Editori coordonatori:
Conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu
Lect. dr. arh. Mihai Constantin Duțescu
Lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei

ARHIVE DE ATELIER

Studii și Cercetări în Proiectarea de Arhitectură
2020-2022

Prefață :
Conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu

Editura Universitară „Ion Mincu”
București, 2022

Volum colectiv publicat în cadrul proiectului:

„Dezvoltarea capacității instituționale a UAUIM pentru cercetare în arhitectură și urbanism prin crearea unei culturi a diseminării rezultatelor", Acronim CULTADISER – Activitatea 8

Proiect finanțat prin Consiliul Național pentru Finanțarea Învățământului Superior – FDI 2022

Domeniul Strategic de Finanțare D6 – „Dezvoltarea capacității instituționale pentru cercetare în universități"

Volum colectiv coordonat de :

Conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu

Lect. dr. arh. Mihai Constantin Duțescu

Lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei

Colectiv redacțional:

Asist. dr. arh. Ioana Moraru

Asist. dr. arh. Andreea Maria Marinescu

Asist. dr. arh. Mariana Cârstoiu

Asist. dr. arh. Mihnea Nicolae Simiraș-Babic

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Arhive de atelier : studii şi cercetări în proiectarea de arhitectură : 2020-2022 / ed. coord.: conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu, lect. dr. arh. Mihai Constantin Duțescu, lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei ; pref.: conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu. - Bucureşti : Editura Universitară "Ion Mincu", 2022

ISBN 978-606-638-251-9

I. Pelteacu, Mihaela (coord. ; pref.)
II. Duțescu, Mihai (coord.)
III. Afrăsinei, Alexandra Maria (coord.)

72

Toate drepturile rezervate. Nici o parte din această publicație nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanice, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorilor și a editurii.

© 2022, Editura Universitară „Ion Mincu", Str. Academiei, 18-20, sector1, București, cod 010014, tel. 40.21.30.77.193

Mulțumiri deosebite,
membrilor *Departamentului pentru Managementul Cercetării* al U.A.U.I.M.
pentru îndrumarea și sprijinul acordate realizării acestui proiect,
fără de care, apariția acestui volum nu ar fi fost posibilă.

CUPRINS

Prefață **9**
CONF. DR. ARH. MIHAELA PELTEACU

1. Structură și spațiu Partea I **13**
PROF. DR. ARH. DAN MARIN

2. Structură și spațiu Partea II **21**
PROF. DR. ARH. DAN MARIN

3. Structură și spațiu Partea III **33**
PROF. DR. ARH. DAN MARIN

4. Recapitulare (Despre invizibil în oraș) **47**
PROF. DR. ARH. FLORIAN STANCIU

5. Pierderea Locului **55**
PROF. DR. ARH. FLORIAN STANCIU

6. Tetrada operativă ca fundament teoretic pentru proiectele dedicate locuirii **65**
CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

7. *Stedskunst* **sau arta locului un concept relevant pentru tema locurilor publice** 77
CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

8. După 20 de ani – exercițiu de *bricolaj* **89**
ASIST. DR. ARH. MIHNEA SIMIRAŞ-BABIC, CONF. DR. ARH. ŞTEFAN GHENCIULESCU

9. Secțiune printr-un imobil **99**
ASIST. DR. ARH. MIHNEA SIMIRAŞ-BABIC, CONF. DR. ARH. ŞTEFAN GHENCIULESCU

10. Loc. context. locuire **107**
LECT. DR. ARH. ALEXANDRA MARIA AFRĂSINEI
ASIST. DR. ARH. ANDREEA MARIA MARINESCU

11. Tipologia ca mijloc de cunoaștere, înțelegere, intervenție **117**
LECT. DR. ARH. ALEXANDRA AFRĂSINEI, DR. ARH. LAURA POPA-FLOREA

12. În dialog cu ceea ce este dat **125**
DRD. ARH. RODICA DINA

13. Proiecte urbane în parcelarea Gramont **133**
ASIST. DR. ARH. EMIL BURBEA-MILESCU

14. Curți și Imobile urbane **145**
CONF. DR. ARH. MIHAELA PELTEACU

15. Despre arte, arhitectură și *punerea în abis.* O introducere **157**
CONF. DR. ARH. MIHAELA PELTEACU

16. Diagrama ca instrument de lucru în activitatea de proiectare **167**
ASIST. DR. ARH. IOANA MORARU

17. Cinci idei la începutul proiectului **175**
LECT. DR. ARH. MIHAI CONSTANTIN DUȚESCU

18. Cinci idei pe parcursul proiectului **181**
LECT. DR. ARH. MIHAI CONSTANTIN DUȚESCU

19. Context, conversie, conținut: despre o teorie a conversiei **187**
LECT. DR. ARH. ANDREI EUGEN LAKATOȘ

20. Rațiune și emoție. Considerații pe marginea unui schimb de idei **197**
CONF. DR. ARH. ROBERT NEGRU

21. De la Zoom la Poiana Stânei
Coordonate pentru o strategie a proiectului de arhitectură **201**
CONF. DR. HABIL. ARH. BOGDAN ANDREI FEZI, LECT. DR. ARH. TANA NICOLETA LASCU

22. Integrarea fabricației digitale în Bazele Proiectării de Arhitectură
Workshop experimental de fabricație digitală
pentru anul I, Facultatea de Arhitectură **207**
DRD. ARH. SORINA DUMITRU, DRD. ARH. AMALIA ENACHE

23. "Living Danube Limes". Valorificarea patrimoniului cultural
și dezvoltarea turismului sustenabil prin trăirea patrimoniului
Limesului Dunărean ca bază pentru o rută culturală **215**
LECT. DR. ARH. ANA-MARIA MACHEDON, PROF. DR. ARH. GEORGICĂ MITRACHE,
LECT. DR. ARH. DRAGOȘ DORDEA, ASIST. DRD. ARH. BOGDAN ISPAS

24. Modelarea arhitecturală - tendințe conceptuale **229**
DR. ARH. ADRIAN IONIȚĂ

25. Interpretarea locului. Un studiu de caz: Piața Tomis III, Constanța **237**
CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

26. Loc, tipologie, proiect. Un scenariu urban și 6 intervenții
pe vechea Cale a Rahovei din București **245**
CONF. DR. ARH. ȘTEFAN GHENCIULESCU, ASIST. DR. ARH. MIHNEA SIMIRAȘ-BABIC

27. Locuire colectivă în Rahova: dialog, gradare, permeabilitate **257**
CONF. DR. ARH. ANDRA PANAIT, ASIST. DR. ARH. CRISTINA MÂNDRESCU,
DR. ARH. TRAIAN COLȚAN

28. Locuire colectivă în Bucureşti. Coexistență şi deveniri ale locului **269**
ASIST. DR. ARH. MARIANA CÂRSTOIU

29. Despre regenerare urbană și conversie funcțională în București. Trei proiecte **279**
LECT. DR. ARH. ANDREI EUGEN LAKATOȘ

30. O casă pentru o persoană. Loc / Context / Emergență / Caracter Prelegere de atelier și scurt comentariu pe marginea rezultatelor **291**
LECT. DR. ARH. ALEXANDRU CĂLIN

PREFAȚĂ

Proiectarea de Arhitectură este în sine, o practică reflexivă, prin care arhitectul formulează întrebări și propune soluții, în care, aprecierea critică, evaluarea și comparația se manifestă cu precădere prin desen.

Desenul propriu-zis este elaborat pe baza cunoașterii disciplinei, a unor programe, teorii, a modului în care acestea relaționează într-un context dat. Prin desen, arhitectul testează, selectează, renunță la unele soluții, revine asupra lor, înainte de a stabili varianta finală.

Această particularitate dă posibilitatea Proiectării de Arhitectură, atunci când devine act de comunicare didactică, să se transforme într-un proces de cercetare. Atunci când, alături de studenți, profesorul își propune să lărgească înțelegerea și cunoașterea disciplinei, el/ei se angajează într-o investigare originală a ideilor, obiectelor de arhitectură, a proceselor de creație care au stat la baza conceperii acestora. Cercetarea începe odată cu formularea primelor întrebări pertinente, conturarea primelor intuiții și ipoteze, primelor răspunsuri, într-o mișcare iterativă între propunere și investigație.

În ultimii ani, această manieră de a preda arhitectura s-a difuzat în mod progresiv în cadrul Atelierelor de Proiectare ale Facultății de Arhitectură, cercetarea fiind astăzi indispensabilă procesului didactic. Au contribuit la aceasta, cooperarea la nivel interdepartamental, ponderea acordată teoriei proiectului în evaluarea studenților, forma înnoită a pachetului de teme propus spre studiul și învățarea arhitecturii (deja de câțiva ani, acestea fiind gândite într-o succesiune graduală și coerentă) și, nu în ultimul rând, pasiunea și profesionalismul echipelor de îndrumători. Orientate către subiecte actuale, tematicile proiectelor sunt stabilite în colectivele departamentelor de proiectare – Bazele Proiectării de Arhitectură și Sinteza Proiectării de Arhitecură – în așa fel încât să stimuleze demersurile investigative și reflecția arhitecturală.

Dacă în ultimul timp, proiectele studențești realizate sub îndrumare se bucură de tot mai multă vizibilitate – de ex.: în cadrul expozițiilor universitare, online sau *in situ*, în cele ale organizațiilor profesionale (anuale, bienale OAR, UAR), în cadrul comisiilor și expozițiilor de diplomă etc. – materialele documentare generate de studiile desfășurate de profesori în pregătirea predării (precum actualizarea informațiilor, revizuirea unor teorii, studii de caz, recenziile unor lucrări de specialitate, consultarea arhivelor etc.) sunt transmise de regulă, în mod fragmentar, în cadrul expozițiilor studențești, a discuțiilor colegiale, mai rar în revistele de specialitate sau cu prilejul proiectelor culturale sau de cercetare, atunci când acestea au loc. Cea mai mare parte a acestor informații și rezultate se acumulează constant, în arhiva personală a autorilor lor, semestrial, pe măsură ce se succed proiectele îndrumate și activitățile didactice.

Ideea acestui volum a apărut din dorința de a releva și de a consolida conservarea acestor informații și rezultate, de a pune la dispoziție profesorilor un cadru adecvat de diseminare și reutilizare, în vederea colaborării și a dezvoltării unor cercetări viitoare.

Volumul, atât în format tipărit cât și în formula sa digitală, cuprinde articole, studii de caz, ipoteze, idei teoretice, relatări ale unor acțiuni concrete, bazate pe activitatea desfășurată în atelierele Facultății de Arhitectură. Acestea au fost elaborate pe marginea studiilor dezvoltate în perioada anilor universitari 2020-21 și 2021-22, o etapă distinctă, la nivelul universității, marcată de generalizarea învățământului *online*. Rezultatele obținute pe parcursul celor doi ani, consemnate inițial în caiete și fișe de studiu, schițe, însemnări, notații, fragmente de proiecte, au fost ulterior transpuse sub forma unor articole scurte, într-o abordare editorială menită să ușureze efortul redactării din partea autorilor și să faciliteze cu precădere transferul de cunoștințe și cooperarea între membrii echipelor de atelier. Cele mai multe lucrări abordează tematici care decurg direct din temele predate la atelier, sau, cu ocazia îndrumării proiectelor de diplomă sau disertațiilor, fără însă a se limita la acestea.

Textele sunt însoțite de imagini sugestive și denotă, pe de o parte, aderența semnificativă dintre dezbaterea de idei și proiectele studențești, și pe de altă parte, convingeri și preocupări strâns legate de individualitatea și personalitatea artistică și profesională a autorilor.

Prin intermediul acestui proiect, materializat în parte în prezentul volum, comunitatea academică, studenți și profesori, dar și tineri aspiranți la profesia de arhitect, au prilejul de a cunoaște diferite opinii elaborate pe marginea unor teme esențiale ale arhitecturii, precum: structură și spațiu, formă și funcțiune/program și loc, locuirea individuală și locuirea colectivă, spațiul public, conversia arhitecturală.

Versiunea finală a articolelor selectate și prezentate în acest volum este rezultatul conjugat al eforturilor autorilor* și echipei editoriale, care a asigurat totodată și revizuirea materialelor publicate. Autorii au avut libertatea de a-și alege nu doar stilul de prezentarea a subiectului ci și modul de înscriere a referințelor, fie acestea note sau referințe bibliografice.

Volumul reprezintă o primă încercare de a lămuri o arhivă importantă, acumulată în procesul didactic, pentru a fi diseminată, valorificată în viitoarele studii și cercetări. În cele din urmă, proiectul din care acesta face parte, își propune să creeze pe viitor un cadru stimulativ de comunicare colegială, la îndemâna echipelor de atelier, care să sprijine constant, articularea rezultatelor originale obținute în activitatea de predare și diseminarea acestora.

Parcurgerea textelor, dezvăluie în final un lucru încurajator pentru dezvoltarea viitoare a acestui demers: cercetarea în Proiectarea de Arhitectură nu se naște din dorința unei descoperiri inedite, chiar dacă unii ar putea spune că acest lucru nu este de neglijat. Ceea ce transpare cu intensitate, este convingerea că cercetarea în Proiectarea de Arhitectură, ca act de comunicare didactică, este o formă de libertate, în care fiecare profesor arhitect are posibilitatea de a investiga spațiul și ideile de arhitectură în cadrul unui joc savant.

*Autorii își asumă întreaga responsabilitate pentru conținutul articolelor lor. Dreptul de copyright rămâne al autorului fiecărui articol.

august 2022

Conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu

1

Abstract

Structura, spațiul și învelișul sunt trei teme corelative fundamentale ale arhitecturii. Implicite în realitatea formei construite, ele au căpătat o consistență teoretică relativ recent, odată cu intrarea în orizontul științific al modernității și cu procesul de raționalizare al cunoașterii care a supus totalitatea arhitecturală unei investigații analitice.

Ordinea structurii, forma spațiului și natura închiderii pot fi privite critic, ca referințe morfologice, dar și istoric, ca repere ale evoluției ideilor și formelor. Raționalismul structurii, conceptualizarea spațiului și teoria învelirii / mascării construcției au impus cadre de referință, ideologii arhitecturale și norme estetice care explică marea varietate a practicilor – nu odată contradictorii – din primele decenii ale secolului al XX-lea și a diferitelor tradiții moderne pe care ele le-au generat, cu consecințe care se extind până în prezent.

STRUCTURĂ ȘI SPAȚIU

PARTEA I

PROF. DR. ARH. DAN MARIN

În arhitectură, secolul al XIX-lea a fost secolul disoluției tradiției istorice, dar și al încercărilor de a găsi explicații și soluții pe alte baze decât cele tradiționale, descinse din mitul vitruvian; a fost secolul "bătăliei stilurilor", al *revival*-urilor și al eclectismului, dar și al teoriilor care căutau să definească, pe baze noi, științifice, esența arhitecturii.

După cum observa Bernard Huet[1], două teorii apărute în această perioadă au avut un rol fundamental în istoria intelectuală a arhitecturii moderne: raționalismul organic al structurii (Viollet-le-Duc) (fig.1) și învelirea simbolică a spațiului (Gottfried Semper) (fig.2).

1) În prima teorie, Viollet-le-Duc acordă structurii un rol determinant, forma arhitecturală fiind derivată din forma structurală:

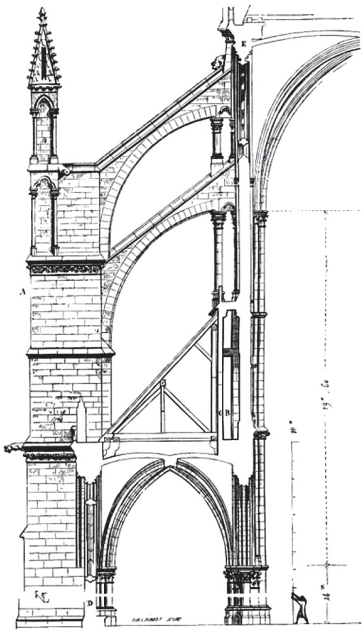
> „În fapt, orice arhitectură provine din structură, și prima condiție pe care trebuie s-o îndeplinească este aceea de a-și pune forma aparentă în acord cu această structură."[2]

Principiul are o valabilitate generală, dar expresia lui cea mai limpede se află în sistemul ogival gotic (fig.1):

> „(...) este imposibil să separăm forma arhitecturii din secolul al XIII-lea de cea a structurii sale; fiecare componentă a acestei arhitecturi este rezultatul unei necesități structurale, așa cum în lumea animalelor și plantelor nu există un fenomen sau o formă care să nu fie produsul necesității organice (...) dați-mi o structură și voi găsi formele care rezultă în mod natural din ea; dar dacă schimbați structura, trebuie să schimb și formele."[3]

O teorie a determinismului structural nu avea cum să nu se asocieze și cu ideea adevărului, a exprimării materialului și a formelor lui specifice condamnând decorația aplicată arbitrar sau simularea structurii, de exemplu în arhitectura romană, care „preia ordinele grecești ca un ornament al construcției. Greșeală grosolană care arată foarte bine diferența pe care o făceau romanii între construcție și decorație."[4]

În fapt, discursul lui Viollet-le-Duc se situează în linia tradiției raționaliste franceze care începe cu teoreticienii reformatori ai secolului al XVIII-lea și cu idealul neoclasic al unei arhitecturi a simplității și veracității structurale, reunind claritatea travеației grecești cu supleța arcuației gotice.



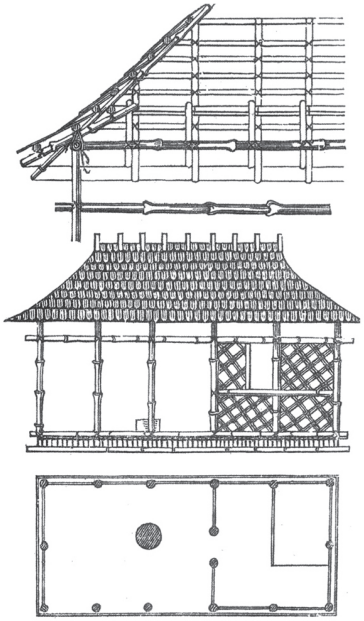


Fig. 1
Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: Secțiune prin catedrala din Amiens (*Dictionnaire raisonné de l'architecture francaise du XIe au XVIe siècle*, 1854-1868);

Fig. 2
Gottfried Semper: Coliba din Caraibe (*Die vier Elemente der Baukunst*, 1851)

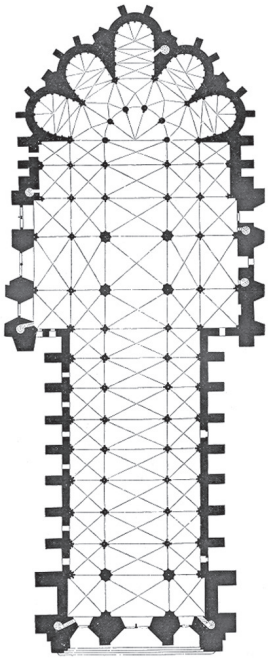




Fig. 3
Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: Modelul catedralei secolului al XIII-lea, *"completă, terminată așa cum a fost concepută"* (*Dictionnaire raisonné de l'architecture francaise du XIe au XVIe siècle*).

În continuitatea acestei direcții și urmărind să dea formelor istorice o interpretare științifică, Viollet-le-Duc consideră arhitectura – în particular, pe cea gotică, privită mult timp numai sub aspect stilistic și, din acest motiv, desconsiderată – dintr-o dublă perspectivă. Pe de o parte, forma are o bază „rațională", dată de procesul logic al concepției:

> „(…) vom găsi, din contră, dezvoltate cu o mare energie, elementele a ceea ce numim cuceririle noastre moderne, ordinea generală și independența individuală; unitatea în varietate; armonia, cooperarea tuturor părților pentru un scop comun; știința care se impune asupra formei; rațiunea care domină materia; în fine, pentru a ne folosi de un cuvânt al timpurilor noastre, atitudinea critică care cere ca tradiția și inspirația să se supună unor anumite principii logice."[5]

Pe de altă parte, forma nu este rezultatul unui proces analitic și liniar, ci al unei genetici morfo-funcționale integratoare:

> „Spunem organism, pentru că este greu să dăm un alt nume acestei arhitecturi a evului mediu, care se dezvoltă și progresează în același mod în care natura determină creația ființelor; plecând de la un principiu foarte simplu, pe care ea îl modifică, îl perfecționează, îl complică, fără ca însă să-i distrugă niciodată esența dintâi."[6]

În acest sens al totalității organice, şi nu al reconstituirii tehnico-arheologice, trebuie privit modelul ideal al catedralei gotice pe care îl propune Viollet-le-Duc continuând ipotetic tipul adoptat la Reims (fig.3): determinismul structural al formei nu este un principiu extern, mecanic, ci un principiu intern, vital, subordonat unei cauze finale.

2) Dacă Viollet-le-Duc afirmă primatul structurii în constituirea formei arhitecturale, Gottfried Semper susține o viziune opusă care definește închiderea și acoperirea spațiului ca scop primordial al arhitecturii.

Plecând de la studiul culturilor primitive (fig.2) și concentrându-se asupra materialelor și a formelor lor specifice, Semper postulează existența a patru elemente morfologice fundamentale ale arhitecturii, pe care le asociază cu materialul, meșteșugul și categoria tehnică aferentă: „vatra" (lut-olărit-ceramic); „învelișul" (fibră-țesut-textil); „scheletul" (lemn-dulgherie-tectonic); „fundația" (piatră-zidărie-stereotomic).[7] Dintre aceste patru elemente, Semper atribuie învelișului – țesătura sau împletitura protectoare – rolul de origine a arhitecturii. În această logică, structura este secundară, subordonată formei care transpune simbolic închiderea:

> „Trebuie să recunoaștem în închiderea făcută cu stâlpi și mici crengi legate între ele și în închiderea făcută prin împletire (...) cea mai veche delimitare produsă manual, cea mai primitivă demarcare spațială verticală inventată de om.
>
> (...) Structurile la care fac apel aceste închideri spațiale pentru a susține, a asigura și a purta aceste închideri spațiale, nu au legătură, în mod direct, cu spațiul și cu împărțirea lui. Ele sunt străine ideii arhitecturale fundamentale și nu constituie în niciun fel elemente determinante ale formei."[8]

În căutarea unei teorii a stilului întemeiată pe baze științifice și materialiste, Semper: (i) enunță o teorie a învelișului – principiul transfigurării materialelor și a construcției ca analogie a membranei textile

(*Bekleidungsprinzip*) – și (ii) prefigurează o teorie a spațiului – primul episod al unei evoluții conceptuale care, prin școala germano-austriacă de istoria și teoria artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, și în particular prin August Schmarsow, va consacra spațiul ca „protagonist" al arhitecturii:

> „Simțul spațiului și imaginația noastră spațială ne împing către creație spațială; ele caută satisfacție în artă. Numim această artă arhitectură; în cuvinte simple, ea este creatoarea spațiului."[9]

Dacă structura – indiferent că este perete sau schelet – are o consistență materială, spațiul (fig.4) capătă și el o consistență virtuală echivalentă, nu mai este un „gol", ci devine o „materie" negativă, dar nu mai puțin prezentă, care poate fi reprezentată și interpretată în termeni morfologici (fig.5).

Definind elementele fundamentale ale arhitecturii și afirmând primatul spațiului și al învelirii lui, Semper identifică două moduri fundamentale de a construi și de a crea structuri: *stereotomicul*, care operează cu elemente masive și grele (piatră, cărămidă, beton), puse în operă prin suprapunere (zidărie, turnare), și *tectonicul*, care operează cu piese fine și rigide (lemn, metal), puse în operă prin asamblare mecanică; primul se asociază cu „peretele" (sau cu soclul), al doilea cu „scheletul" (sau cu șarpanta).

