de echilibru. Cu coșurile deasupra capetelor, ele par nu doar să susțină, ci și să „poarte mai departe" ceva. În sensul originar grecesc al termenului *metapherein* — a purta dincolo sau peste — ele însele funcționează ca figuri metaforice în acțiune. Totuși, această metaforă nu rămâne una retorică.

Așa cum sugerează Bredekamp, metaforele trebuie să fie atât de puternic delimitate în raport cu fundalul lor și atât de strâns articulate în sine, încât să dobândească o „calitate aproape sculpturală" (Bredekamp, 2021, p. 9). Prin acceptarea grațioasă a poverii, ele par să se desprindă de „volantul obișnuinței" (Spuybroek, 2020, p. 163). Cariatida devine astfel o metaforă care s-a solidificat în materie: nu o comparație impusă din exterior, ci o configurație a cărei densitate îi conferă o forță operativă. Întâlnirea cu ele produce un moment intensificat al prezenței — o întrerupere a timpului în care durata și clipa converg. Această impresie de ușurință și prezență este întruchipată în lucrarea *The Weightless* (Cele fără greutate) (Fig. 2).

the Caryatids paradoxically achieve freedom through the graceful acceptance of their fate: the heavy becomes light.

An example of this posture can be found in the Caryatids later inserted into the façade of the Palais Pallavicini (Fig. 1). Although the façade was not originally designed for a portal with monumental figures, the sculptor Franz Anton Zauner managed to integrate them into its proportions while simultaneously producing their own independent rhythm. The entrance portal is flanked by two symmetrically arranged pairs of sculptures, which in turn face each other in a mirror image. The four figures nevertheless vary subtly in arm position, drapery, and bodily rotation; this calibrated variation within repetition produces vitality and invites a shifting mode of perception. Architectural function and ornamental presence coincide: the figures support the entablature without appearing to strain, transforming weight into a gesture of balance. With the baskets above their heads, they appear not only to bear but to "carry across" something. In the original Greek sense of *metapherein*—to carry over or across—they themselves operate as metaphoric figures in action. Yet this metaphor does not remain rhetorical.

As Bredekamp suggests, metaphors must be so forcefully set against their background and so tightly woven in themselves that they attain an "almost sculptural quality" (Bredekamp, 2021, p. 9). Through the graceful acceptance of the burden, they seem to detach from the "flywheel of habit" (Spuybroek, 2020, p. 163). The Caryatid thus becomes a metaphor that has solidified into matter: not a comparison imposed from outside, but a configuration whose density grants operative force. The encounter with them produces a heightened instant of presence—an interruption of time in which duration and the moment converge. This impression of lightness and presence is embodied in the painting *The Weightless* (Fig. 2).

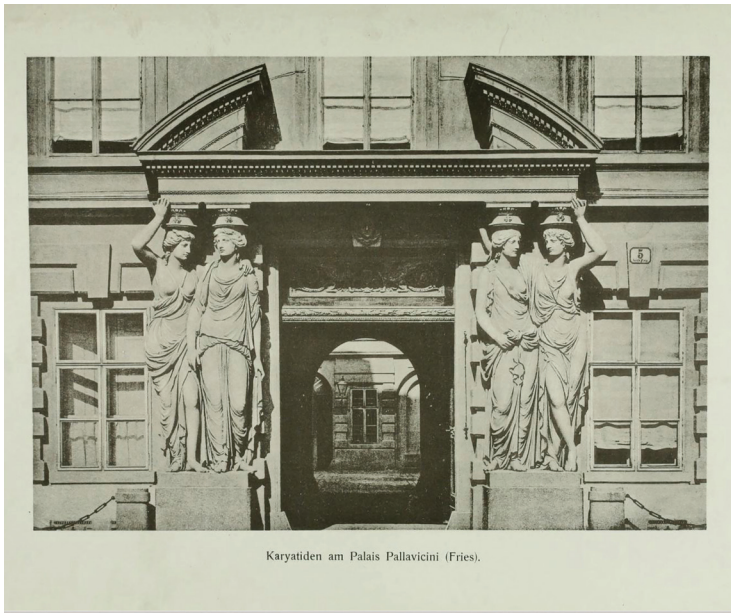


Fig. 1. Vedere frontală a cariatidelor de la Palatul Pallavichini/ Frontal View of Caryatids at Palais Pallavicini
Sursa/ Source: Burg, H. (1915). Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seinse Zeit: ein Beitrag zur Geschichte das Klassizismus in Osterreich. A. Schroll, p. 63

Echilibrarea simetriilor în *contrapposto*

În timp ce greutatea este purtată pe verticală, dinamica expresivă a cariatidelor se desfășoară pe orizontală. Corpurile celor patru figuri sunt articulate printr-o ușoară torsionare care întrerupe axa verticală a încărcăturii (Fig. 2). Greutatea nu se sprijină în mod egal pe ambele picioare, ci se deplasează: un picior susține, celălalt cedează. Această deplasare generează un joc dinamic între tensiune și eliberare, care împiedică corpul să apară ca o unitate statică; în schimb, acesta se manifestă ca un proces continuu de echilibrare. Echilibrul nu este aici o stare care este atinsă și menținută, ci un act continuu de ajustare — un proces de autoreglare care s-ar putea înclina în orice moment.

Această postură corespunde principiului clasic al contrapposto-ului, care nu semnifică mișcarea ca deplasare în spațiu, ci dinamismul interior al corpului. Pentru Spuybroek, aceasta constituie demonstrația prin

Balancing Symmetries in *Contrapposto*

As the weight is carried vertically, the expressive dynamics of the Caryatids unfold horizontally. The bodies of the four figures are articulated in a slight torsion that interrupts the vertical axis of load (Fig. 2). The weight does not rest evenly on both legs but shifts: one leg bears, the other yields. This displacement generates a dynamic interplay of tension and release that prevents the body from appearing as a static unit; instead, it emerges as an ongoing process of balance. Balance here is not a state that is achieved and maintained, but a continuous act of adjustment–a self-regulating process that could tilt at any moment.