Actualizând teoria lui Semper și considerând aceste două moduri în raport cu spațiul pe care îl creează, se poate spune că ele definesc două tipuri fundamental opuse: spațiul „conținut", delimitat de închiderea peretelui, și spațiul „continuu", eliberat prin transparența scheletului.

Particularizând, ele constituie tema conceptuală a proiectului casei de Blas (fig.6), prin care Alberto Campo Baeza relevă, într-un limbaj radical, natura paradigmatică a celor două moduri de construcție și, implicit, a celor două tipuri de spațiu.

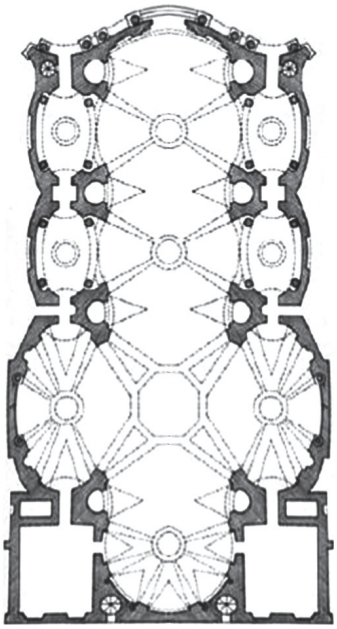
Nivelul inferior (fig.7), ancorat în sol, este spațiul închiderii creată de perete: un volum compact de beton brut, împărțit la interior în camere individuale comunicând cu exteriorul prin goluri locale; în termeni semperieni, este o structură stereotomică.

Nivelul superior (fig.8), cu vedere largă asupra peisajului, este spațiul deschiderii creată de schelet: o terasă pe care stă un volum virtual, indicat de verticalele stâlpilor și de orizontala dalei care îl acoperă; în termeni semperieni, este o structură tectonică.

Semnificația celor două moduri de a utiliza materia și de a construi este structurală și spațială și, dincolo de ele, fundamentală pentru sensul arhitecturii:

> „Scheletul tinde către aerian și dematerializarea masei, în timp ce masivul este teluric, înrădăcinându-se și mai adânc în pământ. Unul tinde către lumină, celălalt către întuneric. Se poate spune că aceste opoziții gravitaționale, imaterialitatea scheletului și materialitatea masei, simbolizează cele două contrarii cosmologice la care aspiră: cerul și pământul (...). În pofida gradului înalt de secularizare al epocii tehno-științifice, aceste polarități constituie încă limitele experiențiale ale vieților noastre."[10]

3) Ambele teorii – Viollet-le-Duc și Gottfried Semper – caută explicații științifice, dar au orizonturi diferite. Prima reiterează de pe o poziție modernă ideea vitruviană a arhitecturii ca artă a construcției, în timp ce



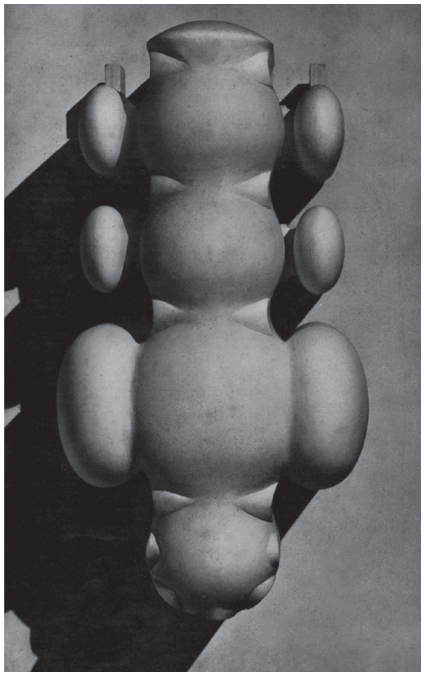


Fig. 4
Guarino Guarini: Proiect pentru biserica Santa Maria della Divina Providenza;

Fig. 5
Luigi Moretti: Reprezentarea volumetrică a spațiului interior al bisericii (*Strutture e sequenze di spazi*, extras din revista *Spazio*, nr. 7 / 1952)



Fig. 6
Alberto Campo Baeza: Casa de Blas, Sevilla la Nueva (2000)

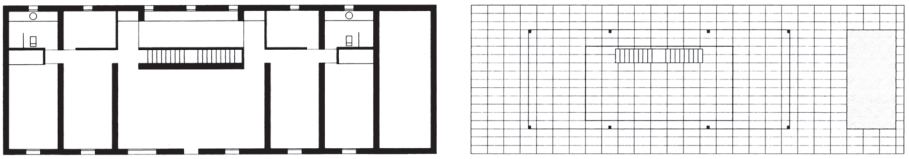


Fig. 7 / 8
Alberto Campo Baeza: Casa de Blas, Sevilla la Nueva (2000), nivel inferior și nivel superior

a doua pune în evidență spațiul, asociind arhitectura cu arta textilă, cu țesătura / împletitura care delimitează / închide construcțiile primitive.

Ca practicieni, Viollet-le-Duc și Semper au fost doi arhitecți ai secolului al XIX-lea, dar în plan teoretic influența lor ulterioară a fost considerabilă; dincolo de unele zone de interferență, se poate afirma că o parte majoritară a arhitecților moderni – nu numai „funcționaliști", dar și „clasici" precum Perret – s-au situat în linia lui Viollet-le-Duc, în timp ce alți moderni – dintr-o linie alternativă, ca Wagner, Berlage sau Loos – în cea a lui Semper.[11]

Rezumând, pe de o parte, există o dualitate primară, „structură-spațiu", derivată din discursurile lui Viollet-le-Duc și Semper; pe de altă parte, există și o dualitate secundară, „spațiu-înveliș", derivată din discursul lui Semper. Din ele se conturează mai multe teme corelative:

(i) interacțiunea dintre structură și spațiu;

(ii) raportul dintre structură și înveliș;

(iii) raportul dintre înveliș și spațiu.

Note

1. Bernard Huet, *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXème siècle*, Quintette, 2003.

2. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 1863-1872, vol. 2, p. 3-4.

3. ibid., vol. 1, p. 283-284.

4. ibid., vol. 1, p. 91.

5. ibid., vol. 2, p. 386

6. ibid., vol. 1, p. 287.

7. Gottfried Semper, *Die Vier Elemente der Baukunst*, 1851.

8. Gottfried Semper, *Der Stil*, 1860, trad. fr. *Du Style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, Parenthèses, 2007, p. 330.

9. August Schmarsow, *Das Wesen der Architektonischen Schopfung*, Leipzig, 1893, în Harry Francis Malgrave, Elefterios Ikonomou, (ed.), *„Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893"*, Getty Publication Programs, 1994, p. 287.

10. Kenneth Frampton, *Rappel à l'ordre: The Case for the Tectonic*, 1990, în Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture*, Phaidon, 2002, p. 95.

11. Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtment,* Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 7-8.

2

STRUCTURĂ ȘI SPAȚIU

PARTEA II

PROF. DR. ARH. DAN MARIN

1) Structura – În mod tradițional, arhitectura a fost privită ca o artă a construcției și evaluată estetic în termeni corporali și stilistici. Edificiul s-a identificat cu masa construită și cu aparența ei – cu structura și cu învelișul –, chiar dacă spațiul interior era cel care fundamenta gestul edificării.

Scheletul modern a indus prin caracterul discontinuu și secțiunile reduse ale elementelor lui o mutație majoră în concepția și percepția arhitecturii. Masa construită și întregul sistem simbolico-monumental al tradiției clasice (fig.1) au încetat de a mai fi referințe arhitecturale determinante:

> „Toate ideile arhitecturale au fost condiționate de folosirea masei structurale plastice. Tehnica arhitectului și tehnica sculptorului erau similare (...). Modul nostru eficient de a utiliza materialele a eliminat masa structurală plastică."[1]

Pentru a fi înlocuite de sisteme structurale – ca scheletul metalic sau de beton armat (fig.2) – care exaltă spațiul, transparența, antigravitația:

> „Folosirea exclusivă a fierului sau a sticlei (...) va putea amplifica atât de mult elementul deschis în arhitectură, încât arhitectura viitorului își va putea depăși în mare măsură, pe o cale deplin rațională, aspectul ei de greutate exterioară.
>
> Folosirea exclusivă a betonului armat deschide perspective similare."[2]

2) Spațiul – Conceptualizat estetic la sfârșitul secolului al XIX-lea și privit la începutul secolului al XX-lea ca noul mediu al arhitecturii moderne[3], spațiul a fost interpretat diferit, variind între două ipoteze opuse:

(i) delimitarea / închiderea, caracteristice arhitecturii istorice şi reinterpretate prin teoria lui Semper și tradiția modernă derivată din ea:

> „La început am căutat să ne învelim, să ne protejăm de exterior, să fim în siguranță și la căldură în timp ce dormim. Am căutat să ne acoperim. Inițial realizată din blănuri de animale sau din țesătură, această acoperire constituie primul gest arhitectural. Și, pentru a avea suficientă protecție pentru întreaga familie, a fost fixată undeva. In curând au fost adăugați pereții, pentru a avea o protecție laterală. Aceasta este ordinea în care s-a dezvoltat ideea construcției, atât individual cât și în sensul omenirii ca întreg." [4]





Fig. 1
Rafaello Sanzio, Lorenzo Lotti: Palazzo Vidorni Caffarelli, Roma (1515-1536)

Fig. 2
Le Corbusier: Vila Savoye, Poissy (1929)



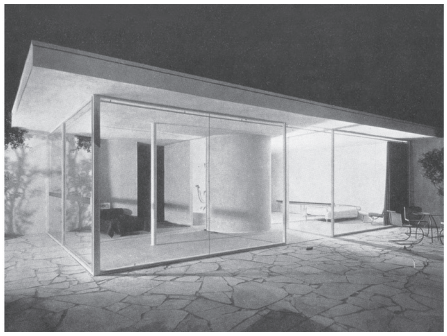
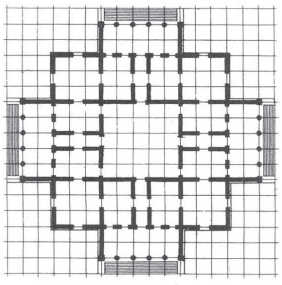
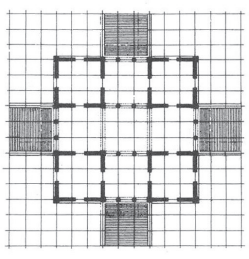


Fig. 3
Adolf Loos: dormitorul Linei Loos (1904)

Fig. 4
Ludwig Mies van der Rohe: Locuință unifamilială, machetă la scară reală, expo Berlin (1930)





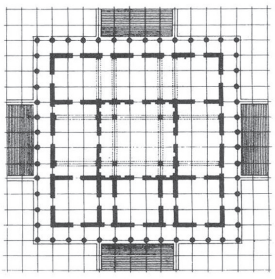


Fig. 5
Jean-Nicolas-Louis Durand: Variații planimetrice într-un plan pătrat obținute prin „combinații orizontale de coloane, pilaștri, pereți și ferestre" (*Précis des lecons d'architecture,* 1802-1805).

(ii) nelimitarea / continuitatea, explorate de avangarda artistică și arhitecturală modernistă; spațiul uman este doar o parte a spațiului general, în care individualitatea dispare:

> „ (...) neoplasticismul concepe locuința nu ca un loc de refugiu sau de separare față de ceilalți, ci ca o parte a întregului, un element constructiv al orașului... Interiorul locuinței nu trebuie să mai fie o acumulare de camere formate din patru pereți cu nimic altceva decât găuri pentru uși și ferestre, ci o construcție de suprafețe cromatice și acromatice, combinate cu mobilier și echipament, care nu sunt nimic în sine, ci doar elemente ale întregului (...)."[5]

Nu sunt doar concepții opuse asupra spațiului, ci și moduri diferite de a-l exprima arhitectural: prima (fig.3), asociată cu ideea spațiului calitativ, a „locului", cultivă suprafața plină, corporalitatea și materialitatea; a doua (fig.4), favorizată de noile materiale și tehnici constructive și asociată cu ideea spațiului „universal", cultivă transparența, dematerializarea și abstracția.

3) Tipuri planimetrice – Până în pragul secolului al XX-lea, delimitarea spațiului prin structură a fost regula care a dominat istoria arhitecturii. Adoptarea unor noi materiale și sisteme tehnice a redus această dependență – forma spațiului poate fi și alta decât cea indusă de sistemul portant –, dar structura rămâne în continuare un parametru major, considerat în raport cu o anumită intenție arhitecturală, estetică sau spirituală.

Principial, relația dintre structură și spațiu a condus în arhitectura secolului al XX-lea la trei tipuri de bază: „planul structural" (spațiul structurii), „planul spațial" (*Raumplan*), „planul liber".

(i) „Planul structural" defineşte coincidența dintre ordinea structurii şi forma spațiului.[6] Este tipul planimetric generic al tradiției istorice, care exprimă prin caracterul lui celular, deseori ritmic, constrângerile materialelor naturale (piatră, cărămidă, lemn) şi ale sistemelor constructive specifice lor.

Indiferent de formula planimetrică – situată într-o ordine închisă, precum cea clasică, sau în scheme libere, „pitorești" –, principiul generator este cel al juxtapunerii spațiilor (fig.5), al alăturării unor camere și travei care comunică între ele în mod direct, indirect sau prin articulații. Inserția unor structuri discontinue, ca portice sau colonade, face posibilă și o transparență spațială, dar limitată și locală.

Interpretările moderne ale spațiului structurii asociază tehnica betonului armat fie cu continuarea sau reinterpretarea unor principii clasice de compoziție, ca Auguste Perret sau Louis I. Kahn, fie cu ordinea non-ierarhică a dezvoltării planimetrice, ca în cazul structuralismului olandez.

Louis I. Kahn critică modernismul din perspectiva unei viziuni spirituale care interpretează forma ca expresie a unei ordini superioare, situată deasupra funcțiunii și tehnicii. Kahn respinge planul liber și ideea continuității spațiale, reaşezând în centrul concepției arhitecturale unitatea dintre structură şi spațiu, cu câteva teme recurente: delimitarea spațiului – „camera este începutul arhitecturii"[7] –, integritatea spațiului – „o cameră trebuie să fie o entitate construită sau un segment ordonat al unui sistem

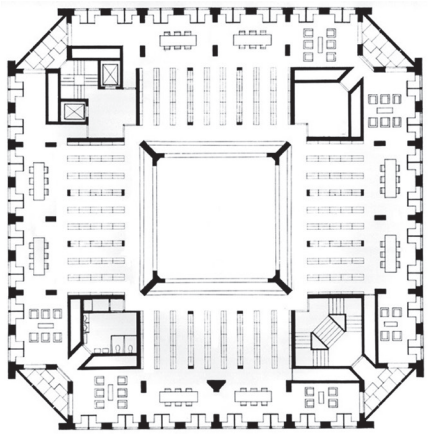
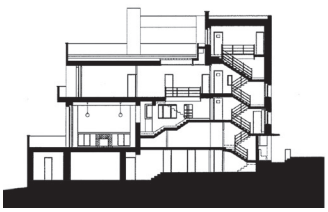




Fig. 6
Louis I. Kahn:
Philips Exeter Library,
Exeter, New Hampshire
(1971), planul unui nivel
curent și holul central.





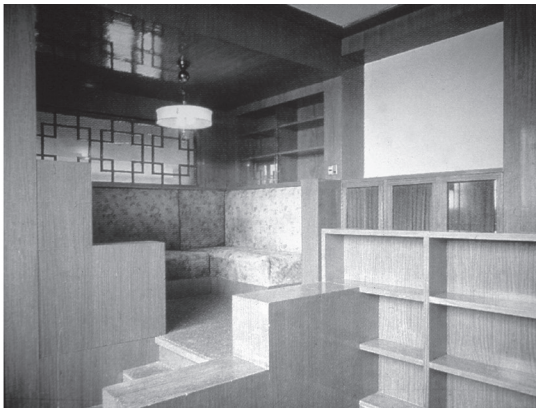
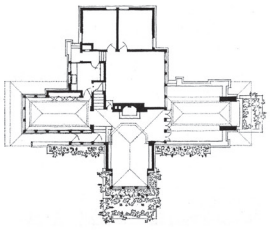


Fig. 7
Adolf Loos: Casa Muller,
Praga (1930),
plan, secțiune,
vedere interioară.



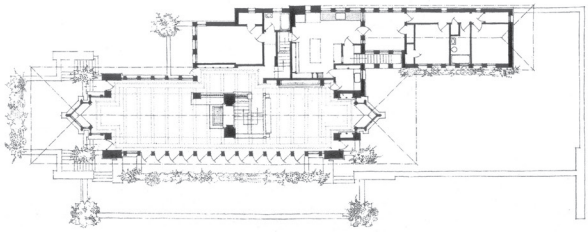


Fig. 8
Frank Lloyd Wright:
Isabel Roberts house,
Oak Park (1908), plan parter

Fig. 9
Frank Lloyd Wright:
Frederick Robie house,
Chicago (1910), plan parter.

constructiv” [8] –, diferențierea și ierarhia spațiilor – „spațiul are o ordine în sensul spațiilor servante și spațiilor servite”[9] –, lumina ca generator arhitectural – „lumina are o ordine în sensul dat de structură”.[10]

Indiferent de schemele planimetrice cu care operează – centrale, reticulare sau liniare / aditive sau divizive / simetrice sau asimetrice –, atributele esențiale ale acestei arhitecturi sunt cele ale ordinii și clarității care, dincolo de orice alt criteriu, impun întregului o strictă disciplină formală (fig.6).

(ii) „Planul spațial” (*Raumplan*)[11] este un tip planimetric care nu aparține tradiției istorice, dar nici modernismului doctrinar. Înscris în linia conceptuală a teoriei semperiene, Loos reia ideea închiderii cu o interpretare nouă, delimitând „camere”, dar cu un grad de continuitate între ele.

Ceea ce a fost numit *Raumplan* [12] este o înlănțuire de spații diferite – dar nu doar atât, ci și de ambianțe particulare create prin geometrie, materiale și mobilier incorporat – dispuse într-un parcurs care renunță la stratificarea orizontală pe etaje pentru o organizare bazată pe decalaje de nivel și variații de înălțime (fig.7). Structura nu este exprimată ca subiect arhitectural, fiind cu totul subordonată concepției spațiale a interiorului.

Capacitatea de reprezentare a interiorului a pieselor convenționale – planul și secțiunea – este limitată, pentru că ele nu pot reda prin caracterul lor bidimensional complexitatea spațială, tridimensională, a interiorului: „o clădire adevărată nu produce nici o impresie în reprezentarea realizată în plan.” [13]

(iii) „Planul liber” definește independența ordinii structurii și a formei spațiului.[14] Elementele structurale, partițiile interioare și închiderea perimetrală se disociază pentru a permite organizarea funcțiunilor; relațiile formale între aceste elemente nu sunt însă indiferente, pentru că procesul este controlat arhitectural.[15]

Începutul aparține așa-numitului „plan deschis” (*open planning*)[16] dezvoltat de Wright în perioada 1893-1910 prin suprimarea delimitării ferme a camerei și transformarea pereților în „ecrane” care orientează spațiile fără a le închide.

Preluat în mod direct sau pe filieră neoplastică (fig.10), acest dispozitiv a fost asociat de modernismul european cu ordinea unui schelet structural (fig.11) care permite elementelor de delimitare, neportante și complet independente, să genereze organizări spațiale diferite de la un etaj la altul: „Raționalism sporit al noului plan!” [17]

Sistemele tehnice și interpretările diferite ale principiului de organizare spațială care, începând cu 1926-1927, avea să fie numit „plan liber” (*plan libre*) au condus la constituirea celor două ipoteze paradigmatice datorate lui Le Corbusier și lui Mies van de Rohe.[18]

Planul liber miesian se extinde orizontal (fig.14), plecând de la o grilă regulată de stâlpi metalici în raport cu care elementele nestructurale – pereți, nuclee de servicii și închideri de sticlă – sunt în mod riguros izolate (fig.12). Pereții urmează logica unei compoziții abstracte de planuri independente: nu creează camere, ci definesc intervale spațiale și direcții vizuale.

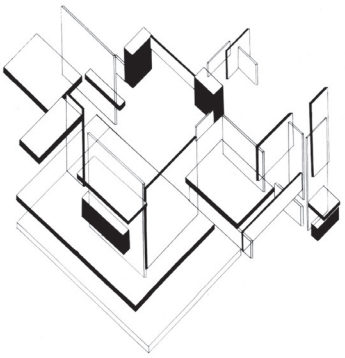


Fig. 10
Theo van Doesburg:
Contra-construcție (1923)

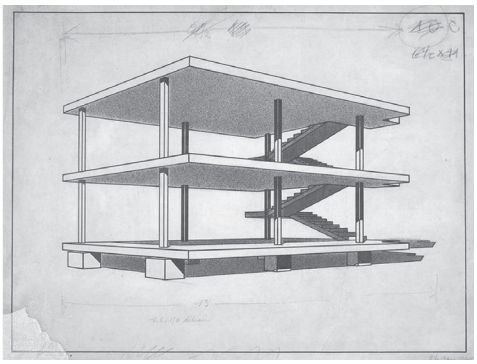


Fig. 11
Le Corbusier: Sistemul de
beton armat *Dom-Ino* (1920)

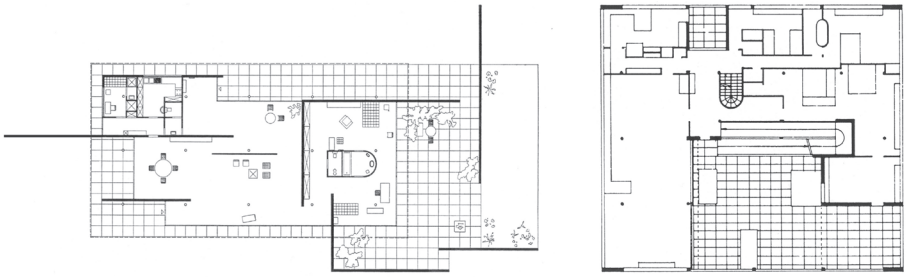


Fig. 12
Ludwig Mies van der Rohe:
Locuința individuală,
Berlin (1930)

Fig. 13
Le Corbusier,
Pierre Jeanneret:
Vila Savoye, Poissy (1929),
planul etajului 1.



Fig. 14
Ludwig Mies van der Rohe:
Pavilionul german,
Barcelona (1929)



Fig. 15
Le Corbusier,
Pierre Jeanneret:
Vila Savoye, Poissy (1929)

Pe premisele tehnice ale unui sistem structural de beton armat de tip stâlp-dală, planul liber corbusian se înscrie în limitele unui volum prismatic unificator (fig.13) care capătă, prin substracții și stratificari, o transparență virtuală (fig.15). În interiorul acestei cutii „traversată de aer", după cum o caracteriza Siegfried Giedion[19], se află spațialitatea complexă a unui parcurs arhitectural – *plan libre* și *promenade architecturale* sunt indisociabile – cu relații vizuale între nivele și cu perspective integratoare.

În fenomenologia tipurilor spațiale modern(iste), F. L. Wright, Mies van der Rohe și Le Corbusier sunt referințele fundamentale, cărora li se adaugă Adolf Loos și Louis I. Kahn ca exemple ale unor direcții moderne alternative. Într-o sistematizare, inevitabil selectivă, ele ar include încă două categorii:

– forme intermediare sau hibride asociate acestor tipuri, apărute relativ în aceeași perioadă sau ulterioare lor (Mies van der Rohe, Le Corbusier, R. M. Schindler, Giuseppe Terragni, Pierre Chareau, Josef Frank);

– reinterpretări post-moderne sau recente ale tipurilor de bază.

4) Planul liber este un dispozitiv arhitectural și, mai mult de atât, un epitom al spațiului modern a cărui logică se regăsește în modelul orașului funcționalist. Deși excede tema relației dintre structură și spațiu, transferul discuției din câmpul formei arhitecturale în cel al formei urbane este, prin implicațiile lui, justificat. În esență, ea implică două planuri, unul morfologic, celălalt ideologic.

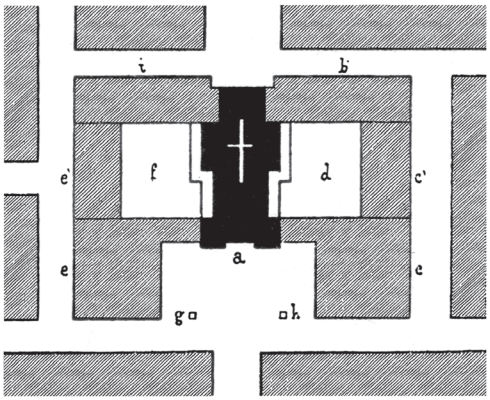
(i) Dualității arhitecturale închidere-continuitate îi corespunde la nivel urban o dualitate echivalentă, teoretizată pentru prima dată de Camillo Sitte prin conceptele de „concavitate" și „convexitate". Primul este spațiul excavat în substanța țesutului construit, care favorizează efectul artistic, al doilea este spațiul volumului construit, care permite valorificarea terenului; într-o schemă care însoțește textul (fig.16), Sitte explică modul cum cele două extreme trebuie combinate pentru a obține „un efect de ansamblu maxim, care va însemna o reușită economică, dar și una artistică".[20]

Actualizând considerațiile lui Sitte, care datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea, din perspectiva evoluției arhitecturii și urbanismului secolului al XX-lea, cele două concepte ar putea fi redefinite ca:

– „spațiul concav", spațiul străzilor și al piețelor delimitate prin fronturi construite compacte (fig.16); este spațiul orașului istoric european, variind între neregularitatea organică a orașelor medievale şi formalizarea geometrică a orașului clasic și baroc;

– „spațiul convex", spațiul general în care obiectele construite (edificii, monumente de for) sunt amplasate și percepute izolat (fig.17); a fost spațiul „pitorescului grec"[21] dar, la altă scară și cu alte efecte, și al modernismului[22].

(ii) Critica pe care modernismul a îndreptat-o asupra formelor arhitecturale și urbane istorice a fost argumentată, pe de o parte, prin necesitatea recuperării autenticității culturale și, pe de alta, prin combaterea condițiilor precare de locuire din vechile orașe și, mai ales, din extensiile lor industriale. Orașele existente, cu structura și densitatea lor considerată



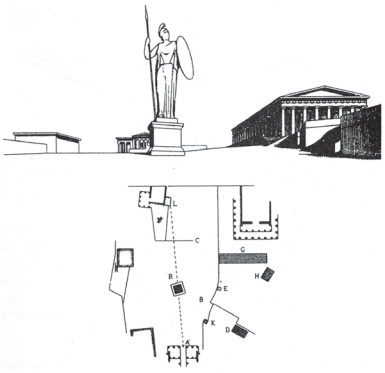


Fig. 16
Camillo Sitte:
concavitate – convexitate
(*Der Städte-Bau*, 1889)

Fig. 17
Auguste Choisy:
Pitorescul grec
(*Histoire de l'architecture*, 1899
- reprodusă de Le Corbusier
în *Vers une architecture*, 1923)



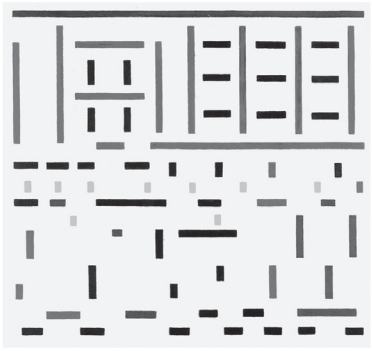


Fig. 18
Ernst May:
ansamblul de locuințe
Westhausen (1929-1931)

Fig. 19
Bart van Leck:
Compoziție nr. 3,
Kröller Müller Museum,
Otterloo (1917)

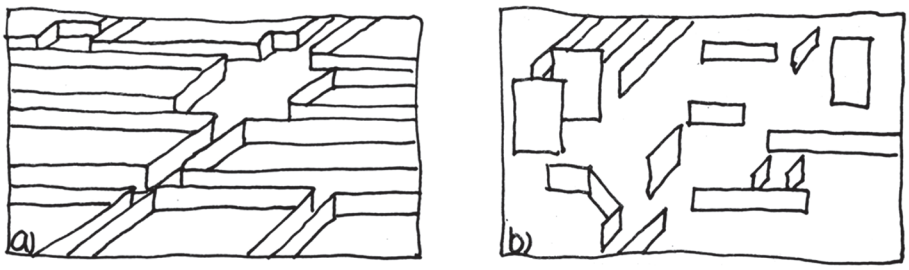


Fig. 20
Rob Krier: a) structura tradițională a spațiului urban; b) orașul modern (extras din Robert Krier, *L'espace de la ville. Théorie et pratique*, 1980)

excesivă, trebuiau să dispară – „trebuie să ucidem strada-coridor" (*"il faut tuer la rue-corridor"*)[23] era unul din îndemnurile lui Le Corbusier – pentru a fi înlocuite de modelul funcționalist care avea misiunea de a reda demnitatea arhitecturii și dreptul oamenilor la un mediu construit sănătos și armonios.

În afara principiului general al zonificării funcționale (locuirea, munca, destinderea, circulația), în plan spațial două criterii au condus la definirea configurațiilor specifice noului tip de oraș. Pe de o parte, normele igieniste privind densitatea și orientarea clădirilor – cu dispunerea izolată a unităților de locuințe (fig.18); pe de altă parte, deși mai puțin recunoscut, dar influent, modelul formal – configurațiile de linii și puncte transferate din pictura neoplastică în urbanismul modernist al barelor și turnurilor (fig.19).

Raționalizarea analitică și operarea cu entități independente au condus, printr-o „confuzie a scărilor"[24], la extinderea principiului planului liber de la nivel arhitectural la nivel teritorial: disoluția țesutului urban și dispunerea izolată a clădirilor într-un spațiu general care, chiar și plantat[25], era minat de repetitivitatea mecanică și de lipsa lui de repere. Un dispozitiv spațial justificat arhitectural a fost transferat într-o realitate mult mai complexă, cu o logică diferită.

Rezultatul a fost cel al disoluției coerenței spațiale și al dispariției „locurilor", a spațiilor urbane cu identitate și caracter: spațiul „concav", delimitat, al orașului tradițional a fost înlocuit de spațiul „convex", nelimitat, al orașului modernist (fig.20). Un mod de a construi care, după cum îl descria Robert Krier în 1975, „se opune noțiunii de arhitectură urbană, așa cum a fost ea definită de Sitte, și nu constituie decât o simplă alăturare de construcții. Degradarea noțiunii de spațiu urban se produce de o jumătate de secol și progresul tehnic pus în serviciul societății democratice îi servește drept pretext." [26]

Note

1. Rudolf M. Schindler, manuscris, 1912, trad. engl., *Modern Architecture: A Program*, în Judith Sheine, *R. M. Schindler*, Phaidon, 2001, p. 80.

2. Jacobus Johannes Pieter Oud, *Über die zukunftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten*, 1921, trad. rom., *Despre arhitectura în viitor și posibilitățile ei de realizare*, în Nicolae Lascu (ed.), *Funcțiune și formă*, Editura Meridiane, 1989, p. 201.

3. *„Identificarea arhitecturii cu spațiul la începutul anilor 1890 a promovat fără îndoială arhitectura ca* ***ars magna****, pentru că spațiul este, fără îndoială, cel mai imaterial dintre toate mijloacele de expresie artistică. In sprijinul acestei concluzii stă interesul fără precedent în arhitectură al istoricilor de artă, pe de o parte, și remarcabila concentrare a pictorilor și sculptorilor asupra domeniului arhitecturii, pe de alta*", Cornelis van de Ven, *Space in Architecture*, Van Gorcum, 1987, p. 240.

4. Adolf Loos, *Das Prizip der Bekleidung*, 1898, trad. engl. Jane O. Newman, John H. Smith, "The Principle of Cladding", în *Adolf Loos, Spoken into the Void: Collected Essays 1897- 1900*, The MIT Press, 1982.

5. Piet Mondrian, *Neo-Plasticisme: De Woning – De Straat – De Stad*, 1927, în Richard Padovan, *Towards Universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl*, Routledge, 2002, p. 18.

6. Pierre von Meiss, *De la cave au toit. Témoignage d'un enseignement d'architecture*, Presses Polytechniques Universitaires Romandes, 1991, p. 41; Pierre von Meiss, *De la forme au lieu + de la tectonique,* Presses Polytechniques Universitaires Romandes, 2012, trad. rom. *De la formă la loc + tectonica*, Capitel Avangarde 2015, p. 155.

7. Louis I. Kahn*, The Room, the Street, and Human Agreement,* 1971, în Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, 1991, p. 263.

8. „Louis I. Kahn, însemnări personale, 1955-1962", în David B. Brownlee, David G. De Long, *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, Rizzoli, 1991, p. 78.

9. Louis I. Kahn, *Silence and Light*, 1969, în Alessandra Latour, op. cit., p. 246.

10. ibid.

11. Pierre von Meiss, *De la cave au toit. Témoignage d'un enseignement d'architecture*, Presses Polytechniques Universitaires Romandes, 1991, p. 56; Pierre von Meiss, *De la forme au lieu + de la tectonique,* Presses Polytechniques Universitaires Romandes, 2012, trad. rom. *De la formă la loc + tectonica*, Capitel Avangarde 2015, p. 158.

12. Termenul de *Raumplan* îi aparține lui Heinrich Kulka, unul din colaboratorii lui Loos (Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, 1931).

13. Adolf Loos, *Architektur*, 1910, trad. rom. *Arhitectură*, în Nicolae Lascu (ed.), *Funcțiune și formă*, Editura Meridiane, 1989, p. 111.

14. Pierre von Meiss, *De la cave au toit. Témoignage d'un enseignement d'architecture*, Presses Polytechniques Universitaires Romandes, 1991, p. 48; Pierre von Meiss, *De la forme au lieu + de la tectonique,* Presses Polytechniques Universitaires Romandes, 2012, trad. rom. *De la formă la loc + tectonica*, Capitel Avangarde 2015, p. 161

15. *„Planul liber este o concepție nouă care are propria sa gramatică, asemenea unui nou limbaj. Mulți cred că planul liber înseamnă libertatea absolută, dar este o neînțelegere. Planul liber cere din partea arhitectului tot atâta disciplină și înțelegere ca și un plan convențional*", Ludwig Mies van der Rohe, în Christian Norberg-Schulz, *Interview avec Mies van der Rohe*, în *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 79 / 1958.

16. Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *"The International Style: Architecture since 1922*", 1932, p. 24.

17. Le Corbusier, *Les cinq points d'une nouvelle architecture*, 1926, trad. rom., *Cele cinci puncte ale unei noi arhitecturi*, în Nicolae Lascu (ed.), op. cit., p. 333.

18. Nu este vorba despre planul liber în general, ci de ipotezele sale de la sfârșitul anilor 1920; după 1945, în ambele cazuri, ele vor fi înlocuite de altele.

19. Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich Eisen Eisebeton*, 1928, trad. fr., *Construire en France en fer en beton*, Editions de la Villette, 2000, p. 85.

20. Camillo Sitte, *Der Städte-Bau*, 1889, trad. rom. *Arta construirii orașelor. Urbanismul după principiile sale artistice*, Editura Tehnică, 1992, p. 110-111.

21. Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899, Tome 1, p. 419-421.

22. v. Jacques Lucan, *Composition, non-composition*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 383.

23. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, p. 169.

24. Christian Norberg-Schulz, *Genius loci*, Mardaga, 1981 (1979), p. 194.

25. *„Și tot orașul va fi acoperit de vegetație. Aer și lumină vor fi din abundență"*, Le Corbusier, op. cit., p. 152.

26. Robert Krier, *L'espace de la ville. Théorie et pratique*, Archives d'Architecture Moderne, 1980 (1975), p. 77-78.

3

STRUCTURĂ ȘI SPAȚIU

PARTEA III

PROF. DR. ARH. DAN MARIN

Tipurilor de bază le corespunde o fenomenologie planimetrică variată morfologic și cronologic. În ansamblu, se poate face distincția dintre (a) formele canonice ale planului structural (Kahn), planului spațial (Loos) și planului liber (Mies, Le Corbusier); (b) variații, interferențe; (c) interpretări contemporane.

1) VARIAȚII, INTERFERENȚE

(i) Plecând de la două principii fundamentale – concordanța dintre unitatea structurală și forma spațială, pe de o parte, dualitatea ierarhică spațiu servit-spațiu servant, pe de alta – Kahn recurge la moduri de formalizare planimetrică opuse. Primul este „diviziv", introducând ordinea structurii într-o figură dată, ca în proiectul pentru Philips Exeter Library, deja menționat; al doilea este „aditiv", dezvoltând ansamblul prin juxtapunerea ritmică, cu interspații, a unor unități modulare – liniare, ca la Kimbell Art Museum, sau pătrate, ca în proiectul, nerealizat, pentru centrul comunitar din Trenton (fig.1). Luând ca exemplu acest ultim caz, integritatea modulelor – spațiile majore cu acoperire piramidală care dau ritmul imaginii de ansamblu – nu este afectată în interior de nici o subdiviziune, pentru că există o clară corespondență între structură, spațiu și funcțiune: serviciile și circulațiile folosesc interspațiile, spațiile curente modulele, iar funcțiunile mai extinse combinații de module și interspații.

Dacă la Kahn ordinea structurii îmbracă, nu odată, un caracter monumental, în cazul structuralismului olandez ea merge într-un alt sens, devenind cadrul generator al adaptării și al varietății spațiale (fig.2). Ortogonalitatea modulară a grilei permite, prin multitudinea de combinații pe care le face posibile, crearea unor spații și ambianțe diferențiate; claritatea articulării structurale rămâne o calitate definitorie dar, spațial, ea este o „claritate labirintică".[1]

(ii) În *Raumplan*-ul lui Loos, interiorul este în general exprimat în exterior prin goluri diferite dispuse aparent aleatoriu sau cu o anumită ordine, pe fațadele unui volum compact și auster.

Alte interpretări contemporane ale planului spațial ies din constrângerile volumului unic, optând pentru expresii mai libere. Adept al unui modernism temperat și influențat de Loos, Frank preia la Villa Beer (fig.3) ideea

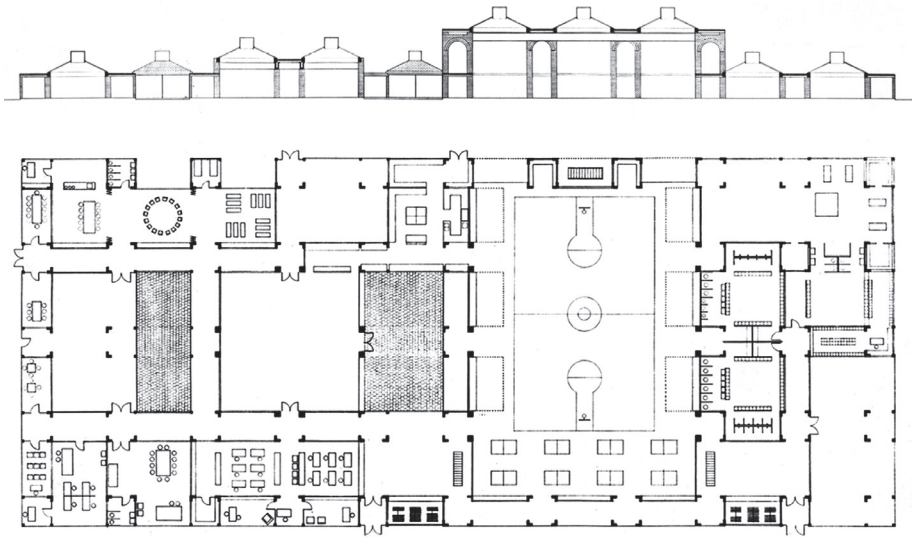


Fig. 1
Louis I. Kahn: Jewish community centre, Trenton, New Jersey (1954-1959)

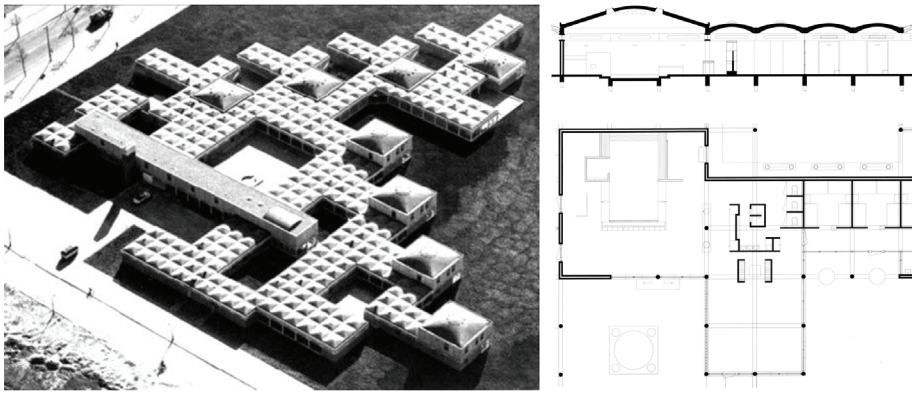


Fig. 2
Aldo van Eyck: Orfelinatul municipal, Amsterdam (1960), organizarea modulară (ansamblu și detaliu)

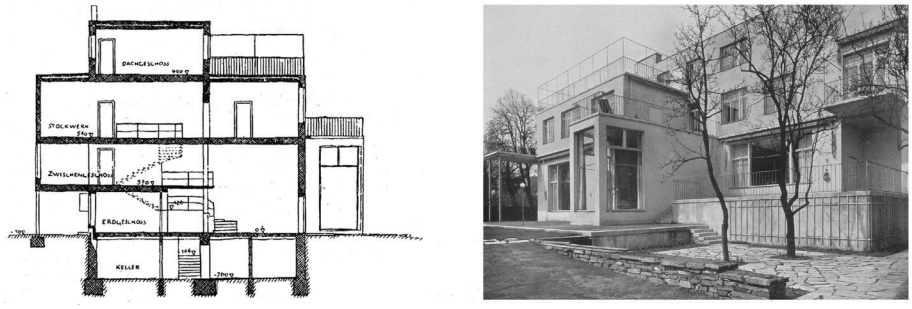


Fig. 3
Josef Frank, Oskar Wlach: Villa Beer, Viena (1929-1931), secțiune și vedere dinspre grădină.

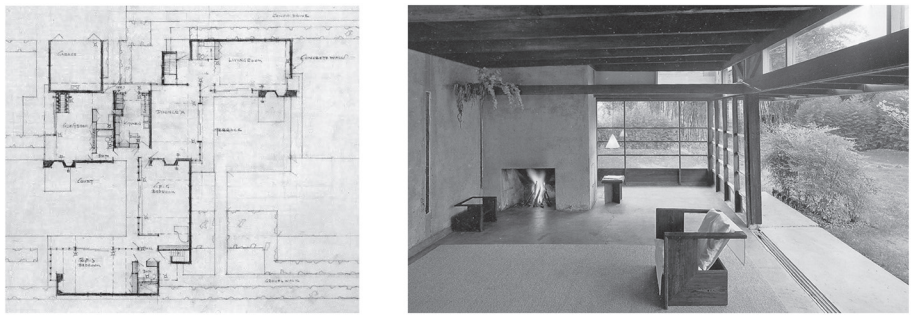


Fig. 4
R. M. Schindler: Chase-Schindler house, Los Angeles (1921-1922), plan parter și vedere din living

Raumplanului ca asamblare spațială a unor ambianțe diferențiate, ale interiorului și exteriorului deopotrivă – „casa ca parcurs și loc”[2], așa cum chiar își intitula un text programatic –, dar înlocuiește severitatea cubului loosian cu jocul de volume, cu retrageri și proeminențe care transmit în exterior mesajul diversității spațiale interne.

Și tot în opoziție cu Loos, interiorul, deschis către exterior cu mai multă generozitate, este unificat de albul general al pereților care transmite, cu sensibilitatea arhitectului-artist, concentrat asupra aspectelor psihologice și confortului locuirii, idealul luminii și eliberării: „pereții sunt albi (…) pentru a permite alegerea a orice ce [locatarii] vor să pună în camere: flori și picturi, covoare și mobilă”.[3]

(iii) Sistemul de ecrane opace și transparente al casei Chase-Schindler (fig.4) se revendică din planul deschis al lui Wright – căruia R. M. Schindler i-a fost colaborator mai mulți ani –, dar nu cu dezvoltarea centrifugă a casei de cărămidă a lui Mies, ci în sens invers, orientând cele două locuințe asociate în jurul unor curți plantate. Structura este mixtă și subordonată unui scop spațial precis: pe de o parte, pereți de beton care delimitează și blochează anumite direcții; pe de alta, perpendiculare pe acești pereți, cadre de lemn cu panouri de sticlă între ele, deschizând spațiile către exterior.

În opoziție cu articularea tectonică ușoară a casei Chase-Schindler, care amintește simultan de Wright și de arhitectura tradițională extrem-orientală, structura casei Philip Lovell (fig.5) are o expresie puternică: cinci cadre paralele de beton armat care, în condițiile unui amplasament pe plajă, în vecinătatea apei, ridică spațiile principale de la sol. Aparența constructivistă a acestui dispozitiv nu este o celebrare a tehnicii în sine, ci un instrument pus în serviciul unei idei spațiale: dezvoltarea interiorului pe direcția longitudinală, prin livingul pe două nivele care privește către ocean printr-o mare suprafață vitrată și prin supanta care se continuă în exterior ca un volum orizontal, mult ieșit în consolă.

Ordinea structurii coincide cu spațiile majore, dar nu într-o logică a determinării, ci a subordonării față de o concepție spațială care îi evocă pe Wright, dar și pe Loos.

După 1930, dar mai ales în anii postbelici, arhitectura lui Le Corbusier abandonează etosul mașinist pentru a se reorienta către o expresivitate brută, întemeiată pe folosirea materialelor naturale, a betonului aparent și a combinării unor sisteme tehnice diferite.

Structura vilei Sarabhai (fig.6) urmează tot o schemă repetitivă, dar cu un caracter stereotomic accentuat: un sistem compus din pile de beton și bolți de cărămidă orientat pe o singură direcție pentru a asigura o ventilare naturală eficientă. Ordinea indusă de acest dispozitiv este afirmată cu claritate în exterior, unde traveile structurale avansează mult dincolo de planul închiderii pentru a crea zonele de umbră necesare protecției solare, dar la interior logica este diferită: variația poziționlă și caracterul relativ limitat al reazemelor creează pe direcția transversală multiple deschideri care permit organizarea mai liberă a spațiului. Structura sugerează, simultan, direcții spațiale care urmează două ordini diferite.