This posture corresponds to the classical principle of *contrapposto*, which signifies not movement as spatial displacement but an inner dynamism of the body. For Spuybroek, this constitutes the demonstration of grace



Fig. 2. *The Weightless* (Cele fără greutate), diptic cu patru cariatide, 130x190cm, ulei pe pânză, 2026. / *The Weightless*, Diptych of four Caryatids, 130x190cm, Oil on Canvas, 2026.
Sursa/ Source: Pictură a autoarei / Painting by the author

excelență a grației (Spuybroek, 2020). Torsionarea dintre axele umerilor și ale bazinului, ușoara îndoire a șoldului și distribuția asimetrică a tensiunii produc o mișcare care se desfășoară în interiorul corpului însuși, fără a-l deplasa din poziția sa. Corpul apare ca și cum s-ar pregăti pentru un pas care nu este niciodată executat. În această suspendare între nemișcare și mișcare se află o temporalitate aparte, care nu avansează, ci se intensifică și se îngroașă. Figurile dispuse în perechi pun la încercare așteptarea privitorului în ceea ce privește simetria: la prima vedere, ele par imagini în oglindă, însă gesturile și expresiile lor faciale diferă subtil, transformând simetria într-un câmp al variației vii.

Părul creț și pliurile veșmântului întăresc această impresie. Pliurile veșmintelor cad în unde ritmice și line, transmițând deopotrivă mobilitate și repaus, în timp ce formele rotunjite ale figurilor androgine adună și organizează drapajul. Ele nu urmează statica corporală într-o manieră strict mecanică, ci trasează linii care sugerează mișcarea — rotații subtile, direcții ale tragerii, cedării și rezistenței

par excellence (Spuybroek, 2020). The torsion between shoulder and pelvic axes, the slight bend of the hip, and the asymmetrical distribution of tension produce a movement that unfolds within the body itself without displacing it from its position. The body appears as though preparing a step that is never executed. In this suspension between stillness and motion lies a peculiar temporality that does not advance but intensifies and thickens. The paired figures challenge the viewer's expectation of symmetry: at first glance they appear mirrored, yet their gestures and facial expressions differ subtly, transforming symmetry into a field of living variation.

The curly hair and the folds of the garments reinforce this impression. The folds of the garments fall in gentle rhythmic waves, conveying mobility and repose at once, while the rounded forms of the androgynous figures gather and organize the drapery. They do not follow bodily statics in a strictly mechanical manner but trace lines that suggest movement—subtle rotations, directions of pull, yielding,

— ca și cum ar fi modelate de o deplasare temporală lentă și aproape imperceptibilă. Poziția brațelor și ușoara înclinare a trunchiului fac aluzie la un moment viitor. Este ca și cum trupul ar fi angajat într-o repetiție: mișcarea este pregătită, anticipată, înscrisă în corp, dar nu pe deplin realizată. Această condiție provizorie generează o tensiune suspendată care extinde momentul prezent.

În acest context, problema simetriei devine inteligibilă într-o lumină nouă. Arhitectura tratează adesea simetria în mod superficial — ca ordine în oglindă sau echilibru formal — însă, în sens originar, simetria se referea la proporție. Potrivit lui Spuybroek, „simetria este un concept care pune în relație mișcarea cu forma" (Spuybroek, 2020, p. 177) și devine astfel un sistem relațional în care mișcarea unei singure părți afectează întregul corp. În sculptură, prin urmare, simetria nu poate fi concepută independent de o mișcare imaginată. Cariatida prezintă o organizare simetrică interioară — o relație echilibrată între forțe și proporții — care se manifestă în exterior sub forma unei aparențe asimetrice. Hersey observă că Cariatidele, cu brațele ridicate, ar putea deriva din ritualuri de dans sau din gesturi de întâmpinare a zeilor (Hersey, 1988). Această asociere este întruchipată în pictura *The Presence of Silence* (Prezența Tăcerii) (Fig. 3), a cărei axă centrală înclinată accentuează momentul echilibrării și al dansului.

Contrapposto devine astfel modelul primar al figurației. El dezvăluie nu doar o postură, ci și o cedare în interiorul structurii, o slăbire controlată care permite interiorului și exteriorului, tensiunii și eliberării, stabilității și mișcării să se întrepătrundă. Figura apare simultan consolidată și deschisă, închisă și permeabilă. Această intersectare dintre ordinea internă și deplasarea externă generează o percepție a timpului care se desfășoară non-liniar. Timpul nu apare ca o succesiune de momente, ci ca o condiție experiențială extinsă. Gestul dansant al corpului — eliberarea sugerată, posibila desprindere de povară — rămâne în domeniul potențialității. Rezistența nu este resimțită ca imobilitate, ci ca tensiune. Temporalitatea care rezultă nu este, prin

and resistance—as though shaped by a slow and nearly imperceptible temporal shift. The posture of the arms and the slight inclination of the torso allude to a future moment. It is as if the body were engaged in a rehearsal: movement is prepared, anticipated, inscribed in the body, yet not fully realized. This provisional condition generates a suspended tension that expands the present moment.

Within this context, the question of symmetry becomes newly legible. Architecture often treats symmetry superficially—as mirrored order or formal equilibrium—yet symmetry originally referred to proportion. According to Spuybroek, "symmetry is a concept that relates movement to form" (Spuybroek, 2020, p. 177) and thus is a relational system in which the movement of any single part affects the entire body. In sculpture, symmetry, therefore, cannot be conceived independently of an imagined movement. The Caryatid displays an inner symmetrical organization—a balanced relation of forces and proportions—that manifests itself outwardly as an asymmetrical appearance. Hersey notes that the Caryatids, with their arms raised, may derive from dance rituals or gestures of receiving the gods (Hersey, 1988). This association is embodied in the painting *The Presence of Silence* (Fig. 3), whose inclined central axis reinforces the moment of balancing and dancing.