Un alt caz de ambiguitate, dar nu între închidere și deschidere, ci între stâlp și perete, este Casa del Fascio din Como (fig.7), pe care autorul o caracterizează ca fiind „tipul de construcție definită de Le Corbusier ca fiind

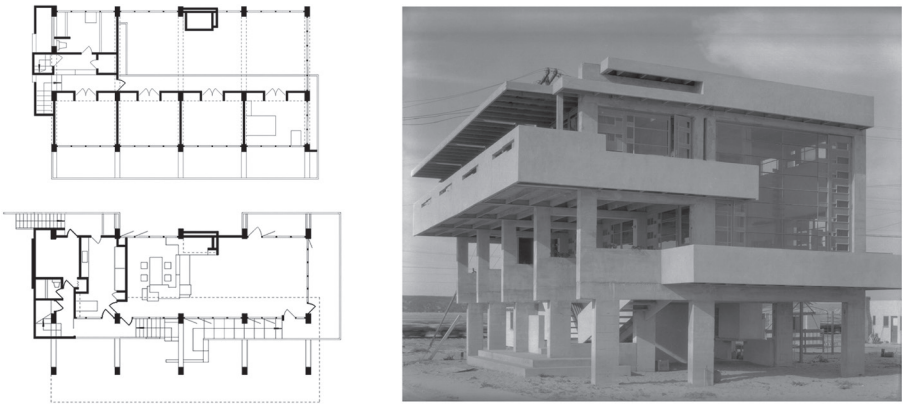


Fig. 5
Rudolf M. Schindler:
Lovell Beach House,
Newport Beach,
Ca. (1922-1926), planurile
nivelelor principale și vedere
dinspre plajă

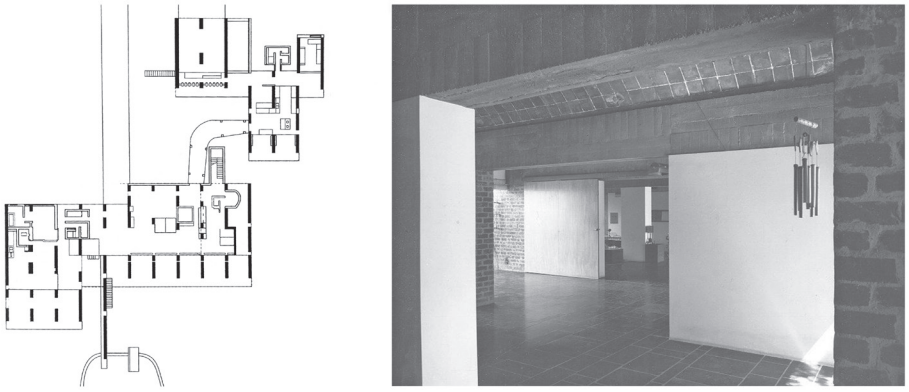


Fig. 6
Le Corbusier: Vila Sarabhai,
Ahmedabad (1955),
plan parter și imagine din
spațiul parterului

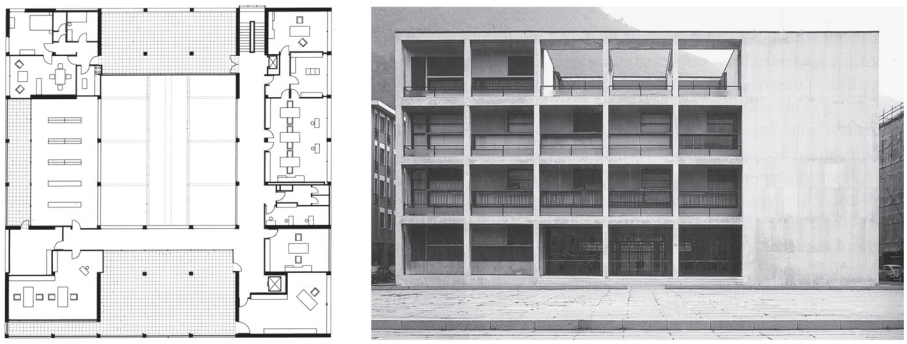


Fig. 7
Giuseppe Terragni:
Casa del Fascio, Como
(1936), planul etajului 3 și
fațada principală



Fig. 8
Giuseppe Terragni:
Casa del Fascio, Como
(1936), schelet-perete.

Fig. 9
Le Corbusier:
Vila Savoye, Poissy (1929),
schelet-volum

'tres généreux', punând în evidență regularitatea scheletului structural ce oferă o mare libertate pentru spațiile și golurile (niciodată proeminențele) din pereții de închidere a clădirii."[4]

În *Les quatre compositions*[5], această categorie este ilustrată cu vila Savoye, deci printr-un plan liber, dar planul lui Terragni – urmând aceeași regulă substractivă – este, totuși, diferit: la Casa del Fascio corespondența dintre ordinea scheletului structural, partițiile interioare și învelișul exterior este mai strictă, evocând un volum cubic, compact, monumental chiar, în timp ce la vila Savoye această corespondență este numai parțială.

La Casa del Fascio scheletul structural poate fi interpretat și ca un perete perforat (fig.8), în timp ce la vila Savoye învelișul exterior este, după cum îl descria chiar Le Corbusier, „masca simplității"[6], un volum ușor, cu goluri, dar perceput ca fiind diferit de structura față de care iese în consolă pe două laturi (fig.9); forma în plan a stâlpilor – rectangulară la Terragni, circulară la Le Corbusier – are directă legătură cu această caracteristică care, în relația structură-înveliș / schelet-perete, susține integrarea în primul caz și disocierea în al doilea.

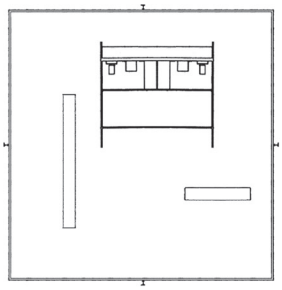
De la asamblajul spațial neoplastic-suprematist de la sfârșitul anilor 1920 și trecând prin faza intermediară a proiectelor de case cu curți din anii 1930, planul liber miesian se îndreaptă la sfârșitul anilor 1940 în direcția unui tip diferit, „neo-clasic", în care totul este conținut în interiorul unui singur volum (fig.10). Implicit, structura verticală își schimbă atât forma, cât și poziția: coloana metalică circulară sau cruciformă este înlocuită de coloana în H, atașată în exterior pe conturul închiderii de sticlă.[7]

Amplificat la scara unor programe publice, acest tip marchează transformarea planului liber (*free plan*) în ceea ce s-a numit „spațiu universal" (*universal space*), un container care, datorită deschiderii mari și poziționării externe a structurii conduce la o maximă flexibilitate funcțională și spațială a interiorului. În proiectul pentru Teatrul din Mannheim (fig.11) sălile de spectacol și anexele lor sunt independente, detașate nu numai de închiderea transparentă de sticlă ci, într-o anumită măsură, și de sol.

*

Dacă anii 1920-1930 au reprezentat perioada experimentelor și a afirmării, anii 1950-1960 au fost cei ai oficializării modernismului – devenit „Stil internațional" –, dar și ai căutării unor direcții alternative. Mecanicii nivelatoare a funcționalismului i se contrapune necesitatea recuperării dimensiunii umaniste a arhitecturii prin înțelegerea ei în termeni mai puțin abstracți, fenomenologici, sau prin refacerea legăturii cu istoria. În această ultimă direcție, reevaluarea idealismului geometric al tradiției clasice[8] poate fi pusă în legătură cu arhitectura lui Kahn, dar și cu emergența formalismului în învățământul de arhitectură din Statele Unite de la începutul anilor 1950.

In plan pegadogic, primul semn al acestei reorientări l-a constituit asocierea spațiului modern, tipologiei clasice (fig.12) și psihologiei *gestaltiste* în programul aplicat la Facultatea de arhitectură a Universității din Austin, Texas, în perioada 1954-1958.[9] Referința lui emblematică a fost exercițiul în grila de 9 pătrate, *The Nine Square Grid* (9SG) care, preluând o schemă tripartită și operând cu elemente abstracte, dar interpretabile arhitectural – liniare (stâlpi și grinzi) și planare (pereți și planșee) –, a fost gândit într-o dublă logică: pe de o parte, ca un „cadru tipologic" care disciplinează



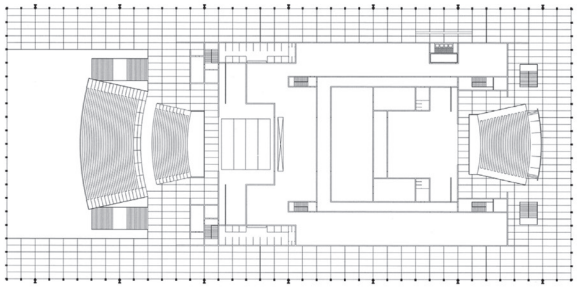
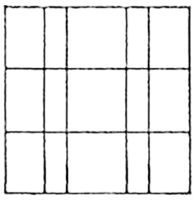
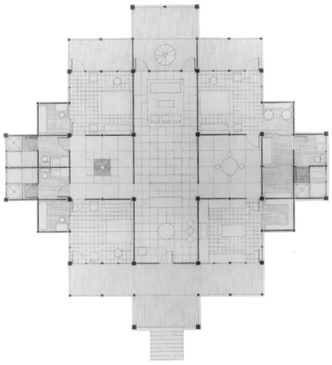


Fig. 10
Ludwig Mies van der Rohe: Casa 50 x 50 (1945)

Fig. 11
Ludwig Mies van der Rohe: Proiect de concurs pentru Teatrul National, Mannheim (1954)





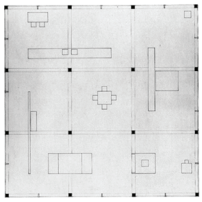
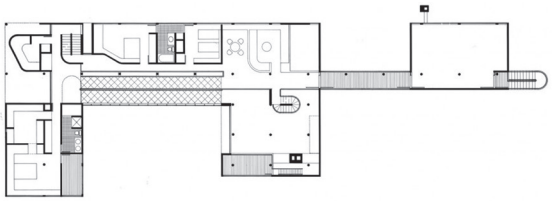
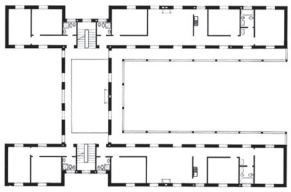


Fig. 12
Rudolf Wittkower: Matricea geometrică a tipologiei vilelor palladiene (extras din Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1952)

Fig. 13
John Hejduk: *Texas House 1*

Fig. 14
John Hejduk: *Texas House 5*





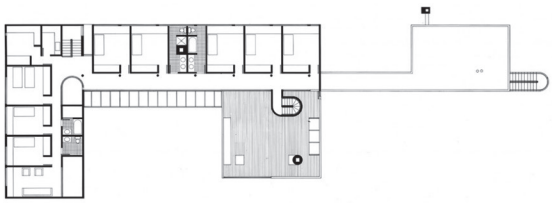
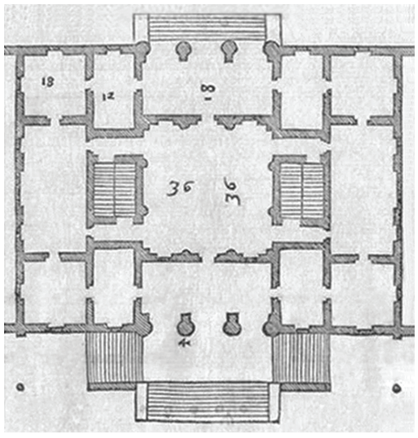




Fig. 15
Richard Meier: Weinstein house, Old Westburry (1971), planurile etajelor 1 și 2

Fig. 16
Giorgio Grassi: Locuința pentru patru frați, Miglianico (proiect, 1978), planurile parterului și etajului



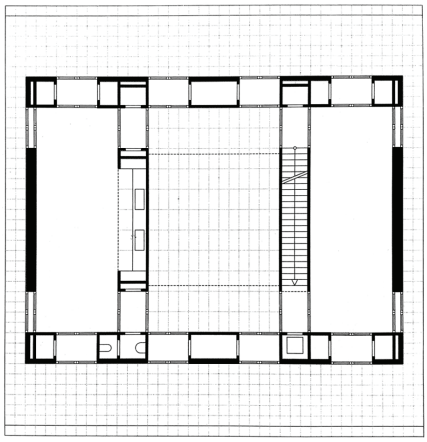


Fig. 17
Andrea Palladio: Villa Thiene, Cicogna (proiect, *I quattro libri dell'architettura*, 1570)

Fig. 18
Oswald Mathias Ungers: Locuința proprie nr. 3 (*Haus ohne Eigenschaften*), Köln (1996).

explorarea planimetrică prin fixarea unor limite; pe de altă parte, ca un „cadru conceptual" care orientează opțiunile spațiale ale proiectului prin teme polare ca închis-deschis, central-periferic, frontal-diagonal, suprafață-profunzime etc.[10]

Prin seria *Texas Houses*, John Hejduk, principalul autor al exercițiului, i-a dat între 1954 și 1964 mai multe interpretări proprii, în care tripartiția pătratului devine o schemă normativă neutră ce poate primi diferite dispozitive spațio-structurale, de la compoziții centrale, „palladiene", în care structura este ordonatorul spațiilor (fig.13), la compoziții periferice, „miesiene", pe plan liber (fig.14); în aceeași linie formalistă, seria *Diamond Houses* din anii 1963-1967 inserează grila structurală a planului liber corbusian într-un pătrat rotit cu 45°. Ele anticipează autonomismul deceniului următor, care respinge funcționalismul, dar de pe poziții ideologice diferite, care privesc arhitectura fie prin prisma valorilor formale, abstracte (Eisenman), fie prin cea a permanențelor tipologice, atemporale (Rossi). Prima direcție reinterpretează sintaxa rațională modernă, în primul rând planul liber corbusian (fig.15); a doua reciclează tipurile istorice, revenindla autoritatea peretelui portant și la delimitarea clară a spațiului (fig.16).

2) Reinterpretări contemporane

Reinterpretările contemporane ale tipurilor spațiale păstrează principiul, dar le modifică sau le radicalizează formele, adaptându-le unor noi programe sau situații contextuale și exploatând noi posibilități tehnologice sau deschideri estetice.

(i) Planul structural reia arhetipuri sau teme spațiale ca închiderea sau stratificarea pentru a da, prin ordinea structurii, răspunsuri unor programe variate, de la locuințe individuale și colective la instituții de cultură și spații de cult.

Dacă modernismul arhitectural și-a găsit resursele în potențialul tehnic și spațial al scheletului de beton armat şi în viziunea spațiului continuu promovată de avangardele artistice de la începutul secolului al XX-lea, critica modernismului şi apoi postmodernismul au reciclat tipurile istorice şi au readus în actualitate închiderea spațială a peretelui structural.

Privind către surse, o referință majoră a fost modelul generic palladian (fig.17), fie în ipoteza stratificării planului dreptunghiular cu două tipuri de diviziuni, dispuse simetric – diviziuni largi pentru spațiile principale, înguste pentru spațiile secundare și circulații–, fie în ipoteza centralizării și a tripartiției planului pătrat, reluată apoi de neo-palladienii englezi, de Ledoux, Neufforge sau Durand și, în final, de exercițiul 9SG.

În acest registru tipologic atemporal (fig.18), O. M. Ungers dă spațiului închis și stratificării – sau, privit altfel, peretelui cu servicii incorporate în grosimea lui – o interpretare radicală prin propria sa locuință: abstractă, eludând orice referință funcțională, „casa fără însușiri" combină absolutismul conceptual cu cel geometric (fig.18).

În ipoteza unei structuri continue de pereți, tipul centralizat conduce la camere pătrate egale, fără specificitate funcțională; pe această schemă neutră, se suprapun nuanțe și polarități spațiale care dau complexitate aparentei ei simplități (fig.19).

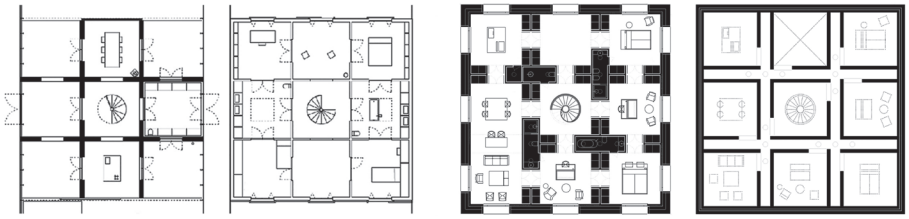


Fig. 19
Kersten Geers, David Van Severen: Locuință individuală, Buggenhout (2012), plan parter și etaj

Fig. 20
Emilio Tunon Arquitectos: Locuință individuală, Caceres (2015-2018), plan parter și etaj

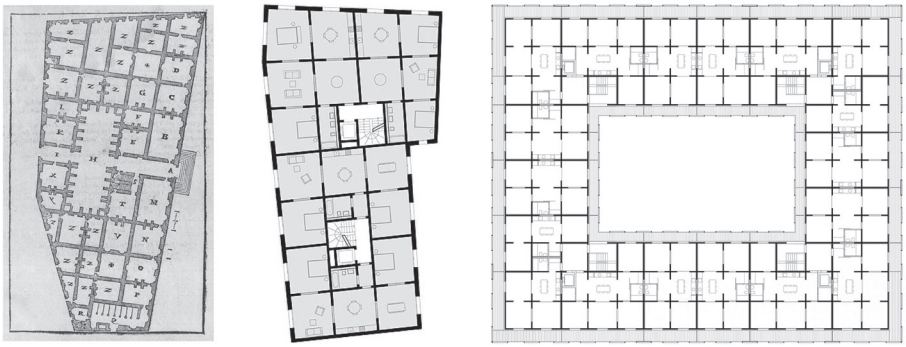


Fig. 21
Sebastiano Serlio: Despre siturile neregulate (*Tutte l'opere d'architettura et prrospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese*, 1600, *Il settimo libro,* p. 185)

Fig. 22
Piet Eckert, Wim Eckert: Imobil locuințe, Berlin (proiect, 2016)

Fig. 23
Peris + Toral Arquitectes: Locuințe sociale, Cornella (2021)

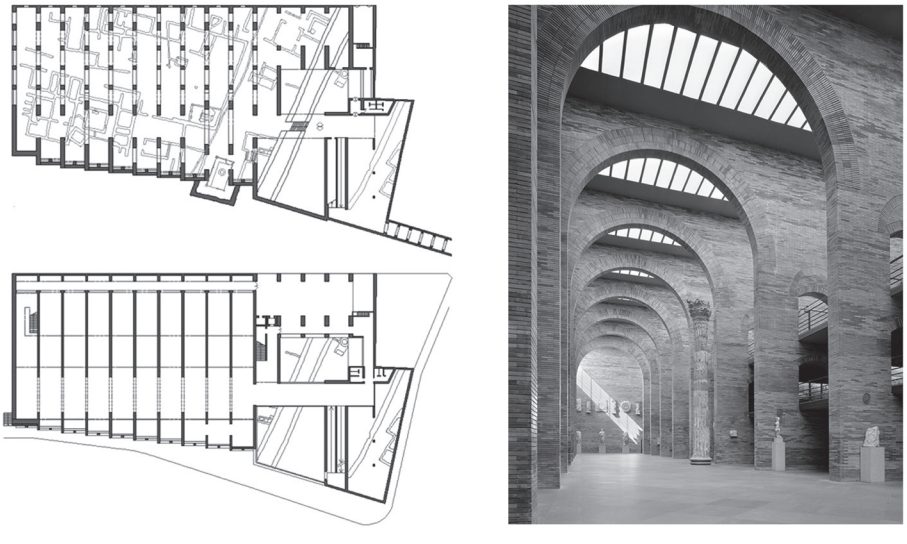


Fig. 24
Rafael Moneo: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida (1986), plan la nivelul solului și planul etajului

Fig. 25
Nava centrală creată prin succesiunea arcelor

Într-o altă situație (fig.20), același principiu al tripartiției planimetrice se asociază cu tema interspațiilor sau a elementelor structurale goale – pe care Kahn le numea *"hollow stones"*[11] – care conțin în interior anexe.

Dintr-o schemă centrală, principiul peretelui structural perforat de goluri aliniate poate fi extins sub forma unei rețele omogene care creează camere cvasi-identice, comunicând direct între ele, fără culoare. Dacă în precedentele istorice (fig.21) organizarea celulară era expresia unor constrângeri tehnice, în ipotezele ei contemporane (fig.22-23) structura reticulară și dispunerea în anfiladă a camerelor devine, oarecum paradoxal, un instrument care conduce la o mai mare flexibilitate funcțională și libertate de utilizare spațială.

Principiul de organizare spațială a Muzeului de artă romană din M*é*rida (fig.24) mizează pe o dublă stratificare, pe verticală – prin așezarea suprafețelor de expunere peste vechile ruine romane, protejate și puse în valoare – și pe orizontală – prin recursul la un sistem de pereți paraleli de beton placați cu cărămidă, amintind de traveația vechilor structuri și de procedeele constructive romane.

Fiecare perete este perforat cu goluri locale, creând spații de trecere de la o travee la alta, dar și cu un gol arcuat de mari dimensiuni, pe toată înălțimea, (fig.25) creând prin amfiladă „o navă centrală, virtuală, care apare ca un spațiu absolut, intangibil" de o mare forță evocatoare.[12]

Deși definiția spațială a structurii este puternică, Moneo pune în discuție și paralela cu planul liber, asimilând regularitatea pilelor de la nivelul inferior unei grile structurale – diferită, dar echivalentă conceptual, cu un sistem tectonic.[13]

În cazul imobilului de apartamente construit de Diener & Diener la Amsterdam, orientarea unidirecțională a structurii de pereți structurali răspunde unei situații urbane locale, care a impus ca o parte a clădirii să iasă în consolă deasupra unei circulații publice (fig.26). Dispozitivul structural astfel definit este extins și tematizat arhitectural, impunând geometria ordonatoare atât a planului (fig.27), cu toate constrângerile funcționale derivate, cât și a fațadelor, tratate diferit: pereți structurali cu goluri pe direcția longitudinală – direcția de lucru a consolelor care susțin etajele – și un ritm egal de travei structurale pe direcția opusă.

(ii) Ca și alți arhitecți importanți neafiliați funcționalismului, Loos a fost ignorat de istoriografia modernistă, pentru a fi redescoperit la sfârșitul anilor 1950, inclusiv datorită lui Aldo Rossi.[14] De altfel, prima sa lucrare semnificativă, casa Ceragioli din Ronchi, poartă semnele unei clare influențe loosiene: o compoziție de volume cubice, albe, cu acoperire în terasă, care se înscrie în tradiția mediteraneeană, dar care exprimă și organizarea spațială a interiorului urmând principiul *Raumplan*-ului.

Trei decenii mai târziu, prin masa sculpturală a casei Cala (fig.28), Alberto Campo Baeza reia principiul *Raumplan*-ului. Pe de o parte, revine la cubicitatea loosiană, pe de alta, se distanțează de ea: nu există decât diferențe de înălțime dintre spații, nu și decalaje de nivel; definiția spațială este precisă, întemeiată pe o schemă geometrică simplă, care exclude accidentele; toate suprafețele, orizontale și verticale, sunt purificate cromatic, printr-un un alb absolut care exclude materialitățile multiple și sofisticate ale lui Loos.