Contrapposto thus becomes the primary model of figuration. It reveals not only a stance but also a yielding within structure, a controlled weakening that allows interior and exterior, tension and release, stability and motion to interpenetrate. The figure appears simultaneously consolidated and open, closed and permeable. This crossing of internal order and external displacement generates a perception of time that unfolds non-linearly. Time does not appear as a succession of moments but as an extended experiential condition. The dance-like gesture of the body—the hinted release, the possible liberation from the burden—remains within the realm of potentiality. Endurance is not experienced as immobility but as tension.

urmare, o durată măsurabilă, ci o prezență calitativă: un moment care se susține pe sine, în loc să se dizolve. Pentru percepție, aceasta înseamnă că privitorul nu întâlnește o stare încheiată, ci un corp aflat într-o tranziție interioară. Cariatida nu mai este percepută ca o imagine statică, ci ca un act de „a străluci în afară" (Spuybroek, 2020, p. 325), adică, sensul literal al termenului german *Erscheinung* („apariție"), exprimat ca gerund pentru a sublinia calitatea sa activă. *Contrapposto* devine astfel o formă în care timpul nu trece, ci este păstrat în proporție cu configurația sa spațială.

The temporality that emerges is therefore not measurable duration but qualitative presence: a moment that is sustaining itself rather than dissolving. For perception, this means that the viewer does not encounter a completed state but a body in an internal transition. The Caryatid is no longer read as a static image but as an act of "shining forth" (Spuybroek, 2020, p. 325), that is, the literal meaning of the German term *Erscheinung* (appearance), expressed as a gerund to emphasize its active quality. *Contrapposto* thus becomes a form in which time does not pass but is held in proportion to its spatial configuration.

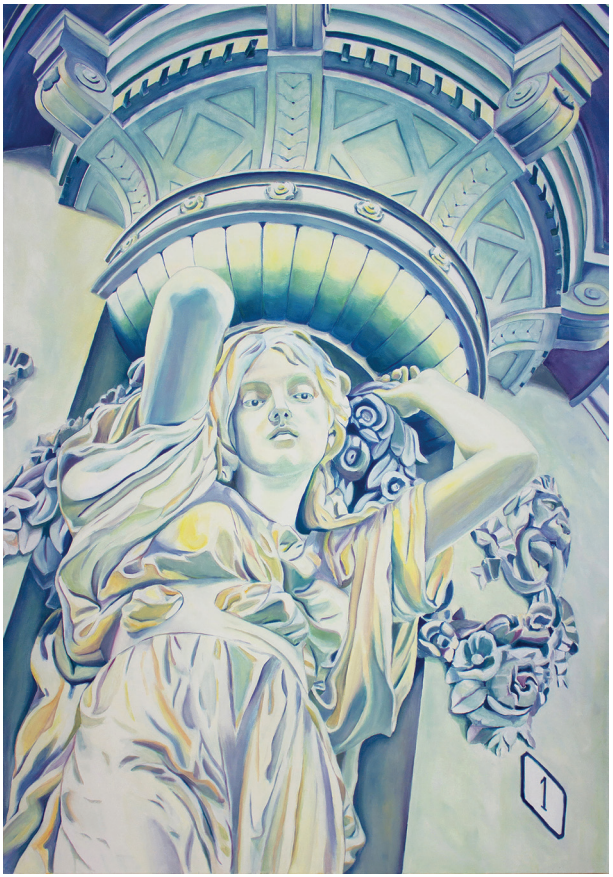


Fig. 3. *The Presence of SIlence* (Prezența tăcerii), 130x190cm, ulei pe pânză, 2026. / *The Presence of Silence*, 130x190cm, Oil on Canvas, 2026.
Sursa/ Source: Pictură a autoarei / Painting by the author

Martor al alterității

Experiența privirii se desfășoară ca un eveniment reciproc în care sculptura sau pictura nu doar apare în fața unui spectator, ci pare să întoarcă privirea, instituind un câmp reciproc al percepției. Ceea ce Bredekamp descrie drept propria privire a imaginii constituie o componentă decisivă a actului imaginii: *coup d'œil*-ul operei marchează clipa în care opera de artă însăși pare să perceapă, transformând observația într-o întâlnire relațională (Bredekamp, 2021). Mitul lui Perseu și al Meduzei oferă un caz paradigmatic pentru această inversare. Aici, sculptura prinde viață, în timp ce privitorul riscă să fie pietrificat, sugerând un chiasm al privirilor în care privitorul și artefactul se confruntă în mod simetric. Cariatida pictată, derivată din figura aflată la colțul străzilor Bognergasse și Tuchlauben din Viena, îl confruntă pe privitor în această dublă condiție: ea este simultan prezentă și transcendentă (Fig. 3). Privirea ei nu se îndreaptă direct către noi; mai degrabă, se pierde către o distanță dincolo de ceea ce este imediat vizibil, sugerând că orizontul perceptiv al figurii îl depășește pe cel al observatorului. Această îndepărtare nu poate fi interpretată ca o simplă detașare de prezent. Noțiunea germană de *Entrücktheit* (alteritate) nu desemnează o evadare din lume, ci o deplasare a poziționalității care face ca figura să fie temporal „în afara axului", rămânând totodată operativă în prezent. Distanțarea produce astfel o stare de prag — un mod liminal de existență în care ceva rămâne nespus, opunându-se unei inteligibilități depline.

Jean-François Lyotard descrie această rezistență drept „grosimea figuralului" (Lyotard, 2011), o dimensiune în care percepția întâlnește forme care nu pot fi traduse pe deplin în discurs. A fi martor, în acest sens, nu înseamnă a explica, ci a atesta o ocurență care depășește articularea conceptuală. Privirea tăcută a Cariatidelor funcționează astfel ca un mod figural al mărturiei: nu vorbește, dar insistă, indicând un eveniment fără a-l reprezenta. Lyotard remarcă: „Ceea ce nu poate fi îmblânzit este arta ca tăcere" (Lyotard, 2011, p. 7). În acest sens, tăcerea artei nu semnifică

Witnessing an Otherworldliness

The experience of viewing unfolds as a reciprocal event in which the sculpture or painting does not merely appear before a spectator but seems to return the gaze, establishing a mutual field of perception. What Bredekamp describes as the image's own gaze forms a decisive component of the image act: the *coup d'œil* of the work marks the instant in which the artwork itself appears to perceive, transforming observation into a relational encounter (Bredekamp, 2021). The myth of Perseus and Medusa offers a paradigmatic case for this reversal. Here, the sculpture comes alive while the beholder risks petrification, suggesting a chiasmus of gazes in which viewer and artifact confront one another symmetrically. The painted Caryatid, derived from the figure at the corner of Bognergasse and Tuchlauben in Vienna, confronts the viewer in such a double condition: she is simultaneously present and transcending (Fig. 3). Her gaze does not address us directly; rather, it drifts toward a distance beyond what is immediately visible, suggesting that the figure's perceptual horizon exceeds that of the observer. This remoteness cannot be read as simple detachment from the present. The German notion of *Entrücktheit* (other-worldliness) denotes not an escape from the world but a displacement of positionality that renders the figure temporally "out of joint" while remaining operative within the present. Distancing thus produces a threshold state—a liminal mode of existence in which something remains unsaid, resisting full intelligibility.

Jean-François Lyotard describes this resistance as the "thickness of the figural" (Lyotard, 2011), a dimension in which perception encounters forms that cannot be fully translated into discourse. To witness, in this sense, does not mean to explain but to attest to an occurrence that exceeds conceptual articulation. The silent gaze of Caryatids therefore functions as a figural mode of testimony: not speaking yet insisting, indicating an event without representing it. Lyotard remarks: "What cannot be tamed is art as silence" (Lyotard, 2011, p. 7). In this sense,

absență, ci marchează persistența unui exces senzorial care rezistă captării discursive și care, totuși, cere să fie recunoscut.

Această logică reconfigurează și înțelegerea fațadei arhitecturale, a cărei relație etimologică cu fața sugerează prezență, mai degrabă decât o simplă suprafață. Totuși, distincția dintre față și mască devine esențială: din punct de vedere etimologic, termenii grecești sunt interdependenți, dar desemnează cazuri gramaticale diferite. *Prosopon* (față), la acuzativ, desemnează fața ca „obiect asupra căruia se îndreaptă privirea" (Belting, 2017, p. 50), în timp ce *prosopopeia* (purtarea măștilor) se referă la actul de a da glas sau caracter unui obiect neînsuflețit. În limba germană, de asemenea, se face distincția între *Sicht* (vedere) și *Gesicht* (față). În timp ce fața poate apărea ca un obiect care urmează să fie privit, masca activează percepția prin punerea în scenă a unei întâlniri care se adresează observatorului.

Masca este stratificată și enigmatică, fiind strâns legată de concepte precum transformarea și tranziția. Mai degrabă decât să reproducă pur și simplu o față, ea funcționează ca un vehicul prin intermediul căruia codurile sociale și rolurile rituale devin perceptibile. Dezvoltarea unor măști care corespundeau unei fețe umane, ca dublu sau corp-surogat, a constituit un fenomen transcultural. Crearea măștilor este profund împletită cu conceptul de imagini. Belting urmărește originile producerii imaginilor până la ritualurile funerare, în care măștile erau folosite pentru a reconstitui chipurile celor morți (Belting, 2017). Măștile ceremoniale erau utilizate pentru a întruchipa spiritele celor morți nu atât ca obiecte autonome, cât ca instrumente performative care îi permiteau actorului să invoce prezența strămoșilor prin voce și mișcare. O mască își dobândește expresia și sensul numai prin contextul ceremoniei de cult care o însuflețește; desprinsă de acest context, ea riscă să fie interpretată ca un obiect fetișizat, lipsit de funcție. După utilizarea sa ritualică în contexte funerare și comemorative, masca a evoluat într-un element al spectacolului public —

the silence of art does not signify absence but marks the persistence of a sensuous excess that resists discursive capture while nonetheless demanding to be acknowledged.

This logic also reframes the understanding of the architectural façade, whose etymological relation to the face suggests presence rather than mere surface. Yet the distinction between face and mask becomes crucial: etymologically, the Greek terms are intertwined yet designate different grammatical cases. *Prosopon* (face) in the accusative denotes the face as "an object to be gazed at" (Belting, 2017, p. 50), whereas *prosopopeia* (wearing masks) refers to the act of giving voice or character to an inanimate object. In German, too, we differentiate between *Sicht* (view) and *Gesicht* (face). While the face may appear as an object to be seen, the mask activates perception by staging an encounter that addresses the observer.

The mask is multilayered and enigmatic, entangled with concepts of transformation and transition. Rather than merely replicating a face, it functions as a vehicle through which social codes and ritual roles become perceptible. It was a transcultural phenomenon to develop masks that corresponded to the human face as a foil or surrogate body. The creation of masks is deeply interwoven with the concept of images. Belting traces the origins of image-making to funerary rituals in which masks were employed to restore the faces of the dead (Belting, 2017). Ceremonial masks were used to embody the spirits of the dead less as an autonomous object than as a performative instrument that enabled the actor to summon the presence of ancestors through voice and movement. A mask derives its expression and meaning only through the context of the cult ceremony that animates it; separated from this context, it risks misinterpretation as a fetishized object stripped of function. After its ritual use in funerary and commemorative contexts, the mask evolved into an element of public spectacle—parades, processions, and festivals.

parade, procesiuni și festivaluri. În Europa, ea a supraviețuit în principal în tradițiile folclorice și în carnaval, devenind treptat asociată mai degrabă cu ascunderea decât cu dezvăluirea.

În timpul Iluminismului, o perioadă care idealiza adevărul și transparența, masca a intrat în dizgrație, fiind asociată cu înșelătoria și disimularea. „Mascarada" a devenit un termen peiorativ, desemnând ascunderea identității autentice în viața publică. În teatrul occidental modern, masca a fost în mare măsură înlocuită de chipul actorului, care a ajuns să fie considerat locul expresiei dramatice. Belting descrie această transformare drept „drama chipului" (Belting, 2017, p. 90), corespunzând apariției subiectului modern. Totuși, în teatrul grecesc antic masca nu ascundea o persoană — ea dezvăluia figura. Ea desemna un rol, mai degrabă decât să îl ascundă pe actor. Măștile teatrale nu erau învelișuri neutre, ci „instrumente ale imaginației" (Belting, 2017, p. 15), fixate într-o singură expresie care structura întreaga desfășurare a spectacolului. Masca domină corpul, dar, în același timp, îi permite corpului să însuflețească expresia și să-i confere o vitalitate autonomă. Belting observă, de asemenea, rezonanța etimologică cu termenul englezesc *surface*, care se referă literalmente la un plan situat „deasupra unei fețe". Deschiderile măștilor — gura și ochii — funcționează ca praguri care conectează interiorul și exteriorul.