Fig. 26
Diener & Diener: Imobil de locuințe colective, Hoogkwerf-Amsterdam (2001), vedere cu volumul în consolă

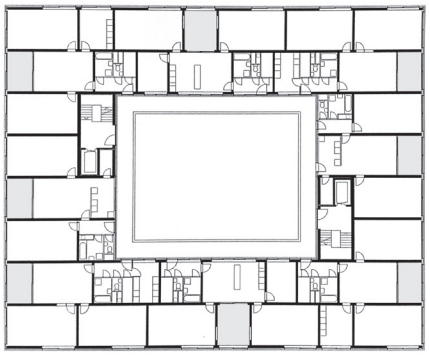


Fig. 27
plan etaj curent



Fig. 28
Alberto Campo Baeza: Casa Cala, Madrid (2013-2015), secțiune longitudinală și vedere din living



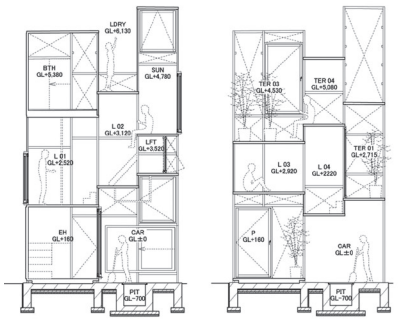


Fig. 29
Sou Fujimoto: House NA, Tokyo (2007-2011), secțiuni și vedere interioară



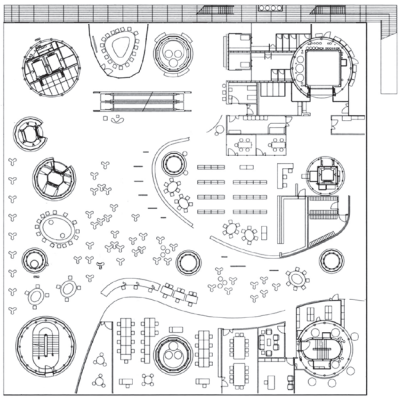


Fig. 30
Toyo Ito: Mediateca, Sendai (1997-2001), planul etajului 4

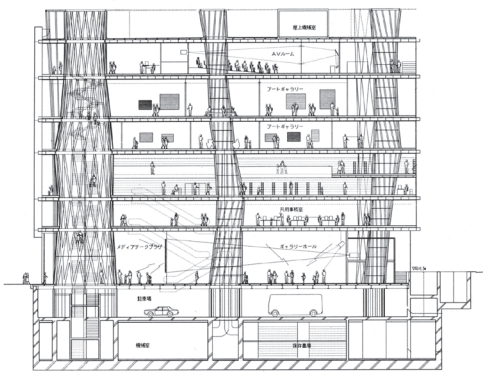


Fig. 31
Secțiune

Prin totala sa continuitate și transparență, casa NA (fig.29) dă o interpretare cu totul diferită la ceea ce ar putea fi considerat un *Raumplan*: în limitele unei parcele minuscule, pereții sunt înlocuiți cu un schelet metalic ușor care susține nu nivele și camere, ci platforme și volume de sticlă decalate pe înălțime. Un dispozitiv identificat metaforic de arhitect cu un arbore, în care diferențele dintre elementele arhitecturale – scară, podest, platformă – și mobilier – masă, scaun, bancă – aproape că dispar, ducând la limită ideea caracterului spațial a organizării locuinței.

(iii) Cu mijloace tehnice superioare celor ale epocii în care a apărut – și cu consecințe directe asupra concepției și expresiei –, planul liber traduce același ideal modern(ist) al flexibilității funcționale și continuității spațiale, evoluând de la aparența sa clasică la cea a unui „mediu spațial”[15] care îmbină tehnologicul și poeticul.

Principial, mediateca din Sendai (fig.30) include toate elementele caracteristice unui plan liber derivat din sistemul Dom-ino: coloana, plașeul-dală și închiderea perimetrală nestructurală. În termenii lui Toy Ito, ele sunt „tubul” (*tube*), „platforma” (*plate*) și „pielea” (*skin*), dar asemănările se opresc aici.

Structura verticală (fig.31) nu mai este compusă dintr-o grilă regulată de coloane, ci din tuburi spațiale metalice cu o aparență bio-morfică, de dimensiuni diferite și așezate liber, al căror rol este extins prin poziționarea în interiorul lor a scărilor, ascensoarelor și a altor elemente tehnice: „sunt elemente structurale flexibile care acționează ca și cum liniile de trafic vertical și spațiul ar fi fluxuri de energie (lumină, aer, sunet etc.) și informație.”[16] Principiul kahnian al structurii goale este extins în planul liber.[17]

Între nuclee structurale, în „spațiul omogen” al platformelor, stau componentele unui program complex care, dispuse liber și diferit de la un nivel la altul, exprimă o arhitectură „(…) suficient de flexibilă pentru a răspunde la orice nouă sarcină viitoare și capabilă să integreze orice program.”[18] Închiderea perimetrală nu mai este obiectul unui exercițiu formal, ci conceptual: o membrană transparentă dublă (*double skin*), cu rol de interfață de informație și lumină între interior și exterior, între obiect și oraș.

În definiția corbusiană, *plan libre* se asociază cu *facade libre*, cu învelișul ușor, neportant, care închide într-un singur volum întreaga complexitate funcțională și spațială a interiorului. În cazul unor programe mai complexe, nu închiderea unificatoare într-o „prismă pură”, ci gruparea funcțiunilor și diferențierea volumelor poate fi o soluție mai adecvată, ca în proiectul pentru Palatului guvernatorului din Chandigarh (fig.32): primele nivele sunt tratate ca un soclu peste care stau, detașate, etajele superioare, retrase și subliniate printr-un coronament simbolic.

Biblioteca centrală din Seattle (fig.33) relevă o metodă similară, dar aplicată diferit, înlocuind „compoziția” ierarhică cu „organizarea” pragmatică.[19] Programul este raționalizat analitic și separat în două tipuri de blocuri funcționale, „stabile”, definite ca volume independente, și „instabile”, constituite de spațiile interstițiale dintre aceste volume. Într-o schemă generală pe plan liber, blocurile se suprapun în acord cu logica lor proprie – ieșind în surplombă sau retrăgându-se –, pentru ca în final să fie racordate oblic printr-o rețea metalică care susține închiderea generală a clădirii, un înveliș de sticlă fațetat.

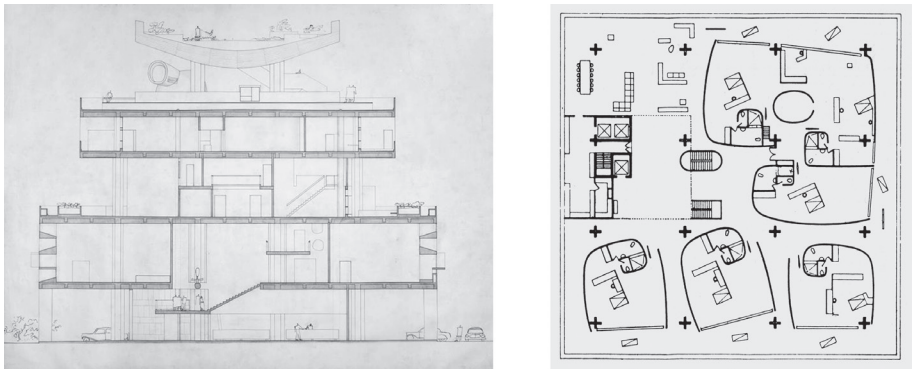


Fig. 32
Le Corbusier:
Palatul guvernatorului,
Chandigarh (1950-1952),
secțiune și planul etajului 4.

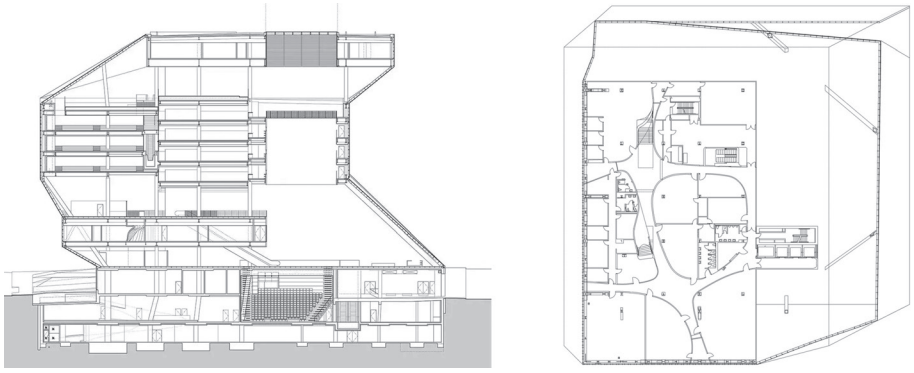


Fig. 33
OMA / LMN: Biblioteca
publică, Seattle (1999-2004),
secțiune și planul etajului 4.

Note

1. Aldo van Eyck, *Building a house*, în Herman Hertzberger, Addie van Roijen-Wortmann, Francis Strauven, *Aldo van Eyck*, Stichting Wonen, 1982, p. 63.

2. *Das Haus als Weg und Platz*, 1931, trad. engl., *The House as Path and Place*, în *Josef Frank. Writings*, Idea Books, 2012.

3. Josef Frank, *Das neuzeitliche Landhaus*, 1919, trad. engl., Tano Bojankin, Christopher Long, Iris Meder (eds.), *Josef Frank. Schriften in zwei Bänden / Josef Frank: Writings in Two Volumes*, Metro Verlag, 2012, p. 146-153.

4. Giuseppe Terragni, *La Costruzione della Casa del Fascio*, în *Quadrante* nr. 35-36 / 1936, în Thomas L. Schumacher, *Giuseppe Terragni: Surface and Symbol*, Princeton Architectural Press - ADT - Ernst & Sohn, 1991, p.149.

5. Le Corbusier, *Les quatre compositions*, desen, 1929; Le Corbusier, *Précisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme,* 1930, p. 134-136.

6. Le Corbusier, *L'Exposition de l'Ecole Speciale de l'Architecture*, 1924, citat de Bruno Reichlin în Yves-Alain Bois, Nancy Troy, Bruno Reichlin, Jean-Paul Rayon, *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga, 1985, p.10.

7. despre acest proces, v. Colin Rowe, *Neo-"Classicism" and Modern Architecture*, în Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, 1976.

8. Trienala de la Milano din 1951 a inclus două expoziții consacrate tradiției arhitecturale umaniste, avându-i ca invitați principali pe Le Corbusier și pe Rudolf Wittkower, v. Eeva-Lisa Pelkonen, *Exhibit A. Exhibitions That Transformed Architecture 1948-2000*, Phaidon, 2018, p. 30-35.

9. Alexander Caragonne, *The Texas Rangers: Notes From an Architectural Underground*, The MIT Press, 1995.

10. Alexander Caragonne, op. cit., p. 190-191.

11. Louis I. Kahn, *Towards a Plan for midtown Philadelphia*, în *Perspecta* 2, 1953, p. 23.

12. Rafael Moneo, *Remarks on 21 Works*, Thames & Hudson, 2010, p.107.

13. Rafael Moneo, op. cit., p.113.

14. Max Risselada (ed.), *Raumplan vs. Plan libre*, 010 Publishers, 2008, p. 8-9.

15. Jacques Lucan, *Composition, non-composition*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 574.

16. Toyo Ito, în *El Croquis* nr. 88-89 / 1998, p. 194.

17. „În perioada gotică, arhitecții construiau cu pietre pline. Acum putem construi cu pietre goale [*hollow stones*]...Dorința de a exprima golul în mod pozitiv în concepția structurii este evidențiat de interesul crescând și de realizările din domeniul cadrelor spațiale", Louis I. Kahn, v. nota 11.

18. Toyo Ito, în *El Croquis* nr. 123 / 2005, p. 46.

19. pentru „compoziție" vs. „construcție", v. Le Corbusier (*Défense de l'architecture*, 1929) și Hannes Meyer (*Bauen*, 1928).

4

RECAPITULARE[1]
(DESPRE INVIZIBIL ÎN ORAȘ)

PROF. DR. ARH. FLORIAN STANCIU

Am vrea să facem o recapitulare a ceea ce am făcut împreună până acum. Probabil că ați observat deja că deseori, chiar de la un atelier la altul, revederea a ceea ce în grupă fusese spus și desenat, revenirea cercetând pe drumul abia parcurs, deveneau necesare nu neapărat din nu știu ce tact pedagogic, ci, mai degrabă, dintr-un soi de grijă pentru nepierderea începutului, incipienței așa zicând. Este de bănuit că asta încercăm să facem tot întorcându-ne, să nu pierdem incipiența, afirmația, singura care poate cu adevărat deschide drumuri și sensuri, singura care, deși nedeținută în propriul ei și fiind numai vagă intuiție, poate construi un drum de străbătut.

Noi spunem că interogația asupra orașului este incipiența sau, mai precis, orașul însuși este incipiența asupra căreia ne întrebăm, acel „ceva care dă" tectonicul, construcția ca atare care, nu numaidecât poetic, construiește. Acest lucru indică dechiderea (apetența) stranie pentru antecedență, pentru un ceva masiv transparent (translucid), un orizont de sens (în unele situații numit „vestirea" a ceva), cauza eficientă pentru care un lucru poate să fie și să stăruie în propriul lui.

Orizontul de sens, este înțeles, poartă în sine un ceva „transgresiv", ceva care depășește sau, privit din alt unghi răsucit, cum un ceva anume poate avea o structură de ființă numai în măsura în care se depășește, este transcendent, în afara status-ului său, sau mai bine zis și schimbând iarăși unghiul, cum ceva este prezent numai în măsura în care este „deja" depășit, în afara lui însuși, decalat, imagine dublă.

Într-o oarecare măsură, fără să fie bine precizat, lucrul asupra Vicenzei, prin intermedierea deschisă de Palladio însuși, a stat pe soiul acesta de deslușire dată de anunțul existenței „decalajului între realitate și modelul ei". Așadar, decalajul ca structură de ființă este ridicat aici la rangul de unealtă de lucru și incizie, non-coincidența este fisura necesară, suspiciunea in-fidelă prin care ceea ce se vede este văzut cu adevărat.

Faptul prim că lumea se prezintă într-un decalaj dat de dinamica transgresivității, că ceea ce în primă instanță se vede, este numai în măsura în care altceva incipient „este", stă pe structura oricărei metafizici, lumea este deslușită ca *meta*, este un „peste", „dincolo", și nu într-un sens mistic, ci trimite *numai* la un model, prototip, un ceva neclintit care mai întâi este dat, „ideea", pentru care, de aici pornind, tot ceea ce există este numai o încercare perpetuă de re-dare, de imitație, de reproducție, de reprezentare.

Văzută dinspre „acest loc" tot ceea ce *„este"* este „referință la" (*meta-phore*), ontoteologie. Faptul extravagant că în Tratat Palladio își prezintă proiectele sub o formă, așa spus, „idealizată" (așa cum, la un moment dat, ne-am

hotărât să numim metoda), dă seama de această lume și este legitimat de ea: privirea care privește ceva străbate acel ceva înspre modelul ei și tocmai că întrevede modelul acel ceva străbătut poate fi. Palladio este un renascentist târziu și *satus*-ul său stă la intersecția între *patosul* pentru model, prototip (Platon), identificat în arhitectura romană, și a faptului că actul de creație este o așteptare ascetică, asta pe o parte, și voința de experiment (Aristotel/Alberti), de privire directă fixată interogativ și liber pe ceea ce este dat, lumea fizică ca atare, natura, în cazul său studiul tenace uimitor (releveul ca metodă) asupra artefactelor romane, pe de altă parte.

Din acest punct de vedere, dacă ne gândim la cazul major al Bazilicii în Tratatul său, lumea este răsturnată, ceea ce este real este de acum nu ceea ce este făcut, palpabilul concret, aceasta și acesta, lucrul circumstanțial-istoric și contingent, ci realitatea reală a ideii, atinsă printr-un act de ridicare-idealizare, singura care merită consemnată pentru a mărturisi și dăinui, singura cu adevărat vie. Astfel, planul idealizat (pur și simplu perfect), este singura realitate și dă seama de proiectul originar, incipient, matematic al lumii și este punctul de vedere, oculusul, prin care lumea este întrevăzută, osatura ce susține și face posibilă derogarea înspre circumstanțialul istoric-temporal, aceea ce este accidental, neprevăzut, înspre idiosincraticul uman. Pentru Palladio proiectele redesenate în Tratat, în ciuda prezenței inconturnabile și ireductibile ale construcțiilor sale și a dăinurii promise de structura lor masiv tectonică, sunt singurele persistente, singurele care rezistă în fața ideii.

Tocmai de aceea, vă amintiți, reușisem împreună să facem departajarea subtilă și necesară (de pe urma întâlnirilor cu d-na profesoară Smaranda Elian) între utopie, radicală și schimbătoare de natură, și idealizare care se arată mai degrabă ca un act de șlefuire a ceea ce este, de luminare a ceea ce cade, periodic, în umbrire și indistincție. Idealizarea ține de lumină și este de meditat dacă claritatea geometrică incizată în informalul orașului aduce luminarea sau, mai degrabă, „deschisul" ca act existențial este cel care produce degajarea locului. Așadar, idealizarea văzută ca șlefuire nu este un act de transgresare radicală ci o zăbovire lângă, limpezirea situației, o punere în emfază a unei posibilități, a unei latențe învăluite, pe care, cu capul plecat și cu ochii mijiți, o întrevedem în chiar lipsa oricărei structuri declarate a orașului.

Am merge mai departe și am spune că, tocmai pentru că este posibilă idealizarea, este posibilă și contingența ca atare. De fapt, exercițiul vostru final de idealizare a unei insule din oraș a fost posibil tocmai prin zăbovirea îndelungată, pe care cei mai mulți dintre voi ați făcut-o prin recompunere, restituție și releveu, asupra ei și numai de aici repunerea în picioare, adică în ideal, a fost posibilă.

„Îndreptarea prin releveu" este locul ridicat de unde, ceea ce a fost depășit, se vede mai bine. Ipoteza lui Pier Vittorio Aureli (parțial verificată în proiectul grupei) conform căreia Palladio, tot ce a construit în Vicenza, a construit orientându-și casele după vechiul sistem stradal al orașului roman ține de fapt de acest proces de idealizare care, într-un sens fundamental, este cunoașterea ca atare, este posibilitatea de a cunoaște.

Procedând așa, printr-o fisură de continuitate impusă realului ca atare, deci printr-un act de infidelitate, cum spuneam, Palladio nu urmărea numai să realizeze un program politic al vremii de recuperare a unei pax romana și a unui civitas urbae în contra unei lumi gotice închise și violente – reapariția porticelor atașate caselor existente ca semn de conciliere și de nevoie de

expunere și confirmare prin ireductubilul chipului celuilalt, emfaza fațadei (invenția ei) ca piesă aproape autonomă și tratată ca atare, clădirile publice etc – nu era numai insul dominat de un dor pentru ordinul de arhitectură și deschiderile ample, dar și cel care (și aici abia dacă începem să spunem ceva despre Palladio) cultivă „distorsiunea invizibilului ca metodă de lucru" în oraș sau, mai bine zis, ca posibilitate dată chiar de orașul însuși ca structură de ființă.

Retablu-ul fațadei cu ordin gigantic de la Valmarana sau deschiderea lor în raport cu prospectul redus al străzii, cazul știut al locului întrevăzut pentru *palazzo* Chiericati, iarăși, nu vorbesc despre speranța lui Palladio că, într-o bună zi, locul se va degaja și se va restabili compatibilitatea de scară, ci mai degrabă despre o strategie a lucrului cu potențialitatea, cu posibilul, cu disponibilitate pentru privirea aceea dublă deopotrivă atentă la ceea ce este și totuși plecată (declinată). Lumea cântărită dinspre acest punct de vedere are ceva deja caduc, atinsă de nulificare și de intuiții deja că „disponibilitatea" și voința pentru tectonicul enorm și, mai ales, pentru ordine și act geometric, stă, într-un mod paradoxal, pe un raport mai adânc contradictoriu, să spunem pe unul existențial (ontologic): sufletul (interioritatea) este mai bogat decât realitatea (*locus*-ul decăzut), după cum, în maniera lui Heidegger de a zice, omul stă în preajma lucrurilor, se ocupă asiduu cu ele, este cotropit de ele, și totuși departe de ele. Cu alte cuvinte este vorba de ceva, amintit cumva la început, care este mereu depășit, decalat, spunem *ex-static*, în afara stabilității sale. Distorsiunea invizibilului (*retablu*-ul fațadei) este un moment extatic, o extază de vreme ce ceva difuz, împinge către altceva, dă ieșirea din prezent.

Numim aceste situații *extatice*. După cum numim orașul ca *extază*, ca loc care depășește.

Orașul este amestec necesar între cotidianitatea cea mai aderentă și atașantă (contingent/contigere), rețea la infinit de ziduri, camere, curți, limite, praguri etc, obiectul analiticii curente, și doză de inexplicabil, eveniment, ieșiri din prezent. Raportul just între cele două fac orașul oraș, una este ținută de cealaltă. Dacă ne reamintim de ultimul proiect (Gruparea de case) și de casele de pe Mitropolit Filaret, noi acolo am descoperit, printr-un soi de act repetat de decorticare și de înlăturare de straturi depuse, „nucleul de casă necondiționat", autonom, cu orientare extatică, din moment ce părea mai degrabă un *palazzo* înjumătățit de tribulația proprietăților, cu axa paralelă cu strada și aliniere mai degrabă accidentală la ea. Privită cu un ochi instruit extatic se puteau recompune grădinile autonome și vedute suprapuse.

„Casa pe plan pătrat" (modelul la care ați lucrat la proiectul al doilea), evident alegere contaminată de planul caselor din lotizarea existentă (pătrate concentrate, adunate în sine), suportă același scenariu cu atât mai mult cu cât pătrat fiind, parcă cu atât mai proeminent odată cu acel „și încă ceva" care părea că este ancorarea în loc, are un ceva declinat, aruncat în afară, către cauze îndepărtate și neașteptate de vreme ce un fler abia incipient pentru oraș a dus la asocierea cu cimitirul (heterotopia), piesă autonomă și necesară.

Din moment ce am îndrăznit să ne închipuim un orizont de extază a lucrurilor ca pe o formă a posibilității lor (transcendere) atunci putem descifra la fel, o aceeași posibilitate în maniera de prezentare a proiectelor voastre, și anume decupajele-soclu, axonometriile drepte, scheme analogice, voința de obiectulizare, de fapt strategii de exaltare a ceea ce tinde, natural, să coboare în indistinct.

Caracterul extatic al lucrului, ieșirea în afară nu este desigur de ordin spațial, mutare dintr-un loc în altul, ci *dinamis*, depășire și declinare, potentia, alienare, unghi oblic de vedere, exterioritate, si tocmai de aceea este și privire îndărăt, salvatoare de contingent. Lentoarea alcătuirii camerelor, ilogica lor, așteptarea degajată de chiar paradoxalul (distorsiunea) alcătuirii lor, vorbesc despre un „existențial" și nu despre „formă", compoziție și dictatul privirii subiectului (open space). Trebuie meditat, într-adevăr, asupra acestei tentații pentru distorsiune, așadar pentru raptul logic, pentru juxtapunerile intempestive „aberante", strategii de convocare și de punere în vizibil a ceea ce este retras, acoperit, în latență, restul nemăsurabil de invizibil, ne vine să spunem cauza eficientă a tectonicului.

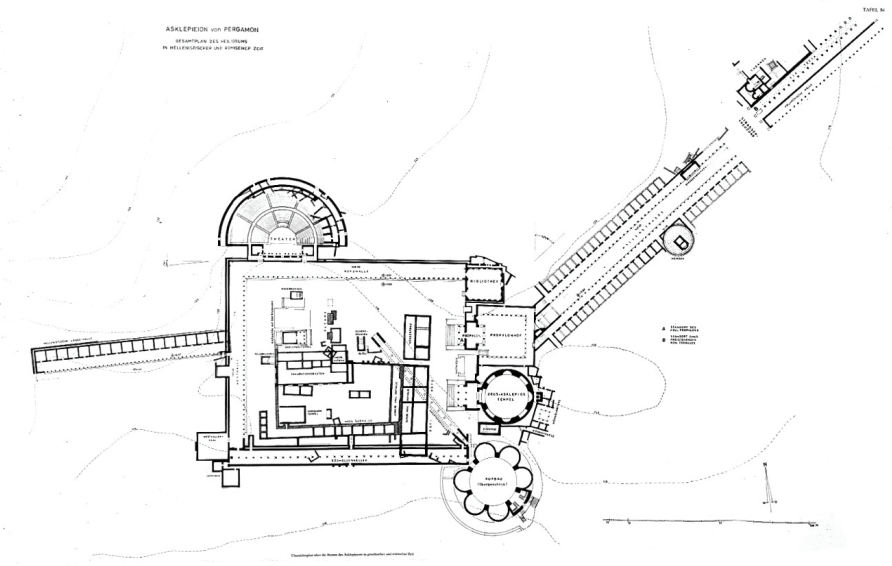
Casa mare izolată nu vorbește de o voință de formă în primă instanță, ci de o voință de constrângere, de dobândire de greutate și apăsare pe loc și, astfel, de punere în emfază a locului, o altă manieră mai subtilă poate decât alinierea și integrarea de sursă analitică. Constrângerea (pas înapoi, act de chenoză), este în vederea a ceva, de punerea în emfază a ceva preeminent, iar acest preeminent abia el face ca fațada să fie „fațadă", *retablu*-ul *retablu*, înșiruirea ca program să fie transgresată ireversibil înspre o casă unică, casa mare la fel, sau ca, aparent un conglomerat de camere, să se adune chemate înspre un principiu regulator.