În schimb, spectacolul de tip *masque* de la curtea engleză din Anglia secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea se baza mai puțin pe ascunderea feței și mai mult pe interpretarea unor roluri prin intermediul costumelor elaborate și al coregrafiei. Aceste spectacole înfățișau viziuni idealizate asupra vieții civice, adesea concepute cu minuțiozitate de designerul Inigo Jones, ale cărui desene conceptuale depășeau reprezentarea costumelor pentru a imagina gesturile și mișcările scenice ale actorilor (Fig. 4) (Cardani, 2022). În aceste desene, gestul însuși devine arhitectural, anticipând logica spațială a spectacolului înainte ca acesta să aibă loc.

In Europe it survived primarily in folkloric traditions and carnival, gradually becoming associated with concealment rather than revelation.

During the Enlightenment, a period that idealized truth and transparency, the mask fell into disrepute, associated with deception and dissimulation. "Masquerade" became a pejorative term, denoting the concealment of authentic identity in public life. In modern Western theatre, the mask was largely displaced by the actor's face, which came to be seen as the locus of dramatic expression. Belting describes this transformation as "the drama of the face" (Belting, 2017, p. 90) corresponding to the emergence of the modern subject. In ancient Greek theatre, however, the mask did not obscure a persona—it revealed the figure. It designated a role rather than hiding the actor. Theatre masks were not neutral coverings but "tools of imagination" (Belting, 2017, p. 15), fixed in a single expression that structured the performance as a whole. The mask dominates the body yet simultaneously allows the body to animate expression and grant it autonomous vitality. Belting also notes the etymological resonance with the English word *surface*, literally referring to a plane lying "upon a face." The openings of the masks—mouth and eyes— function as thresholds connecting interior and exterior.

By contrast, the English court *masque* of the sixteenth and early seventeenth centuries relied less on facial concealment than on role-playing through elaborate costumes and choreography. These performances depicted idealized visions of civic life, often meticulously conceived by the designer Inigo Jones, whose conceptual drawings extended beyond costume depiction to envision the staged gestures and movements of the actors (Fig. 4) (Cardani, 2022). In these drawings, the gesture itself becomes architectural, anticipating the spatial logic of performance before it takes place.



Fig. 4. Jones, I. (1610-1630) Purtător de torță, designul unui costum indian pentru mască și O statuie transformată, costum cu mască. / Jones, I. (1610-1630) A Torch Bearer, Indian costume design for masque and A statue transformed, early masque costume.

Sursa/ Source: Cardani, L. (2022). Building Characters. LetteraVentidue Edizione Srl. p. 17

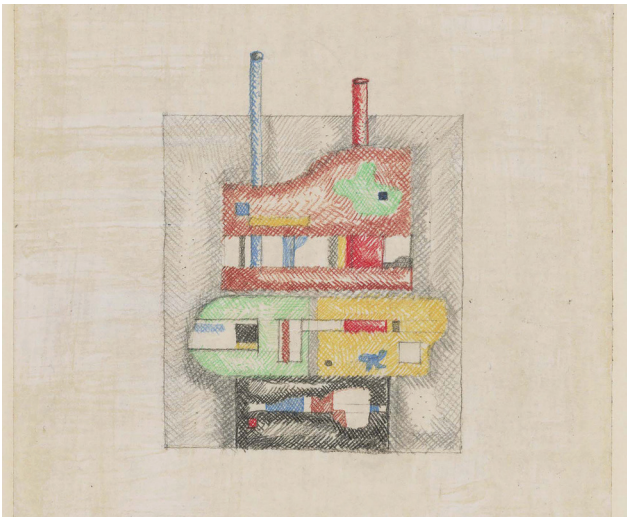


Fig. 5. Hejduk, J. (1973): Wall House II (A. E. Bye House) Elevație și plan combinate. 20.3x20.6cm. Creion colorat și grafit pe calc pe scândură. Dar din partea Fundației Howard Gilman. / Hejduk, J. (1973): Wall House II (A. E. Bye House) Combined elevation and plan. 20.3x20.6cm. Color pencil and graphite on tracing paper on board. Gift of The Howard Gilman Foundation.

Sursa/ Source: https://www.moma.org/collection/works/812 [14.02.26].

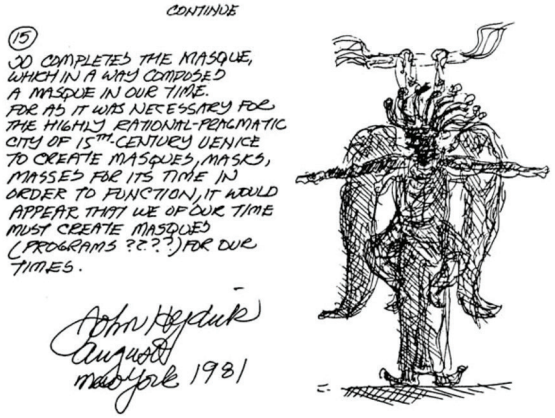


Fig. 6. Hejduk, J. (1981): Desenul Măștii Berlin. (Detaliu). / Hejduk, J. (1981): Drawing of Berlin Masque. (Detail).

Sursa/ Source: Hays, Michael. *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde*, The MIT Press, 2009, p.115.

Localizarea privirii arhitecturii

Un analog arhitectural contemporan al măștii poate fi regăsit în *Wall House II* al lui John Hejduk, conceput inițial ca reședință pentru arhitectul peisagist Arthur Edward Bye și realizat postum la Groningen în 2001. Hejduk a dezvoltat conceptul într-o serie de desene între 1967 și 1974, inspirându-se din picturile lui Le Corbusier și Picasso (Fig. 5). Structura construită este organizată în jurul unui zid monumental care traversează spațiul cu o intensitate teatrală.

Atașate acestui zid se află volume biomorfice viu colorate, care cuprind spațiile de locuire, atelierul și biblioteca. Aceste forme sculpturale se agață de zid asemenea unor fragmente temporale — spații pentru creație, contemplare și retragere. La fel ca în cazul cariatidelor, zidul funcționează ca mai mult decât un simplu suport structural; el devine un prag temporal și simbolic. El separă și conectează simultan, asemenea unei respirații suspendate între momente. Din perspectivă frontală, clădirea se prezintă asemenea unei măști teatrale care își confruntă publicul. În același timp, ea pune în scenă actul traversării. După cum remarca Hejduk: „Viața are de-a face cu zidurile; intrăm și ieșim continuu, înainte și înapoi și trecem prin ele; un zid este cel mai rapid, cel mai subțire lucru pe care îl încălcăm mereu și de aceea îl văd ca pe prezentul, cea mai superficială condiție" (Hejduk, 1985, p. 67). În această înțelegere, zidul devine un moment de trecere spațio-temporală.

În lucrările sale ulterioare, începând din 1979, Hejduk a conceput tot mai mult orașul ca pe un teatru al personajelor arhitecturale. El a dezvoltat o distribuție de figuri recurente care l-au însoțit de la un proiect la altul — Berlin, Vladivostok, Lancaster, Hanovra. Fiecare personaj apare ca autonom, dar rămâne integrat într-un ansamblu mai larg (Fig. 6). Împreună, ele transformă spațiul urban într-o întâlnire carnavalescă sau ritualizată, imaginând orașul drept teatru. Aceste *personae* arhitecturale sunt

Localizing the Architecture's Gaze

A contemporary architectural analogue to the mask can be found in John Hejduk's *Wall House II*, originally designed as a residence for the landscape architect Arthur Edward Bye and realized posthumously in Groningen in 2001. Hejduk developed the concept in a series of drawings between 1967 and 1974, inspired by paintings of Le Corbusier and Picasso (Fig. 5). The built structure is organized around a monumental wall that cuts through space with theatrical intensity.

Attached to this wall are brightly colored, biomorphic volumes containing the living quarters, studio, and library. These sculptural forms cling to the wall like temporal fragments—spaces for creation, contemplation, and retreat. As with the Caryatids, the wall acts as more than structural support; it becomes a temporal and symbolic threshold. It separates and connects simultaneously, like a breath suspended between moments. From a frontal perspective, the building presents itself as a theatrical mask confronting its audience. Yet it also stages the act of crossing. As Hejduk remarked: "Life has to do with walls; we are continuously going in and out back and forth and through them; a wall is the quickest, the thinnest, the thing we're always transgressing, and that is why I see it as the present, the most surface condition" (Hejduk, 1985, p. 67). In this understanding, the wall becomes a moment of spatiotemporal passage.

In his later works, beginning in 1979, Hejduk increasingly conceived the city as a theater of architectural characters. He developed a cast of recurring figures that accompanied him from project to project—Berlin, Vladivostok, Lancaster, Hanover. Each character appears autonomous yet remains embedded within a larger ensemble (Fig. 6). Together they transform urban space into a carnivalesque or ritualized encounter, imagining the city as a theater. These architectural *personae* are exemplary yet relational, singular

exemplare, dar relaționale, singulare, dar interdependente. Arhitectura lui Hejduk se opune numirii; ea nu poate fi redusă la marfă sau reprezentare. Dacă clădirea operează ca o mască, ea necesită un corp — un locuitor uman — care să o însuflețească și să o articuleze.

Hays compară figurile arhitecturale ale lui Hejduk cu animalele dintr-o fabulă: „Ele au voci umane și, prin urmare, par conștiente de noi, ni se adresează. Și totuși, nu vedem reflectarea flatantă a propriei noastre imagini pe care o speram, ci un alt lucru care privește înapoi către noi, ne observă, ne poziționează" (Hays, 1996, p. 7). În această inversare, granița dintre subiect și obiect se dizolvă. Medierea dintre sine și lume nu mai are loc exclusiv prin percepție, ci prin roluri — prin *Masques*. Aceste *Masques* nu sunt suprafețe de proiecție, ci instrumente generative care reorganizează interacțiunea umană. Ele localizează și direcționează privirea, poziționând arhitectura ca pe un chip care vorbește, performează și confruntă.

Hays identifică apoi un efect temporal specific figurilor lui Hejduk, descriind capacitatea acestora „de a opri privirea arhitecturală care nu poate fi localizată", producând un „spațiu-timp luminos, anacronic — spațiul creat în momentul întâlnirii, determinat de privirea arhitecturii" (Hays, 2010, p. 118). Arhitectura apare astfel mai puțin ca un obiect de privit și mai mult ca un interlocutor — o suprafață construită care organizează experiența și produce un câmp de răspunsuri. În mod similar, cariatidele se prezintă ca niște contrapărți stranii: pot fi întâlnite, dar niciodată complet consumate.

Concluzie: actualizarea gestului

Această cercetare funcționează ca o traducere între corpul uman, sculptură, arhitectură, pictură și limbaj, urmărind operațiunile reciproce prin care fiecare dintre aceste arte o reconfigurează pe cealaltă. Contribuția originală a acestui studiu constă în propunerea cariatidei ca figură operativă

yet interdependent. Hejduk's architecture resists naming; it cannot be reduced to commodity or representation. If the building operates as a mask, it requires a body—a human inhabitant—to animate and articulate it.

Hays compares Hejduk's architectural figures to animals in a fable: "They speak with human voices, and so they seem to be aware of us, to address us. And yet we see not the gratifying reflection of ourselves we had hoped for, but another thing looking back at us, watching us, placing us" (Hays, 1996, p. 7). In this reversal, the boundary between subject and object collapses. Mediation between self and world no longer occurs solely through perception but through roles—through *Masques*. These *Masques* are not projection surfaces but generative instruments that reorganize human interaction. They localize and direct the gaze, positioning architecture as a face that speaks, performs, and confronts.

Hays further identifies a specific temporal effect in Hejduk's figures, describing their capacity "to arrest the unlocalizable architectural gaze," producing a "luminous, anachronic time–space the space created at the moment of the encounter, determined by architecture's gaze" (Hays, 2010, p. 118). Architecture thus emerges less as an object to be viewed than as an interlocutor—a constructed surface that organizes experience and produces a field of responses. In a similar manner, the Caryatids present themselves as uncanny counterparts: they may be encountered, but never fully consumed.