Încercăm să vorbim despre „distorsiunea extatică" și despre „invizibil" și astfel încercăm să vorbim despre oraș și despre permanența lui.

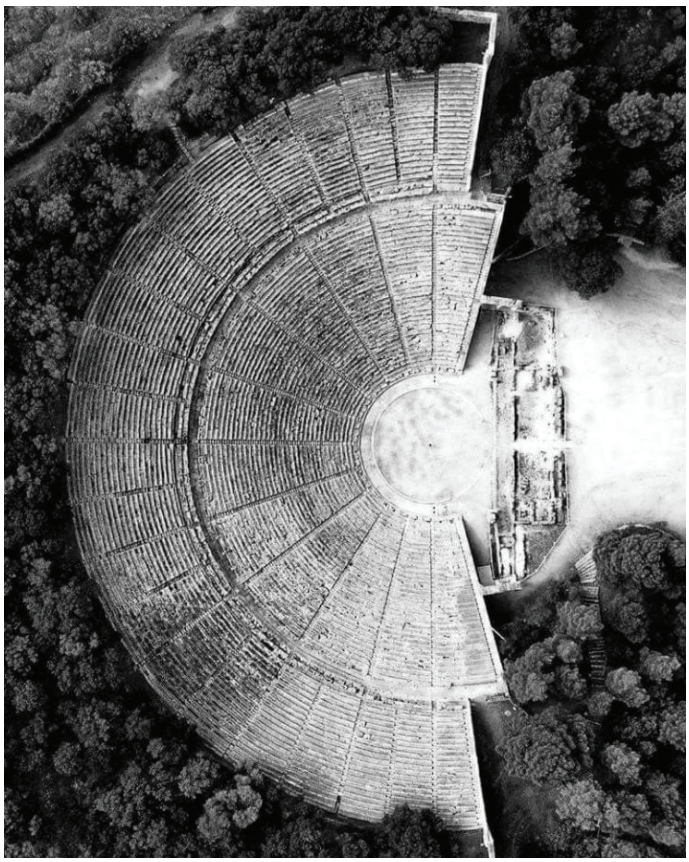
Există evident tentația de a deslușI această permanență în ceea ce rămâne atunci când tectonicul se retrage din fața a „ceva" dezvelindu-l. Să nu numim încă acest loc dezvăluit, fie că este piață publică, agoră, ateneu, amfiteatru, odeon, să nu-l rabatem unei explicații de program și să observăm că toate aceste case magnanime se construiesc în jurul a ceva, sunt chemate, determinate de acel ceva cel mai nedeterminat cu putință. Dacă privim planul unui oraș antic, eventual unuia al antichității grecești, nu neapărat structura lui, nu atât premeditarea dacă există, ceea ce adună și convoacă privirea sunt, ce-i drept, construcțiile exemplare, așezate unele față de celelalte indicibil dar, mai ales, hotărâtor, acel ceva interior, „golul deplin", pneuma, invizibilul în jurul căruia construcției apare.

Să luăm cazul unui amfiteatru. El este pe deplin de înțeles, atâta claritate, evidență prezintă în forma sa, într-atât este de bine explicat începând cu Vitruviu în tratatele de arhitectură din punct de vedere al sistemelor constructive, tehnicilor acustice, curbelor de vizibilitate, scena, tipologii ale ei, șamd. Și totuși, dacă ne întrebăm care este propriul lui, ce anume face ca amfiteatrul să fie amfiteatru, oricât de naiv și de pretențios ar fi spus. Acest lucru nu este atât de evident căci tipologiile nu lămuresc, ci numai clasifică, sistemul constructiv este numai despre construcție și metoda ca el să fie ridicat etc., fără ca amfiteatrul să fie dezvăluit în esența și-n propriul lui, neștiind încă „ce anume arcuiește" înspre acel ceva esențial.

Poate că amfiteatrul este locul eminent care pune în vizibil ceea ce este în latență, retras, învăluit și ocrotit în uitare, dispozitiv acustic de aducere în prezență, locul înainte de a fi construcție, *polis*-ul înțeles ca loc esențial în jurul căruia gravitează orice ființează înspre esența sa. Brațul ridicat al Antigonei și amplitudinea vocii pline de tragism, *pathosul* hotărârii de nestrămutat, mișcarea și tânguirea corului, dau amploarea și adâncimea gradenelor, le arcuiește înspre sine și nu invers. La fel grozăvia, nenorocirea abătută și implacabilul a ceea ce este scris, suspendarea finală a *catharsis*-ului convoacă, adună oamenii grupându-i înspre un centru al lumii. Amfiteatrul



Asclepieum, Pergamon



Teatrul din Epidaur

este un lăcaș în care, prin care, lucrurile persistă și se prezintă în strălucirea neascunderii, este construit pe raportul agonal între scoatere la lumină și căderea în uitare și latență (*lethe*) și tocmai pentru că este așa el este un lăcaș nefamiliar, neobișnuit, extatic, salt fulgurant înspre grozăvia finitudinii.

În fapt, experiența cunoașterii orașelor, căutarea lor, turismul pur și simplu, curiozitatea, vizitele și pelerinajele, dar chiar și „voința de oraș", oricât de acoperite de fals și de deriziune ar fi, stau pe această chemare originară a incipienței locului și a neascunderii a ceea ce este esențial.

*

Anul acesta vă propunem ca temă de studiu această problematică a „invizibilului și a locurilor extatice".

Ambele țin de permanența orașului.

La fel ca anul trecut pentru primul proiect, „Locurile orașului", vom lucra asupra unor locuri exemplare dintr-un oraș eminent. Orașele de acest soi au experimentat într-un mod semnificativ chiar ele neobișnuitul fapt de a lucra cu prezența invizibilului ca fiind ceea ce este mai consistent și deplin. Apoi, pentru proiectele 2 și 3, poate rânduiți de acest efort pentru indincibilul preeminent, vom încerca să-l identificăm, să-l plăsmuim, printr-un act de căutare recunoscătoare, în arcuirea posibilă a casei pentru arhitecți în jurul unui locus esențial lor, la fel, pentru simpla locuire.

Dacă „lucrurile există în măsura în care pot fi „măsurate" cu un instrument altul decât cel al exactității", ne propunem să persistăm în căutarea sensurilor pe care releveul ni le oferă ca „metodă" de lucru, ca posibilă mărturie asupra preexistenței modelului descoperit în actul de a construi. Invitația pe care v-o adresăm cuprinde, inclusiv, a descoperi modalitățile cele mai adecvate de reprezentare a „invizibilului și a locurilor extatice" asupra cărora ne îndreptăm privirea, într-un efort de a rămâne în spiritul rigorii pe care tripla proiecție ortogonală o impune.

Piața Navona este locul extatic exemplar care va fi studiat și va fi unul dintre alte șapte posibile locuri care subzistă în jurul unui deschis în grade diferite de evidență.

Tema, până la urmă, este o simplă meditație desenată și scrisă asupra naturii invizibilului și a puterii sale extatice, un alt unghi de înaintare înspre semnificația orașului. Tragem nădejde că încercările de interpretare și dezvăluire ne vor calibra, inventa, instrumentele potrivite de lucru (așa cum uneori, în fața unei piese neobișnuit de dificile, un meșter își inventează un ustensil adecvat), dacă nu cumva perplexitatea admirativă (*theora*) în fața evenimentului că „ceva există și stă aici ferm", ea însăși, ar putea indica calea de urmat.

Note

1. Textul de mai sus este chiar tema la grupă pentru primul proiect din anul III și, așa cum s-a întâmplat și cu cea din anul II – lucrul asupra Vicenzei și a supra lui Palladio – ar fi trebuit să orienteze drumul studenților și pentru restul temelor ce urmau să vină. Tema este mult mai extinsă de fapt, acest text este urmat de un studiu amplu și precis asupra Romei și a câtorva situații de acolo, făcut de Andreea Boldojar și Magda Jurăvlea.

5

PIERDEREA LOCULUI

PROF. DR. ARH. FLORIAN STANCIU

Am să încerc să vorbesc despre „loc" în prelegerea necesară prezentării mele în fața dumneavoastră* însă nu într-un mod direct - căci poate, locul este lucrul cel mai dificil de înțeles - ci pe o cale oarecum voalată, indirectă, dacă este să mă gândesc la felul cum noi, împreună cu studenții, suntem aruncați prin temele de proiect în fel de fel de situații și locuri ale orașului. De fapt, ar fi de gândit întâlnirea cu locul, îmi pare un interval destul de înghesuit , un prag, o muchie, o cale îngustă, mai degrabă obscur și tainic, cuprins de timiditate și ezitări. El există acolo, în începutul proiectului, abia sesizat, cu totul evanescent și, pentru loc, pentru priceperea lui, cum spuneam, esențial.

Așadar, în ultimă instanță, despre această clipă constrânsă aș vrea să vorbesc, posibil punct (stază) însemnat dinspre care privind, ceva important precum locul se poate, cred, deschide într-o manieră privilegiată. Totodată, tocmai că este văzută precum un interval înghesuit, insesizabil, fulgurant, trebuie văzut și cum anume este ratată această posibilitate de deschidere, maniera ratării nu este mai puțin semnificativă pentru loc decât înțelegerea lui.

Pentru început și oarecum nedrept, îndrăznesc să spun că felul curent de înțelegere a locului este fuga de loc, din fața lui, de la chipul lui, iar maniera sofisticată, complexă și elaborată a fugii, punerea în operă a ei, este, în cazul nostru, ceea ce noi îndeobște numim „Analiza situației existente", acel preambul necesar oricărui proiect, semn de bună practică și punere pe cale. Spun nedrept pentru că travaliul pentru a face această analiză este deseori impresionant, se cer multe cunoștințe și cercetări, elaborarea unei structuri și metode. Dar analiza pierde locul, ea este, în fapt, un dispozitiv complex de întoarcere a spatelui și de a nu-l vedea, este organizarea cecității față de loc și asupra acestei naturi a „întoarcerii de la" merită meditat.

Partea vie a celor spuse mai sus este „fuga de loc". De bună seamă întâlnirea cu locul este o încercare dată nouă, ceva important se joacă aici și nu este exclus ca locul să fie, privit într-un anume fel mai degrabă declinat, sfios și întrebător, lucrul straniu prin excelență (locul este un existențial, o realitate?).

În Cartea a X-a /34 a Confesiunilor sale, cartea unde este vorba despre natura adevărului, Sf. Augustin distinge două feluri de arătare a adevărului (1) atunci când luminează și cuprinde totul în lumina sa, dezvăluie lucrurile privirii noastre și, pentru asta, este iubit, este iubirea pentru adevăr pentru care confirmă, și un al doilea (2) adevăr care se întoarce către cel ce este sedus în lumină și-l contrazice.

„Iubesc adevărul când îi scaldă în lumina lui și-l urăsc când îi contrazice"

„Amant eam lucentem, oderunt eam redarquentem" [1]

Veritas redarquentum este cel ce contrazice, dar poate fi înțeles și ca adevărul care „mustră". Este posibil ca locul să mustre, dinspre el să pornească soiul acesta de zvon neliniștitor și poate că aici în această contrazicere „fuga de loc" să capete o mai mare transparență.

Prelegerea mea are două părți pe care mi le-am imaginat aproape spațial, ca două domenii care stau de o parte și de alta a acelei muchii înguste inaugurale – locul de situare despre care vorbeam la început – un domeniu dinspre care fuga de loc ar trebui să-și găsească un temei (unul care, pare-se, vine mai din urmă), iar dinspre celălalt ar purcede o precaută încercare de a înainta (mai degrabă o întoarcere) chiar către locul însuși.

Gândurile din prelegerea de acum sunt mai vechi, ele m-au tot bântuit și apar fragmentar presărate în articole, teme de grupă sau de an, din prelegeri spontane de la atelier și cred că mai ales de aici, din lucrul cu studenții, își trag ele sursa. Pentru un ochi chiar distrat prezența lui Heidegger cu *Timp și Ființă*[**], conferință ținută în 1962 la Universitatea din Freiburg și publicată la noi în țară la Humanitas în 2007 în volumul *Despre miza gândirii*, este, iarăși, foarte importantă în acest text precum și cea a lui Jean-Luc Marion, mai ales prin conferințele sale pe care le-am ascultat de nenumărate ori tot încercând să le pricep și să-mi iau notițe. Distincția dintre valori și realități, de aici am aflat-o precum și trimiterile din text la Sf. Augustin și Descartes, cărți citite dar fără ca eu să fi fost sesizat de importanța fragmentelor în cauză, de la J. L. Marion sunt. La fel, cartea lui Hadrien France-Lanord, *La couleur et la parole*, mi-a fost de folos.

Cred că această chestiune cu locul este una esențială, iar lucrul cu el într-un fel mai apăsat și mai temeinic este un câștig fundamental pentru școală noastră. Cred totuși că, pentru moment, întâlnirea aceasta cu el este încă învăluită în obscuritate.

1. Cunoașterea ca certitudine

Există un moment inaugural care dă seama de tipul acesta de gândire care ar fi cauza efientă a oricărei analize de soiul celei mai sus amintite. Vreau să spun imediat că aceasta este numai o formă derivată și consecință a felului de gândire metafizic. Gândirea metafizică este istoria subiectului în drumul său înspre dobândirea necondiționării absolute.

Chiar la începutul părții a doua a *Discursului asupra metodei* este un fragment, o descriere care de bună seamă atrage atenția tuturor și care poate fi trecută ca o definiție a gândirii moderne, a modernității ca atare - Descartes, contemplând alcătuirea pitorească, dar rea a orașului în care era campat, se gândește că după el, „orașele" ar fi bine să fie „... plănuite de un singur inginer, pe un șes, după închipuirea sa."[2] Așadar, de la „început", de „unul singur conform imaginației sale" și pe „loc întins". Cu alte cuvinte, orașul este gândit dinspre modelul său, subsecvent și prospectiv, printr-un act de reconstituire, trecând „prin ceea ce apare într-un dincolo", căutând regula, în fapt, inventând-o ca certitudine, așezată, stabilă.

Ceea ce reproșează Descartes orașului este tocmai accidentalitatea lui nesistematizabilă, mișcătorul, neidenticul, excesului de unic, de fapt,

nedeterminarea ca atare. Nedeterminarea este a materiei înseși, de aceea „nedeterminatul" acesta pentru a fi deținut (cunoscut) trebuie translatat, tras înspre un dispozitiv (teren plat) rabătut, de la care începând el poate fi reprezentat. Re-prezentarea, faptul că subiectul (*subjectum*) își reprezintă, este o remontare în condiții aseptice, de epurare (vezi dematerializare), în condițiile de posibilitate de cunoaștere determinate transcendental ale subiectului, *Subjectul* este fundamentul „autocentrat", însingurat și distinct, el sustrage înspre el ceea ce are de cunoscut. Astfel, *Res extensa*, planul întins, este măsurabil și-n fiecare punct depistabil, descris matematic, fix. Matematica contrazice indeterminarea lui *hyle*.

De fapt este vorba despre chestiunea proprie acestei gândiri care, pentru certitudinea de sine, trebuie să-și delimiteze posibilitățile cunoașterii, limitele ei. Ea este critică cu sine înseși și de aceea trebuie să-și afle un loc transcedental, o întemeiere a posibilităților de cunoaștere. Anume trebuie să-și rostească, să-și identifice condițiile de posibilitate a obiectelor experienței înainte de a cunoaște obiectele însele, condițiile de gândire ale experienței posibile.

Ori, condițiile de posibilitate ale cunoașterii este evident că țin de posibilitate omului de a cunoaște, iar aceste posibilități țin de limitele sale, de „finitudinea" sa (față de posibilitățile infinite ale lui Dumnezeu). Deci „finitudinea" omului (asta ar fi finitudinea) condiționează din capul locului orice experiență, ea apare ca fiind condiția de posibilitate a experienței cunoașterii obiective a obiectelor însele.

Finitudinea omului (ca „creatură" în raport cu infinitatea lui Dumnezeu) așadar, decide în chestiunea posibilităților, *Ego cogito* este de fapt recunoașterea, „reducția primă indestructibilă" de la care pornind se poate începe reconstrucția lumii, reducția rațiunii și, în consecință, reducția experienței lumii. În fapt, se petrece o reducție a celuilalt la categoriile eului cunoscător, *egi cogito*, eul centralizator. Surparea lumii înspre sorbul interiorității subiectului este abia acum rostită explicit și este salutată ca atare ca primul tărâm ferm al gândirii. Terenul ferm al gândirii este dat de certitudinea reprezentării subiectului, subiectul este imanent, iar imanența este încapsularea subiectului cunoscător pentru care el este mai întâi ca certitudine, iar lumea este în afara lui ca simplă prezență și pentru care, pentru a o cunoaște, trebuie să-și depășească limitele încapsulării, prin reprezentare.

Constituirea subiectului desigur este mai veche, este de fapt constructul autonomiei subiectului în raport cu lumea, construcția treptată a unei interiorități în sciziune cu lumea, văzută de acum ca pură exterioritate, simplu, prezentă. În *Hermeneutica subiectului*[3] Michel Foucault spune ceva despre înmugurirea lumii acesteia interioare pentru omul Greciei elenistice (vezi epoca de aur a Greciei clasice, egalitatea dintre interioritate și exterioritate), despre invertirea sufletului și sciziunea treptată dintre omul privat și polis, despre noncoinicdența dintre suflet și cetate și de aici rezistența eului în fața lumii și intrarea în productivitate a spiritului. La fel, în Roma Antică, redescoperirea vieții private ca rezistență, mai radical lumea creștină care stă pe o fractură radicală între sufletul infinit mai bogat față de o realitate săracă, decăzută. Nepotrivirea dintre eu și lume este sursa constituirii subiectivității subiectului. Faptul că situarea radicală a trăirii credinței este imaginată și practicată în afara accidentalității mișcătoare și corupte a orașului înspre teritorii cu chip pur și uniform, deșert, păduri, locuri înalte sau stâlpnicii, în nemișcare sau cu mișcări aneantizate

de repetiție și ritual, că alcătuirea comunităților creștine vizau în definitiv extincția și grăbirea sfârșitului acestei lumi, anunță cumva, iarăși, apariția modelului cartezian.

Așadar, pentru a cunoaște și a avea certitudinea ei este suprimată indeterminarea materiei printr-o forma „fabricată" de cunoaștere care face (trebuie să facă) abstracție de materia ca atare, matematizarea sau interpretarea matematică a unei ființări, a unui lucru, înseamnă dematerializarea lucrului în obiect, transferarea lui în altceva inventat, în „produs". Deci pentru a cunoaște un lucru, acel ceva care stăruie în fața mea, subiectul trebuie să-l transfere, să-l sustragă locului său pentru al așeza într-o dispunere și în condițiile unei juste reprezentări de la care pornind se poate produce certitudinea reprezentării. Cu alte cuvinte, reprezentarea este reproducere, producere de obiect (este o Obiectivare a Naturii).

Obiectele se constituie, sunt produse, punând între paranteze („de la început, de unul singur și pe teren plat") lucrurile însele tocmai pentru a elimina indeterminarea lor și de a reține în conștiință numai elementele care satisfac condiția Certitudinii, a „subiectului" în drumul său spre necondiționare sa.

Criteriile obiectivării sunt *ortho* și *mensura. Mensura*[4] adică ceva există pentru că este măsurabil nu numai depistabil x,y,z, ci și ceea ce se poate măsura prin analogie, prescripție, clasificare, ierarhizare, tot ceea ce se poate măsura (timpul, spațiul, greutatea, accelerația) și poate fi pus pe o gradație, scară. *Ortho* – adică punerea în ordine, dispunerea care face ușoară identificarea și depistarea parametrilor, dimensiunilor, poziției, tot ceea ce se poate face ca obiectul să fie pus în evidență, modalitățile și modelele.

Este cazul lui Rafael la Roma, caz de graniță, precartezian, unde Releveul / punerea în picioare, restaurarea ca deținere, ca certitudine dată de obiectivarea construcției prin desen, planuri, fațade, secțiuni, sunt mai reale și mai durabile decât realitatea însăși, iar simțământul este că ceva există numai în măsura în care poate fi măsurat.

„Obiectul este, așadar, fundamental diferit de lucru". El reduce experiența lucrului la măsura pe care nevoia de certitudine o poate tolera în materie de contingență, obiectul substituie lucrului ceea ce parametrii construiți, modelele determinate *apriori* permit să fie substituit, obiectul substituie lucrului o reconstrucție parțială pornind de la criteriile certitudinii, certitudine pentru subiect, pentru noi. Ceea ce este esențial în obiect se găsește mai degrabă în afara lui, și anume în puterea de cunoaștere a subiectului care îl constituie, îl produce, ca putere a eului transcendental (revoluția copernicană – radicala reducție).

Obiectul, pentru a se constitui, răpește lucrului ceea ce îl determină, și anume „locul". Obiectul este lucrul alienat, înstrăinat de apartenența sa, de loc (Heidegger, privirea considerativă) așadar „obiectul este cunoscut, este de cunoscut numai pentru că, în sens strict, el nu mai există" și, în consecință, fapt tulburător, lumea reconstruită pentru subiect, pentru sine, este de fapt o lume a inexistențelor, o lume inventată, o ficțiune plină de reguli dătătoare de certitudine.

„Afirmăm astfel, mai întâi, că fiecare dintre lucruri trebuie privit într-altfel din punctul de vedere al conștiinței noastre, decât dacă am vorbi despre el ca existând cu adevărat."[5]

Și atunci, îndrăznesc să spun, de fapt ce face o analiză a situație existente, în zecile de planșe cunoscute, schemele, săgețile, trimiterile de orice fel, divizarea pe categorii și straturi, etc, *ortho* și *mensura*, atunci când este chemată ca instrument să privească direct la acel loc, la aceea ireductibilă circumstanță a lui, la lumina acelei situații?

Prin chiar felul analizei, de fapt gândire carteziană poate în forma degradată, ea face ca tot ceea ce palpită să vibreze gravid de existență, să devină prin deținere inexistent, să-l facă inexistent. Analiza produce pentru subiect inexistențe, inconsistentul ca atare, iar adevărul pe care de bună seamă îl află este de acum un adevăr „indiferent" sau, altfel spus, tocmai că este produs prin asalt analitic, „vlăguit", netectonic, nedătător de construcție așa zicând.

Ea, într-un mod de acum firesc, nu face decât ca tot ceea ce se constituie ca relief, ca apartenență, ca trăsătură, așadar „lucrul" și „locul", să fie împinse înspre generalitatea lui, înspre concept, ca ex-plicație, rabătute generalității situației extinse, locului comun, caracteristicii generale. Subiectul impune și solicită lumii vertiginoasa reducție la modelul ce dă certitudinea, pas cu pas. Cunoaște pentru că instituie, modelează și, astfel, re-perează, re-constituie lumea instalând-o pe o pistă, „depistabilă", așadar.

De fapt acesta este faptul pe drept tulburător, această eroică încercare de a reconstrui lumea prin aruncarea ei în neant mai întâi, pentru ca apoi să fie re-construită conform certitudinii și voinței de necondiționare, este una tainică, paradoxală și exorbitantă în consecințele ei[6]. Tot ce cade din mâinile noastre este, spus direct, construit și, tulburător, „inventat". În sens riguros, ea, în obiectitatea ei, nu există. Obiectul „nu există".