Conclusion: The Actualization of Gesture

This investigation operates as a translation between the human body, sculpture, architecture, painting, and language, tracing the reciprocal operations through which each art refigures the other. The original contribution of this study lies in proposing the Caryatid as an operative

prin intermediul căreia arhitectura, pictura și teoria gestului pot fi analizate în cadrul comun al unei temporalități figurale. Lyotard distinge între limbaj și imagini, descriind limbajul ca pe o masă alcătuită din unități de sens, în timp ce imaginile generează evenimente plastice senzoriale (Lyotard, 2011). Discursul lingvistic — sistemele de ordonare logică — caută să structureze și să raționalizeze lumea; în schimb, figuralul, înțeles ca dimensiune senzorială și a dorinței, rezistă unei astfel de structurări. Scopul lui Lyotard nu este de a privilegia figuralul în raport cu discursul, ci de a demonstra inseparabilitatea lor: discursul este întotdeauna deja traversat de figural, în timp ce arta se deplasează din interiorul discursului către exterior, spre figurație, cutând și plisând limbajul până când textul însuși devine o operă care pune în scenă timpul ca eveniment, mai degrabă decât ca succesiune.

figure through which architecture, painting, and gesture theory can be read within a common framework of figural temporality. Lyotard distinguishes between language and images, describing language as a table composed of units of meaning, whereas images generate sensuous plastic events (Lyotard, 2011). Linguistic discourse—logical ordering systems—seeks to structure and rationalize the world; by contrast, the figural, understood as the sensory and desirous dimension, resists such structuring. Lyotard's aim is not to privilege the figural over discourse but to demonstrate their inseparability: discourse is always already traversed by the figural, while art moves outward from the interior of discourse toward figuration, creasing and folding language until the text itself becomes a work that stages time as an event rather than a sequence.

Dacă orizontalitatea deschide un câmp al extensiei, al duratei cotidiene și al locuirii, verticalitatea marchează condensarea, postura și o prezență instantanee. După cum scrie Spuybroek, „momentele nu decurg din timp; ele trebuie smulse din acest flux de către lucrurile frumoase" (Spuybroek, 2020, p. 163). Cariatidele se ridică astfel „de sine stătătoare", devenind locuri ale unei locuiri temporare, în care timpul se prăbușește în prezență spațială. Timpul nu mai este conceput ca o succesiune liniară, ci ca o durată condensată: în actul de a purta, timpul este menținut; în *contrapposto*, este pus în mișcare; în îndepărtare, este desprins din fluxul temporal obișnuit. Arhitectura, în acest sens, poate susține timpul și îl poate face perceptibil din punct de vedere coregrafic, în timp ce verticalitatea funcționează ca un proces de extragere figurală. Această perspectivă clarifică, de asemenea, zidul teatral al lui Hejduk și fațada asemenea unei măști: ambele opresc și localizează privirea, producând un spațiu-timp anacronic în momentul întâlnirii. Cariatidele sunt, prin urmare, tratate ca figuri conceptuale a căror valabilitate depășește epocile stilistice, făcând perceptibile dispoziții distincte ale gândirii. Ele readuc astfel discuția la întrebarea centrală privind modul în care formele arhitecturale păstrează

If horizontality opens a field of extension, everyday duration, and dwelling, verticality marks condensation, stance, and an instantaneous presence. As Spuybroek writes, "moments do not flow from time; they must be wrested from that flow by beautiful things" (Spuybroek, 2020, p. 163). Caryatids thus rise "self-standing," becoming sites of temporary inhabitation where time collapses into spatial presence. Time is no longer conceived as linear succession but as condensed duration: in the act of bearing, time is held; in *contrapposto*, it is set into motion; in remoteness, it is lifted from habitual temporal flow. Architecture, in this sense, can hold time and render it choreographically perceptible, while verticality functions as a process of figural extraction. This insight also clarifies the theatrical wall of Hejduk and the mask-like façade: both arrest and localize the gaze, producing an anachronic time–space at the moment of encounter. The Caryatids are therefore treated as conceptual figures whose validity exceeds stylistic epochs, making perceptible distinct dispositions of thought. They thus return the discussion to the central question of how architectural forms preserve gestures that no longer belong to a single moment of

gesturi care nu mai aparțin unui singur moment al acțiunii, ci articulează posturi inepuizabile de-a lungul timpului, proiectând totodată viitoruri din interiorul prezentului.
Hays îl situează pe Hejduk într-un moment în care arhitectura a încercat nu doar să se codifice pe sine ca limbaj, ci și să dizolve distincția dintre obiectul arhitectural și discursul teoretic (Hays, 2010). Într-un sens comparabil și amintind de apelul lui Hans Blumenberg la reactivarea continuă a mitului, și gesturile trebuie reactivate, mai degrabă decât doar conservate. Gesturile figurilor mitologice nu narează în primul rând; ele condensează. Măștile lui Hejduk, de exemplu, propun personaje arhitecturale care populează orașul, construind scene și acțiuni urbane potențiale prin intermediul unui ansamblu de clădiri. A compune o mască însemna identificarea figurilor decisive ale unei epoci și conferirea unei reprezentări arhitecturale acestora, astfel încât ele să poată deveni integrate experiențial în viața civică. Arhitectura își asumă astfel sarcina de a face manifeste personajele urbanității, în conformitate cu exigențele timpului său. Hejduk a dezvoltat un repertoriu de personaje care putea fi realizat independent de autorul lor, chiar și postum. Această abordare slăbește legătura cu autoratul singular, deschizând arhitectura către continuitate temporală și proiecție colectivă.