Theora își pierde uimirea și este de acum *contemplatio*, con-*templum*, a separa (*sacrae*) și a decupa, incisiv, în incinte asiguratorii. Subiectul este Autorul, propriul lui autor, se autorizează pe sine, este fără proveniență. Subiectul, numai construct, „el este cel ce este", cel fără de Loc.

Și atunci, ce rămâne în afara acestui sistem al subiectului acaparator, inepuizabil, devorator pe care, în drumul său spre necondiționarea absolută, le trage insațiabil înspre sine? Desigur este vorba de acapararea lumii de fapt înspre productivitatea ei, gândirea sistematizatoare și, ca o consecință a ei, gigantismul ca mod cotidian de manifestare. Subiectul în drumul (voința) necondiționării sale se eliberează în ultimă instanță chiar și de certitudinea pe care o mai poate da reprezentarea și reconstrucția prin obiect, acum, în pragul acesta al modernității, subiectul este animat de exercitarea voinței pentru voință în afara oricărei alterități. *Ego cogito* constituit inițial pe reducția finitudinii sale față de infinitatea lui Dumnezeu, tinde să *I* se substituie pentru că este de acum infinit în voința sa. Probabil că este epoca nihilismului a productivității extinderii infinite. De fapt a apariției infinitului în interiorul şi pe teritoriul finitudinii, devastarea este aici, faptul că locul, finit, este substituit de sisteme infinite, reproductibile la infinit, transparente în fiecare punct al întinderii etc. Orașul care este un loc al finitudinii, al celor finiți cuprinși la propriu în interiorul limitelor orașului, este contrazis de dezvoltarea nesfârșită, urbanul, prin reprezentarea asiguratorie, prin reproducere, este urbanizare infinită.

În ce fel se produce devastarea lumii? Prin transformarea realităților în valori, prin valorizarea a tot ce are consistența durabilă a unei realități. Devalorizarea tuturor valorilor, a celor mai înalte valori se produce tocmai că sunt gândite ca valori (Marion[7]). Iar valorile sunt valori pentru că se devalorizează. Tot ceea ce înainte erau lucruri ferme sunt de acum valori,

Dumnezeu, țară, iubire, relief, sunt valori, adică nu mai reprezintă nimic pentru că sunt la dispoziția subiectului care le valorizează pe o scară a bursei de valori. Un peisaj acaparat de nihilism este valoare de patrimoniu, este o valoare, și trebuie să fie protejat, dar pentru moment și pentru un timp până când o altă valoare mai nouă îi va lua locul. Patrimoniul este o valoare care trebuie prețuită.

Și atunci, iarăși, ce mai rămâne în afara acestor mereu mai acaparante lumi a valorilor? Poate resturile de lume, marginea, rămășițele, realitatea unui loc, locurile orașului, poate orașul însuși în istoria lui, Lucrul în sine. Și opera de artă. Acelea care nu pot fi cunoscute de experiența subiectului, care nu dă certitudine, ceea ce rezistă obiectivării și reconstrucției voinței de voință. Locul rămas dintre noncoincidența dintre lumea obiectivării și lumea lucrului, obiectivitatea obiectivării, și lucruitatea lucrului.

Răsucirea de la un ceva către altceva, răsucirea privirii de la idolatrizarea obiectivității înspre cealaltă cunoaștere și experiență.

2. Cealaltă cunoaștere. Cunoașterea rememorativă.

Însă „locul" trebuie văzut ca ipostază a unei alte experiențe în fața realului, o răsucire de la ceva către altceva, periagoge. De fiecare dată când este vorba despre o răsucire este vorba de mutarea din loc, și despre lumină, răsucirea cerută de Socrate lui Alcibiade de a se întoarce către sine, răsucirea și ascensiunea de la umbrele mișcătoare, idolii părelnici, către esențe, în sfârșit metanoia sfinților, prăbușirea lui Pavel.

(Eu cred că în intervalul acesta dat de suspendarea pregătitoare pentru această răsucire către o altă experiență, în acest hiatus necesar apare școala cu adevărat. Ea intră în menirea și în autenticul ei. Nu este mare lucru să produci desenele și reconstrucția obiectivă a lumii , este ceea ce se întâmplă curent peste tot, este, de fapt lumea toată, iar școala nu este, firește, lumea.)

„Întoarcerea către" este una către ceea ce vine de la sine, care se arată, se ivește pe sine de la sine, fără să se alinieze către o construcție venită din afara ființei sale, și desigur acesta este fenomenul. Este greu de spus că este vorba despre fenomenologie și despre fenomene, nu acest lucru este important, dar aici este o întoarcere către lucrurile însele și către ce anume dau ele.

Am vorbit la începutul prelegerii despre fuga din fața locului, din fața situație în care suntem aruncați și am încercat să deslușesc în ce fel fuga și refuzul se manifestă de fapt din fața deschiderii date de loc, de lumina lui. Poate, da, este prea aspru cuvântul „refuz", în orice caz ceva neclar și neliniștitor (poate o timiditate) care trece și ca moment de obscuritate, de neclaritate în istoria subiectivă a fiecărui proiect. Ce anume se întâmplă atunci când suntem totuși în fața locului așa cum ne este el dat prin temă, pe stradă, privind la case, la împrejmuirea locului, la sit?

(Dacă avem totuși îndrăzneala să rezistăm și să stăruim în fața locului). Dacă putem stărui în fața locului și dacă suntem prevăzători, ceea ce ni se arată, sau, mai bine spus, se arată, ceea ce apare, înainte de orice și înainte de orice interpretare, cu un soi de imediatețe imediată este faptul că ceea ce se vede, este, și este aici în față, rezistă și se situează ferm, că persistă.

Aceasta este o apariție sau este posibil, mai prevăzător să fie o aparență a apariției. Se poate spune, privind îndelung și oarecum oblic că ceea ce se arată se prezintă, și acest „se prezintă" pornește de la sine și se presimte un

travaliu al apariției în prezență, ceva din spate vine și se prezintă. Aceasta este numită, fenomenul, ieșirea în prezență, în deschiderea prezenței. În ieșirea aceasta în prezență se simte faptul că este o „deschidere în lumină", că fără deschiderea dată de lumină nu poate nimic să apară, să aibă prezență și nici privirea noastră nu poate fi ghidată, îndrumată către acel loc. În intrarea în prezență se mai aude un soi de mișcare, de fermentație și tresărire a unui palpit al situație, un *dynamis* care nu este mișcarea carteziană dintr-un loc în altul, ci o creștere a apariției, o venire în față, *Ad-venir, Avenance.*

Când spunem ieșirea în prezență spunem, se aude prezentul și imediat timpul, cu alte cuvinte, timpul este convocat în acest travaliu al apariției, în apariție prezența prezentului este dată, timpul este cel expus. Este ca și cum în ecloziunea expunerii, în efortul de desfășurare, de depliere către deschis, subzistă, se întrevede un soi de adunare, o suprapunere concentrată de timpi: să spunem o prezentificare a prezentului, poate aceasta este apariția, un prezent prezentificat, arătat.

Ce face, ce anume face ca acel ceva să apară? Fenomenele au această trăsătură că felul de a apărea este acela că, în primă instanță și cel mai adesea, ele nu se arată, retragerea în ascuns este și felul în care ceva se arată. Ce anume ajunge să apară, să se întâlnească cu privirea noastră? Este vorba de o întâlnire și nu de o reprezentare care este una a deținerii (a subiectului), este un moment față către față, suportăm violența expunerii. Deschiderea dată de prezența prezentului, privită prevăzător, este un eveniment, un act luminos, doxologic. În fapt, travaliul îndelungat asupra locului și numai asupra lui, adunarea înspre el cu ceva insistență, nu face decât să aștepte și să vegheze la desfășurarea și apariția evenimentului. Deschiderea ca atare, prezența în prezent este un eveniment al unui moment esențial al locului.

Și atunci, ce se poate face în fața locului așa cum a fost până acum prezentat, poate într-o manieră hiperbolică, ca o prezență / preeminență copleșitoare, cum se poate lucra în fața acestei autorități mai degrabă stranie decât transparentă? Văzut așa, locul este un eveniment, iar evenimentul este prin natura sa inexplicabil. Afirmația aceasta poate fi o extravaganță din moment ce noi avem de cele mai multe ori experiența unor locuri mai degrabă șterse, desfăcute, în pragul dezagregării, un fel de a fi al obișnuitului, al lui „în primă instanță și cel mai adesea". Însă tocmai pentru că privirea noastră este purtată de grijă înspre ocrotirea acestei ieșiri în prezență și deopotrivă pentru păstrarea în uitare, în discreție, a retragerii acelui ceva care dă donația, ea este aptă să sesizeze sau, mai adecvat, să fie sesizată de lumina dezvăluirii. Fiecare loc are lumina lui, este un eveniment ireductibil la un altul, se dă în felul său, aceasta este de ocrotit, acesta este în primul rând ubicuitatea patrimonială. Probabil că privirea unui pictor sau fotograf este mult mai instruită decât a noastră în a privi sau a se lăsa privit și nu întâmplător noi încercăm să privim prin lentila lor. Ei văd ceva în plus, iar opera de artă este locul privilegiat al eclozării locului.

Așadar, ceva există, ceva „se dă" în apariția evenimentului. Noi când spunem „ceva există, locul există", desigur că ceva important începe să se arate, o persistență a lui și un fel de durată al apariției de vreme ce acest *ex* îl aruncă cumva înspre afara lui. Lucrurile au o *estire* a lor, un „este" substantivizat, ceea ce se deschide întâlnirii (convocării) noastre cu locul, este un orizont de sens, *estirea* lui, acel fapt că este. Locul se deschide ca apel, chemare, convocare înspre sine, locul ne privește la modul propriu și poate aici stă acel adevăr întors către noi care mustră, *veritas redarquentum*, din cartea a X-a a Confesiunilor.

Asupra naturii acestei priviri-mustrare este greu de spus ceva, însă noi știm că mustrarea (exigența) care cumva stăruie în privirea oricărui chip pictat, lucru sau loc pe care opera de artă îl arată, nu spune nimic, este tăcere și mutenie, și numai așa el poate convoca cu adevărat.

Cunoașterea locului, a lua act de el este o strategie de tergiversare în fel și chip, o întârziere deliberată, o împotmolire lentă preconizată și dorită până când, neașteptat și inexplicabil, apelul locului este auzit.

Ce anume cere locul, lucrul numit loc, care ar fi de fapt apelul lui? În donația, darul, pe care-l aduce desfășurarea evenimentului, intră în prezență ființa locului, ieșirea în prezență, desfășurarea orizontului de sens în timp. Lucrul asupra locului presupune ascultarea, înlesnirea și ocrotirea (adăpostirea) ieșirii în prezență a structurii de ființă, a ceea ce este propriu acelui loc. „Prezența a ceea ce este". Lucrul numit loc este aici, (Heidegger / Lanord 22) nu este numai artefactul prins și descris în determinațiile sale tehnice și istorice, ci este și tonalitate, una dată de acest act tăcut și vibratil de naștere și ieșire în prezență, de abia sesizat travaliu al timpului în chip de dispută între de ce nu mai este și ce stă să vină.

Problema aceasta a priveliștii așa cum se arată, a fugacității lucrurilor, a prezenței, este una veche și întotdeauna a uimit și a dat de gândit.

Răsucirea ar fi saltul care schimbă totul și recuperează adâncimea acestei prezențe, este interogarea acestui „există" înainte de denominația imediată, asupra acelui lăcaș retras, inaparent, din interiorul căruia se naște și se deschide ființarea toată. Prezența acestui prezent în fața mea, apariția, travaliul ieșirii în față este dat de ceva, de o Apariție / Eclatare / Strălucire care nu apare, care întârzie în retragere și-n ascundere. Tot ceea ce apare stă pe o Apariție: „În Apariția /E / S prezenței își face apariția, vine aici, în fața, ceea ce este prezent. Eclatarea, Luciditas, nu-și face niciodată apariția."

Tot ceea ce apare este pentru noi de domeniul cunoscutului, al familiarului celui mai dens, însă Apariția, travaliul ieșirii în prezent rămâne retras și necunoscut poate cu excepția vibrației apariției, a tonalității prezenței.

Fenomenul acesta al avansării și aparației, ceea ce stă să vină ține cumva nu de ceva de ordin spațial, ci de timp și temporalitate, tot ce este spus aici are o durată subiacentă, se aude timp, ceva vine *advienne*, *l'avenir*. Grija pentru ocrotirea aparației și a deschiderii prezenței sunt date omului și poate aceasta este o mai bună întemeiere a precedenței. Precedența este înaintea mea la propriu, este „admirația și uimirea" pentru spectacolul, priveliștea, a ceea ce apare și se desfășoară înaintea ochilor mei, este teoria așa cum originar a fost gândită, iar menirea celui ce privește ar fi să păstreze apariția, să adăpostească strălucirea aparației, a ceea ce intră în prezență.

Și atunci să lucrezi fără să provoci în vreun fel explicația, să nu te lași tentat de coerențe și limpeziri care să ducă la un irezistibil al dezvăluirii, ceea ce se aliniază să fie pe dez-aliniat, coincidențele să fie demobilizate cu nepotriviri, să întorci spatele către ceea ce pare important de arătat, de dezvăluit și să-l ocrotești printr-un soi de „indiferență" discretă, să lași numai o ușă anapoda către spate, să lucrezi pe muchie cu non-sensul, adică să păstrezi intact inexplicabilul locului, evenimentul aparației a ceea ce este propriu locului. Să nu faci decât să te aduni, să aduni ziduri și să le potrivești, importantă este sporirea greutății locului, să păstrezi și să sporești cu grijă iradierea și tonalitatea locului, să fii martorul atent al disputei fără rezolvare pe care locul o suportă, în sfârșit, să dejoci complotul subiectului care vrea explicația, limpezirea și deținerea, devastarea criteriilor, certitudinea conceptului.

Ar mai fi ceva de spus. De curând am văzut lansarea cărții *Sinele ca un altul* a lui Paul Ricoeur și cred că acolo s-a spus ceva foarte important, anume că pentru descrierea structurii de ființă a omului, a noastră, trebuie identificată alteritatea. Alteritatea la Levinas este Chipul Celuilalt într-o variantă hiperbolică, la Ricoeur este Sinele, altceva decât subiectul, iar la Heidegger este Stranietatea. Stranietatea este un termen important la Heidegger și înseamnă „o ne-aflarea acasă", pierderea lui acasă, „nefamiliarul", caldul obișnuitului, este dezgolire și expunere, extaticul ca atare. Stranietatea este un Celălalt, dar nu un alt om, „ci însuși faptul de a fi", așa cum formulează Bogdan Mincă[8], fiindul, ființa, estirea. Ființa este stranie prin excelență, s-a spus, nu este exterioară nouă pentru că este cea mai aproape de noi până a n-o mai putea vedea („Ființa este ceea-ce-este-cel-mai-aproape [das Nächste]. Totuși, apropierea rămâne pentru om cea mai departe.")[9], dar nu-l putem prinde, nu-l putem defini. Datorită lui suntem oameni (*Da-sein*, faptul de a fi s-a manifestat), noi suntem dovada existenței lui, dar nu-i putem spune ce este, el se retrage mereu și nu se lasă prins, este o absență, o neființă. Acesta poate că este faptul straniu, nefamiliar prin excelență.

Faptul că acest „este", „a fi", „ființa", este partea cea mai nedeterminată, cea mai necunoscută, că nu putem spune nimic despre „este", faptul că tocmai ceea ce apare, concretul cel mai concret, lucrurile, casele, calcanul, fereastra, florile din geam, glasul din spatele perdelei, sonoritatea locuirii, copacul, sunt pentru că este o ființă care nu este, ce este stă pe un „nu este", pe nimic, este tulburător.

Note

* Prelegerea a fost ținută în februarie 2022 în fața onorabilei comisii pentru ocuparea postului de profesor.

** De fapt, tot citind la acest text, sfârșești prin a crede că *locul* este, în el, pretutindeni prezent.

1. Sf. Augustin, *Confesiuni,* trad. Eugen Munteanu, Ed. Humanitas, 2018, p. 487.

2. René Descartes, *Discurs asupra metodei*, Partea a doua, Ed. Mondero, 1999, p. 18.

3. Michel Foucault, *Hermeneutica subiectului*, Ed. Polirom, 2004.

4. Vezi Jean-Luc Marion.

<https://www.youtube.com/watch?v=GQaMV9jIUHI&t=33s&ab_channel=Anga%C5%BEovanamisao%2FEngagedThought>

5. René Descartes, „Regula XII/Reguli pentru îndrumarea minții", în *Două Tratate filozofice,* trad. Constantin Noica, Humanitas, 1992, p. 186.

6. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, cap.6, §43, Ed. Humanitas, 2003, p. 279.

7.<https://www.youtube.com/watch?v=VfhFe5W7oAE&t=4075s&ab_channel=InstitutulFrancezdinRom%C3%A2nia>

8. Bogdan Mincă, discurs în cadrul evenimentului de Lansare de carte, Târgul internațional Gaudeamus - a volumului „Sinele ca un altul", autor Paul Ricœur, 18 noiembrie 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=1VtRf1DtEFA&t=1943s>

9. Maritn Heidegger, *Scrisoare despre umanism*, în „Repere pe drumul gândirii", trad. Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Ed. Politică 1988 pag. 312-313.

6

Abstract

Firul conducător al proiectelor dedicate locuinței individuale și grupării de case în București, desfășurate pe parcursul anului 2, în anul universitar 2020-2021, la atelierul nostru (22), l-a constituit seria scrierilor esențiale din prima jumătate a perioadei de activitate a teoreticianului, istoricului și arhitectului norvegian Christian Norberg-Schulz (1926-2000): *Intentions in Architecture* (1963), *Existence, Space and Architecture* (1971), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979) și eseul *Heidegger's Thinking in Architecture* (1983). Mai precis, am căutat să identific consecințele „de planșetă" a ceea ce aș numi „tetrada operativă" în toate aceste scrieri, ca model teoretic cu patru orizonturi interdependente: (1) „sarcinile" arhitecturii (funcțiune, folosire, aspectul pragmatic); (2) „construirea" (tehnică, realizare, înfăptuire); (3) „forma" (configurație, alcătuire, compoziție, stil); (4) „locul" (*genius loci,* context, amplasament, situație). Arhitectura se află la intersecția acestor patru orizonturi ca „artă a locului", răspunzând tetradei spațial-temporale (*Geviert*) expuse de Martin Heidegger în faimosul său eseu adresat arhitecților, *Construire, locuire, gândire* (1950).

TETRADA OPERATIVĂ CA FUNDAMENT TEORETIC PENTRU PROIECTELE DEDICATE LOCUIRII

CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

Proiectele dedicate locuinței individuale și grupării de case în București, desfășurate pe parcursul anului 2 în anul universitar 2020-2021 la atelierul nostru (22), au avut ca fir conducător, pe fondul prelegerilor de la Teoria proiectului, preocuparea pentru gândirea din prima jumătate de activitate didactică a teoreticianului, istoricului și arhitectului norvegian Christian Norberg-Schulz (1926-2000), model profesional în ceea ce privește profunzimea gândirii critice, amplitudinea reflexivă la nivel filosofic și aplicabilitatea ideilor în contextul didactic de atelier. Importanța acordată este susținută în plus de argumentul faptului că a avut șansa de a fi în contact direct cu marile personaje ale profesiei noastre angrenate în critica postbelică asupra arhitecturii moderniste, europene și nord-americane, precum Sigfried Giedion (1888-1968), Rudolf Arnheim (1904-2007), György Kepes (1906-2001), Kevin Lynch (1918-1984), Colin Rowe (1920-1999), Robert Venturi (1925-2018), Charles Jencks (1939-2019), Kenneth Frampton (1930-) și Rob Krier (1938-), astfel încât opera sa teoretică a întrat firesc în dialog (implict sau explicit) cu punctele de vedere alternative asupra arhitecturii și condiției existențiale a locuirii. Comentariile cu privire la viziunea lui Norberg-Schulz alcătuiesc o rețea foarte densă a schimbului de idei după 2000 și continuă cu intensitate și azi, ca o dovadă a pertinenței și durabilității culturale a operei sale în întregul ei. Contribuțiile de actualitate ale lui Jorge Otero-Pailos (2010), Rowan Wilken (2013) și Hendrik Auret (2019) aruncă o nouă și absolut necesară lumină critică asupra conceptelor propuse de teoreticianul norvegian de-a lungul a 40 de ani de activitate publicistică și didactică.

Gândirea din prima jumătate a perioadei de activitate a acestuia are ca reper în cazul meu primele sale trei volume esențiale, *Intentions in Architecture* (1963), *Existence, Space and Architecture* (1971), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979) și eseul „Heidegger's Thinking in Architecture" (1983) care deschide în mod explict dialogul cu gândirea filosofului german Martin Heidegger (1889-1976), continuând să se amplifice în lucrările ulterioare din următoarele două decenii. Insist asupra faptului că asumarea la atelier a acestei gândiri rămâne critică și însoțită de un spectru mai larg al contribuției fenomenologice la teoria arhitecturii. Căutările au urmărit consecințele „de planșetă" a ceea ce aș numi „tetrada operativă" în cazul lui Christian Norberg-Schulz: un model teoretic cu patru orizonturi interdependente. Primul orizont este cel al „sarcinilor"

arhitecturii (funcțiune, folosire, aspectul pragmatic); cel de al doilea este al „construirii" (tehnică, realizare, înfăptuire); cel de al treilea este al „formei" (configurație, alcătuire, compoziție, stil), iar cel de la patrulea este cel al „locului" (*genius loci,* context, amplasament, situație). Arhitectura se află la intersecția acestor patru orizonturi ca „artă a locului" (noțiune care va încheia de fapt întreaga opera teoretică a lui Norberg-Schulz).

Se poate remarca diferența importantă între acest model operativ în câmpul teoretic al arhitecturii și cel filosofic, mult mai faimos și mai cuprinzător, al tetradei spațial-temporale (*Geviert*) expuse de Martin Heidegger în eseul *Construire, locuire, gândire* (1950: 180-185, 188-190), care definește interacțiunea dintre pământ, cer, oameni și divinități într-o unitate-totalitate fundamentală, ca simultaneitate și întreg, ca origine a realității trăite a oamenilor. Deși Norberg-Schulz afirmă că lucrul arhitectural „ascunde" în el tetrada descrisă de Heidegger, adevărul fiind exprimat prin locul „ca" loc (Norberg-Schulz, 1983: 44), deci prin locul transformat în „prezență", noțiunea de „tetradă operativă" apare aici în calitatea ei de aspect unificator al operei lui Norberg-Schulz ca atare, fiind, din punctul meu de vedere, structura care asigură coerența și motivația esențială a celor trei volume și a eseului menționate anterior. Sursa de inspirație pentru această idee o constituie observația făcută de Otero-Pailos în eseul *Photo[historio]graphy. Christian Norberg-Schulz's Demotion of Textual History* (2010), și anume că volumul *Intentions in Architecture* fixează inițial primele trei orizonturi (sarcina arhitecturii, realizarea tehnică și forma) într-o schemă triunghiulară a „unității arhitectonice", la care se va articula ulterior cel de-al patrulea, locul, care va fi teoretizat în *Existence, Space and Architecture* și mai ales în *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (Otero-Pailos, 2010: 161-162). Modelul tetradic „sarcini-realizare-formă-loc" va deveni în final schema preferată a totalității arhitecturale și firul conducător de-a lungul întregii cariere didactice a lui Norberg-Schulz.