În mod similar, ornamente precum Cariatidele trebuie actualizate în permanență: fără o reactivare culturală, ele riscă să se rigidizeze și să devină reziduu istoric. Ornamentul devine greu de purtat atunci când impulsul de mișcare pe care îl întrupează nu mai poate fi urmărit perceptiv. El devine kitsch atunci când informația sa, densitatea sa figurală, este redusă la un mesaj banal. Calitatea distinctivă a gesturilor rezidă în caracterul lor inepuizabil; prin urmare, miza nu este reducerea lumii la un singur cadru interpretativ, ci multiplicarea lumilor experiențiale. După cum reiese din discuția despre teoria gestului, asemenea figuri funcționează nu doar ca motive istorice, ci ca acordaje desprinse de contextul lor originar, continuând să exprime tonalitățile vieții colective. În arhitectură, gesturile se pot adapta în mod imaginativ la atmosferele dominante

action but articulate inexhaustible postures across time while projecting futures from within the present.
Hays situates Hejduk within a moment in which architecture attempted not only to codify itself as language but also to dissolve the distinction between the architectural object and theoretical discourse (Hays, 2010). In a comparable sense, and recalling Hans Blumenberg's call to continually reactivate myth, gestures too must be reactivated rather than merely preserved. The gestures of mythological figures do not primarily narrate; they condense. Hejduk's *Masques*, for instance, propose architectural characters that populate the city, constructing scenes and potential urban actions through a company of buildings. To compose a masque meant identifying the decisive figures of an epoch and granting them architectural representation so that they could become experientially embedded in civic life. Architecture thereby assumes the task of rendering the characters of urbanity manifest in accordance with the demands of its time. Hejduk developed a repertoire of characters that could be realized independently of his authorship, even posthumously. This approach loosens the bond to singular authorship, opening architecture toward temporal continuity and collective projection.

Likewise, ornaments such as Caryatids must continually be actualized: without renewed cultural activation, they risk hardening into historical residue. Ornament becomes heavy when the impulse of movement it embodies can no longer be perceptually traced. It becomes kitsch when the information it conveys—its figural density—is reduced to a banal message. The distinctive quality of gestures lies in their inexhaustibility; the task is therefore not to reduce the world to a single interpretive frame but to multiply experiential worlds. As suggested in the discussion of gesture theory, such figures operate not merely as historical motifs but as attunements detached from their original context, continuing to express the tonalities of collective life. Within architecture, gestures can imaginatively adapt to the prevailing atmospheres of their time, allowing time

ale timpului lor, permițând timpului însuși să apară nu ca progresie liniară, ci ca sursă care se reînnoiește continuu. Pentru teoria arhitecturii, aceasta sugerează că gesturile pot fi investigate ca forme active, mai degrabă decât ca motive simbolice. Pentru practica arhitecturală, indică o abordare de proiectare în care experiența temporală este produsă prin postură, echilibru și apariție, mai degrabă decât exclusiv prin reprezentare.

Flusser a urmărit să revoluționeze teoria comunicării; dacă arhitectura este înțeleasă ca un instrument al comunicării, atunci ea trebuie să cultive o teorie a gestului capabilă să producă „întâlniri cu memoriile culturale colective" (Hays, 2010, p. 121). Deleuze susține că pictorul trebuie să se elibereze de lumea clișeelor, prin „crearea unei rupturi necesare" (Deleuze, 2025, p. 43). Această ruptură distinge „faptul pictural" de „datele prepicturale" și îi permite acestuia să apară dincolo de narațiunile moștenite (Deleuze, 2025, p. 47). Transpusă în arhitectură, o asemenea ruptură nu neagă istoria, ci îi întrerupe fluxul automat, permițând figurilor să radieze din nou. Ea rezonează cu investigația lui Spuybroek asupra radianței figurilor și cu articularea măștilor de către Hejduk, care se construiesc pe imaginarul colectiv, reconfigurând în același timp întâlnirile din prezent. Viitorul arhitecturii nu rezidă, prin urmare, doar în forma speculativă, ci în actualizarea continuă a gesturilor care condensează timpul, localizează privirea și coregrafiază experiența comună. Mai degrabă decât un orizont îndepărtat, viitorul devine o postură asumată în mod conștient față de prezent, pusă în act prin practica figuralului.

itself to appear not as linear progression but as an ever-renewing source. For architectural theory, this suggests that gestures can be investigated as active forms rather than symbolic motifs. For architectural practice, it points toward a design approach in which temporal experience is produced through posture, balance, and appearance rather than through representation alone.

Flusser sought to revolutionize communication theory; if architecture is understood as an instrument of communication, then it must cultivate a theory of gesture capable of producing "encounters with collective cultural memories" (Hays, 2010, p. 121). Deleuze claims that the painter must liberate himself from the world of clichés by "creating a necessary rupture" (Deleuze, 2025, p. 43). This rupture distinguishes the "pictorial fact" from "pre-pictorial givens" and enables it to emerge beyond inherited narratives (Deleuze, 2025, p. 47). Transferred to architecture, such rupture does not negate history but interrupts its automatic flow, allowing figures to radiate anew. It resonates with Spuybroek's investigation of the radiance of figures and Hejduk's articulation of masques, which build upon the collective imaginary while reconfiguring encounters in the present. The future of architecture, therefore, lies not in speculative form alone but in the continual actualization of gestures that condense time, localize the gaze, and choreograph shared experience. Rather than a distant horizon, the future becomes a consciously performed stance toward the present enacted through figural practice.

Referințe / References

Belting, H. (2017). *Face and mask: A double history.* Princeton University Press.

Bredekamp, H. (2021). *Image acts: A systematic approach to visual agency*. De Gruyter.

Cardani, L. (2022). *John Hejduk. Costruire caratteri-Building characters*. LetteraVentidue.

Deleuze, G. (2025). *On painting: Courses, March–June 1981.* (D. Lapoujade, Ed.; C. J. Stivale & Deleuze Seminars Translation Collective, Trans.). University of Minnesota Press.

Flusser, V. (1994). *Gesten: Versuch einer Phänomenologie.* Fischer Taschenbuch Verlag.

Hays, K. M. (2010). *Architecture's desire: Reading the late avant-garde.* MIT Press.

Hays, K. M. (Ed.). (1996). *Hejduk's chronotope.* Princeton Architectural Press.

Hejduk, J. (1985). *Mask of Medusa: Works, 1947–1983.* Rizzoli International Publications.

Hersey, G. L. (1988). *The lost meaning of classical architecture: Speculations on ornament from Vitruvius to Venturi.* MIT Press.

Lyotard, J.-F. (2011). *Discourse, figure.* (A. Hudek & M. Lydon, Trans.). University of Minnesota Press.

Spuybroek, L. (2020). *Grace and gravity: Architectures of the figure.* Bloomsbury Publishing.