1. Sarcini

În *Intentions in Architecture*, care își asumă explicit dificultatea unei „teorii integrate" de arhitectură (Norberg-Schulz, 1963: 95-108), conceptul de „sarcină" constituie o primă desprindere de funcționalism în contextul criticii posteblice asupra modernismului, cooptând atât aspectele practice legate de răspunsul arhitecturii față de mediul înconjurător (controlul fizic al condițiilor de mediu și cadrul funcțional ca atare), cât și cele ale nevoilor social-simbolice extinse la un palier cultural înalt. Interesant este aici faptul că funcțiunile nu sunt înțelese ca niște „digrame", „scheme", „formule" sau „circuite" (așa cum propovăduiau funcționaliștii dogmatici), ci ca pe niște „structuri de activitate" organizate pe principiile topologice ale psihologiei percepției, deci pe baza unor proprietăți care încă mai pretind o „obiectivitate" de tip structuralist. Astfel, scopul arhitecturii este acela de conferi „ordine" mediului, de a „controla" relația dintre oameni și mediu (Norberg-Schulz, 1963: 109) prin referința la un fundal psihologic experimental, legitimat științific prin Gestaltism și prin contribuția lui Jean Piaget (1896-1980), care demonstra modul în care mintea și lumea exterioră interacționează printr-o schemă internă care impune o structură a percepțiilor și se schimbă în funcție de circumstanțe. Funcționalismul a fixat în mod ideologic în principiile Congreselor de Arhitectură Modernă (CIAM) dintre 1929-1933 un determinism al ingineriei aplicate. Industrializarea a condus la renașterea teoriei antropometrice a proporțiilor și la dezvoltarea sistemelor modulare

bazate pe modele standard și arbitrare: nu omul era de fapt măsura tuturor lucrurilor; circumstanțele politice și o gândire raționalistă au dictat de fapt ideea măsurilor umane. Chiar dacă îi datora profund îndrumarea istoriografică lui Sigfried Giedion (1888-1968), cunoscut mediului nostru profesional ca martor direct la Mișcării Moderne (în calitatea de secretar CIAM) și autor al istoriei moderne de arhitectură *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (1941), Norberg-Schulz produce în 1963 o critică de profunzime a modernismului prin regândirea sarcinilor arhitecturii sub influența psihologismului și structuralismului. „Totalitatea arhitecturală" intermediază relația oamenilor cu mediul printr-o similaritate structurală între funcțiuni și forme și prin relațiile tipice, fără ca forma să fie un simplu „rezultat" al funcțiunii (Norberg-Schulz, 1963:167-172). Arhitectura devine „obiect intermediar" în care funcțiunea și aspectele pragmatice se concretizează prin mijloace tehnice într-o formă articulată de un stil, stabilizându-se într-un sistem simbolic, în cadrul unor structuri de semnificație împărtășite (1963:104-105).

Repoziționarea strategică a noțiunii de funcțiune în interiorul conceptului mai larg de sarcină va fi urmată de o regândire a acțiunilor umane în contextul „spațiului existențial". În lucrările ulterioare, după 1970, Norberg-Schulz va aprofunda conceptul de sarcină în discutarea fenomenologică a acțiunilor umane în mediu și a totalității experiențelor trăite: este diferența dintre „locuirea în sens abstractizat", ca o conținere indiferentă, juxatapunere de categorii, clasificare și sistem, și „locuirea în sens existențial", ca sălășluire, contact, atingere, apropiere, familiaritate, interes, însușire, preocupare și grijă. Martin Heidegger inaugura acest mod filosofic de gândire în perioada interbelică, în același timp în care Le Corbusier realiza vilele albe, polemizând pe tema „arhitecturii ca o mașinărie". Prin interpretarea lui Norberg-Schulz, filosoful german devine cunoscut în sens mai larg mediului nostru profesional, pe fundalul criticii postbelice asupra modernismului reductivist. Locuirea definită existențial clarifică și remotivează discursul arhitectural la cel puțin patru niveluri, ca modalitate de a „reveni la lume" înaintea cunoașterii științifice și conștientizării „categoriilor" prin care ordonăm realitatea: a) „viața care are loc" presupune o preocupare pentru experiența trăită și pentru semnificația lucrurilor în sine ca parte a unui context istoric mai larg; b) legătura dintre corp (simțuri) și minte (gândire) atrage după sine o suprapunere care are loc în actul percepției și cunoașterii, al acțiunii în lume; c) existența și conștiința umană se exprimă doar într-un loc și timp particular, într-un context; d) responsabilitatea edificării de sine a oamenilor sub forma unui proiect va sta înaintea oricărei „teme program" sau „diagrame funcționale". Locuirea poate fi astfel redescoperită, regândită și însușită în cel mai profund și esențial mod. Percepem lumea exterioară prin simțuri și apoi abstractizăm această percepție; avem „intenții" în raport cu lucrurile percepute: atitudinea față de lucruri influențează percepția acestora și semnificația acordată lor; diferențiem, ordonăm și atribuim categorii obiectelor în viața zilnică; căutăm esența lucrurilor la un nivel mai adânc, aspectele lor invariabile și în final interpretăm această esență în acțiunile noastre ulterioare, însușindu-ne astfel spațiul și identificându-ne cu acesta în cadrul acțiunilor vieții cotidiene.

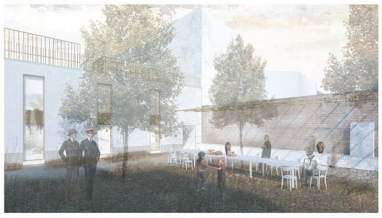
2. Realizare

Tehnologia și rațiunea triumfătoare în „spiritului timpului" au jucat un rol determinat în avansul arhitecturii moderne. Impotriva capitulării





stud. arh.
Ana Maria Banu și
Alexandru Ferenț
Gr. 22
Selecție din proiectul
nr. 3, an univ. 2020-2021,
UAUIM: O grupare de case
și o curte în str. Mitropolit
Filaret nr. 35-37, București
Îndrumători:
conf. dr. arh. Cosmin Caciuc,
lect. dr. arh. Daniela Calciu,
asist. dr. arh. Cristina Budan











Mișcării Moderne în fața „gândirii calculatoare", Norberg-Schulz interpretează arhitectura din perspectiva filosofică a lui Martin Heidegger ca pe o creație care solicită un mod contemplativ de înțelegere la fel de mult pe cât implică un mod activ de folosire și participare. Prin urmare, arhitectura locuinței nu poate fi doar un „ustensil" (ca simplu adăpost), ci și o creație capabilă să dezvăluie o lume de semnificații existențiale. Omul se află într-o lume însoțit de o preocupare pentru tot ceea îl înconjoară, în sensul în care această lume i se „deschide / revelează" prin chiar faptul de „a fi în ea", în relație cu lucruri recunoscute. Arhitectura, la fel ca opera de artă, „condensează" o imaginea „înțeleasă" a universalului (totalitatea, *imago mundi*) în imaginea particularului exprimat de proiectul propriu-zis. Pe această idee, Norberg-Schulz organizează întreg volumul *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979).

Întruchiparea poetică presupune procesul de revelare a unei lumi „implicate" în însăşi opera artistică / arhitecturală. Mai mult, revelarea ilustrează în mod hermeneutic, deci ca interpretare, „adevărul" resimțit în capacitatea de expresie a arhitecturii ca operă de artă. Realizarea tehnică nu poate fi aici decât *techné* – în sensul ei elin de „meșteșug pentru *poiesis*" (Heidegger, 1953: 162-164). Acest lucru nu trebuie înțeles ca subminare a tehnologiei şi o reîntoarecere la arhaicul ruralității, ci ca o revelare a semnificației autentice, originare, a tehnologiei. *Genius Loci* ne dezvăluie un aspect fundamental: caracterul unui loc este determinat de modul cum sunt „făcute" lucrurile de către oameni acolo, în locul particular, la un moment dat, iar arhitectura exprimă acel caracter într-un mod artistic printr-o concretizare poetică, prin realizare sau „punerea locului în operă" (Norberg-Schulz, 1979:65). Detaliul de arhitectură, modul de alcătuire a clădirii sugerează un context mai larg în jurul acesteia, scoțând la lumină o lume într-un mod elocvent. Caracterul arhitectural, proprietățile formei aduc în centrul atenției modalități existențiale ale edificiului: 1) structura concretă (termeni tehnici şi formali) și 2) aspectul particular (articularea individuală a structurii): punerea în operă, modul cum se aşază un edificiu (fundație, pereți), cum se ridică (acoperiş) şi cum primește lumina (deschideri în fațade). Concretizarea constructivă se limpezește la nivel vizual ca „temă" (ansamblul general de semnificații) cu „variații" (realizări specifice şi adaptări). Construirea se cizelează și răspunde unui context anume prin motivele sale arhitecturale (cornișa, detaliile de acoperiș, colțul clădirii, deschiderile în fațadă și soclul).

3. Formă

Cultura autonomă a expresiei libere artistice, „planul liber" și „forma liberă" ale Mișcării Moderne au produs în consecință o succesiune de micro-paradigme estetice în competiție. Dezbaterea asupra formei a devenit o dezbatere asupra limbajelor de arhitectură. Conflictele profesionale și cultivarea individualismului au influențat în mod evident dezbaterea asupra asupra valorii de adevăr a diferitelor limbaje estetice. Tensiunea dintre aripa expresionistă a modernismului (limbajul sculptural-spațial care nu poate fi explicat sau justificat cu ușurință în termeni raționali) și cea conceptual-formalistă (limbajul spațial care exprimă în mod coerent o narațiune) s-a perpetuat și în postmodernism. Contestarea tradiției a generat preocuparea de a investiga în adâncime convențiile adânc întipărite în limbaj, chiar cu pretenția de a le depăși sau a le ignora. Poziția lui Norberg-Schulz în acest context este foarte clară: arhitectura nu este un

simplu adăpost și nici o sculptură locuită; **prin limbajul propriu, este o interpretare poetică a așezării pe pământ și a înălțării către cer, o păstrare a memoriei colective în tipuri și o deschidere către situații particulare, proiectând simultan trecutul, prezentul și viitorul într-o unitate a propriei ființe, facilitând identificarea.**

Mișcarea Modernă nu a fost capabilă să ofere o nouă ordine vizuală ca substitut la perimarea stilurilor istorice, astfel încât nevoia unui modernism reparator invocat de teoreticianul norvegian s-a bazat inițial pe explicarea factorilor psihologici care influențează acceptarea sau respingerea arhitecturii moderne. Psihologia percepției s-a impus în prima fază drept noua ordine vizuală și esență creativă a arhitecturii, înțeleasă prin experiența directă. Configurațiile vizuale defineau bazele limbajului arhitectural, concepției și receptării estetice. Interpretarea topologică începe cu percepția vizuală în care obiectele sunt înțelese mai întâi ca întreguri și se bazează pe proprietatea geometrică a schemelor *Gestalt* (concentrare / apropiere / proximitate) și pe relațiile structurale ale formei (juxtapunere, divizare, intersectare, înșirure, grupare). Studiile de tip „figură-fundal" se combină cu cele care evidențiază „forțele vizuale" capabile să modeleaze forma ideală în contextul determinărilor contextuale. Acesta este unul dintre cele mai durabile aspecte în cadrul contextualismului, care a clarificat miza „formei urbane" (cu referințe de fundal la studiile din anii '70 ale lui Thomas Schumacher, Colin Rowe, Fred Koetter și Rob Krier). Interpretarea perspectivei fenomenologice heideggeriene scoate la lumină în cazul lui Norberg-Schulz interacțiunea dintre folosirea și contemplarea arhitecturii prin conformarea acesteia ca produs al înțelegerii contextuale a unei lumi a vieții. Forma și locul intră într-o codependență temporală – explicată fenomenologic prin noțiunea de adecvare la o situație. Răspunsul la situație este precedat de o „ascultare" poetică a locului, de o „așteptare", tradusă de obicei în ceea ce noi numim „interpretarea locului" într-o experiență directă și pătrunzătoare la nivelul observațiilor.

4. Loc

Urmărind firul gândirii lui Martin Heidegger, Norberg-Schulz dezvoltă convingător în *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979) și în eseul *Heidegger's Thinking in Architecture* (1983) discursul teoretic al clădirii care își face loc în mod semnificativ în interfața dintre pământ şi cer. Definirea locului devine o sarcină inițială implicată în actul construirii și locuirii, alături de celelalte elemente ale „tetradei operative": sarcină, realizare și formă. Locul nu este o simplă suprafață geometrică, măsurată printr-o unitate standardizată; articulat de hotare şi de condiția limitelor, este văzut ca o totalitate existențială unificatoare. „Structura locului" implică câteva aspecte esențiale pentru interpretarea arhitecturală: gradul de închidere și delimitarea, raportul dintre centralitate și dezvoltare longitudinală, structura spațială ca atare înțeleasă prin centrele, parcursurile și domeniile care definesc locul în mod vizibil, caracterul ca rezultat al articulării formale și modalitățile existențiale de construire (opacitate / transparență, raport interior / exterior, zonele de tranziție, tipul de construcție-scheletal / masiv, deschideri în fațade; motive, soluții caracteristice de detaliu, materiale și culori). Conceptul de „spirit al locului" condensează semnificațiile adunate de un loc de-a lungul timpului prin interpretare; se referă la raportul unui lucru cu alte lucruri: ce anume „adună" arhitectura ca lucru la nivel existențial pentru a genera un sentiment de apartenență; exprimă „identitatea" prin





stud. arh.
Lorena Mariana Colac și
Ioana Cristina Stanilă
Gr. 22
Selecție din proiectul
nr. 3, an univ. 2020-2021,
UAUIM: O grupare de case
și o curte în str. Mitropolit
Filaret nr. 35-37, București
Îndrumători:
conf. dr. arh. Cosmin Caciuc,
lect. dr. arh. Daniela Calciu,
asist. dr. arh. Cristina Budan






JURNAL DE PROIECT










definirea topologică a situației, prin configurația spațială, articularea caracteristică și proprietățile formei (tipul de implantare, modalitate de construcție, motive caracteristice). Locul ca „fenomen" articulează în final, într-o totalitate a experienței, „lucruri" semnificative, „ordinea" topologică a spațiului existențial rânduit în relație cu o ordine celestă, „caracterul" formelor simbolice cuprinse într-o atmosferă învăluitoare, „lumina" ca o componentă fundamentală a realității și *„timpul"* ca factor modelator.

*

În concluzie, modelul tetradic „sarcină-realizare-formă-loc" la Norberg-Schulz se fundamentează pe revelarea condiției umane autentice, dincolo de orice „gândire calculatoare", între dimensiunea identității spațiului și „unitatea în pluralitate" ca deviză etică. Locul devine interacțiune între forțe perceptuale şi valori sociale, căutând „echilibrul dinamic". Locul admite şi instaurează tetrada heideggeriană (*Geviert*) ca lume și model al cosmosului (compusă din pământ, cer, oameni şi divinități); clădirile produc locurile şi le unesc prin proximitate; arhitectura scoate la lumină semnificația existențială a locului printr-o transformare favorabilă locuirii în sens fenomenologic. Lumea înțeleasă ca tetradă constituie contextul operei de arhitectură în aceeași măsură în care opera de arhitectură revelează locul şi dezvăluie tetrada heideggeriană. Locul este un fenomen concret și are o natură dual prin revelarea şi adunarea laolaltă a lucrurilor. Prin intermediul „planului", proiectul de arhitectură exprimă în acest mod concentrarea, agregarea în termeni de granițe şi praguri. Prin intermediul „elevației", proiectul devine expresia descărcărilor gravitaționale într-o structură, o existență între cer şi pământ. Poetica arhitecturală își are originea într-o memorie colectivă, dezvăluind ordinea și completitudinea lumii prin însăși modurile de a-fi-în-lume în termenii spațialității: delimitare, extindere, limită, aşezare, ridicare. Clădirea percepută drept un lucru concret într-o lume cotidiană plină de semnificații existențiale și calități poetice, poate în final să reveleze spiritul unui loc într-un mod care, în variația lui surprinzătoare, depinde în mod fundamental de unicitatea faptului nostru de „a-fi-în-lume-aici-și-acum".

Referințe Bibliografice

AURET, HENDRIK, *Christian Norberg-Schulz's Interpretation of Heidegger's Philosophy*, Routledge, Londra, 2019.

GIEDION, SIGFRIED, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition.* 5th edition (2008), Harvard University Press, Cambridge, 1941.

HEIDEGGER, MARTIN, „Construire, locuire, gândire", în HEIDEGGER, MARTIN, *Originea operei de artă*, trad. KLEININGER, THOMAS; LIICEANU, GABRIEL, Humanitas, București, 1995, pp. 175-197.

HEIDEGGER, MARTIN, „Întrebarea privitoare la tehnică", în HEIDEGGER, MARTIN, *Originea operei de artă*, trad. KLEININGER, THOMAS; LIICEANU, GABRIEL, Humanitas, București, 1995, pp. 129-173.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Intentions in Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1963.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existence, Space and Architecture*, Praeger, New York, 1971.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, "Heidegger's Thinking in Architecture", în NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN (ed.), *Architecture: meaning and place*, Electa / Rizzoli, New York, 1986, pp. 39-50.

OTERO-PAILOS, JORGE, "Photo[historio]graphy. Christian Norberg-Schulz's Demotion of Textual History", în OTERO-PAILOS, JORGE, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, pp. 146-182.

WILKEN, ROWAN, "The critical reception of Christian Norberg-Schulz's Writings on Heidgger and place", *Architectural Theory Review*, 18(3), 2013, pp. 340-355.

7

Abstract

Strategia contextualistă a straturilor interpretării, inspirată de opera teoretică a lui Christian Norberg-Schulz (1926-2000), sub deviza „artei locului" (*Stedskunst* în limba norvegiană), așa cum a fost expusă în volumele sale intitulate *The Concept of Dwelling. On the way to figurative architecture* (1985) și *Architecture: Presence, Language, Place* (2000), a inspirat abordarea spațiului public din cadrul primelor două teme în anul universitar 2021-2022, la atelierul nostru (32). Observațiile critice recente ale lui Hendrik Auret în jurul noțiunii de „artă a locului", formulate în studiul intitulat *Christian Norberg-Schulz's Interpretation of Heidegger's Philosophy* (2019) au avut aici un rol hotărâtor. „Arta locului" investighează profunzimile operei filosofice a lui Martin Heidegger; definește nu doar înțelegerea respectuoasă a unei situații, ci și o acceptare a lucrurilor așa cum sunt, urmată de o clarificare proiectată să exprime „autorealizarea" locului. Aceste aspecte nu pot fi forțate analitic sau impuse locului prin proceduri „calculatoare". În schimb, pot fi „facilitate *să se întâmple*" în termeni fenomenologici.

STEDSKUNST SAU ARTA LOCULUI
UN CONCEPT RELEVANT PENTRU TEMA LOCURILOR PUBLICE

CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

Temele anului 3 dedicate spațiului public s-au concentrat la atelierul nostru (32), în anul universitar 2021-2022, asupra Căii Moșilor din București, printr-o strategie contextualistă a straturilor interpretării, inspirată de construcția teoretică de sinteză a teoreticianului norvegian Christian Norberg-Schulz (1926-2000) sub deviza „artei locului" (*Stedkunst* în limba norvegiană), expusă în volumele *The Concept of Dwelling. On the way to figurative architecture* (1985) și *Architecture: Presence, Language, Place* (2000). Observațiile critice recente ale lui Hendrik Auret în jurul noțiunii de „artă a locului", formulate în studiul intitulat *Christian Norberg-Schulz's Interpretation of Heidegger's Philosophy* (2019: 20, 68-99) au avut un rol hotărâtor în privința revitalizării unui model teoretic fenomenologic binecunoscut și durabil în educația de arhitectură din ultimele cinci decenii. *The Concept of Dwelling* punea accentul pe arhetipuri și abordarea figurativă; un deceniu mai târziu, Norberg-Schulz, dezamăgit de postmodernismul pe care l-a sprijinit discursiv, revine la căutările asupra relației dintre loc, arhitectură și limbaj. *Stedskunst*, conceptul central al acestor căutări, va deveni chiar titlul unui volum publicat inițial în 1995 în limba norvegiană; extins, revizuit și tradus în engleză, acest studiu a apărut la editura Skira sub denumirea *Architecture: Presence, Language, Place* (Auret, 2019: 177). „Arta locului" reprezintă ridicarea la un nivel mai elaborat a discursului din *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979), investigând profunzimile operei filosofice a lui Martin Heidegger; definește nu doar înțelegerea respectuoasă a unei situații, ci și o „acceptare a lucrurilor așa cum sunt", urmată de o „clarificare proiectată să exprime auto-realizarea locului" (Norberg-Schulz: 2000: 56). Aceste aspecte nu pot fi „forțate" sau impuse locului prin proceduri „calculatoare"; pot fi în schimb „facilitate să se întâmple" în termeni fenomenologici. „Întâmplarea ființei" (*Ereignis*) este unul dintre cele mai dificile concepte în opera târzie heideggeriană, fiind înțeleasă ca „eveniment (care revelează ceea ce este propriu)" (Heidegger, 1995: 169-171 și 374). Acest termen trebuie avut în vedere în ceea ce privește perspectiva de „deschidere a locului ca prezență în lumea vieții cotidiene" la Norberg-Schulz (2000: 27), pe fundalul terminologic heideggerian al locuirii poetice: „«A locui poetic» înseamnă a te situa în prezența zeilor și a trăi uimirea în fața apropierii esenței lucrurilor." (Heidegger, 1995: 231). Înaintea detalierii conceptului *Stedskunst*, este necesară lămurirea unor pași structurali care conduc progresiv către acesta, așa cum i-am urmărit la atelier în cadrul interpretării locului.

1. Tipologie

Tipologia apare tratată la Norberg-Schulz ca nivel distinct în cadrul limbajului arhitecturii atât în *The Concept of Dwelling* (în contextul preocupărilor postmoderne ale anilor '80), cât și în *Architecture: Presence, Language, Place* (din perspectiva critică revizuirii tradiției moderne). Este înțeleasă în mod fenomenologic ca manifestare a modurilor de locuire (în sensul larg, existențial) și ca esență a arhitecturii, corespunzând unor denumiri în limbajul obișnuit (conținute în lumea vieții cotidiene), care pot fi recunoscute și diferențiate pe categorii, la scări diferite de abordare: așezarea, spațiul urban, clădirea publică și locuința. Interesul nostru s-a focalizat în acest caz pe spațiul urban și clădirea publică, ținând cont de precizarea că tipul devine manifest ca imagine sau figură. Calitatea figurală poate fi considerată formă cu valoare generală (aspectul tipic și comun, recognoscibil), însă figura (ca punere în operă a unui aspect specific temporal și spațial) și tipul (ca punct de plecare general pentru mai multe soluții de concretizare) nu sunt echivalente (Norberg-Schulz, 1985: 66). Opera de arhitectură devine prin urmare prin figură o variație specifică și concretizare a temei tipologice generale. Figura se remarcă printr-un aspect de tip Gestalt puternic (ex. strada cu portice sau arcade, strada cu bowindouri, piața de tip forum etc.) care dezvăluie un sistem de centre și axe, nu doar o simplă închidere. Figurile urbane trimit în sens fenomenologic la modurile de ființare a clădirilor între cer și pământ, iar spațiile urbane definite cu claritate de acestea păstrează și vizualizează lumea locuirii colective. Câteva aspecte esențiale ne-au captat atenția la acest nivel tipologic: (1) spațiile urbane permit desfășurarea vieții colective diverse într-o topografie și o planimetrie specifice; (2) forma construită, prin exprimarea propriei elevații, prin fațade, constituie măsura primară a identității unei colectivități; (3) figurile spațiale care servesc ca focare organizatoare în cadrul texturii urbane pot vizualiza o înțelegere mai cuprinzătoare a lumii (Norberg-Schulz, 1985: 69). Reținem aici deopotrivă, atât critica împotriva abolirii alienante a clarității spațiului urban la nivel de figură-fundal (strada și piața) în dogma funcționalistă a Mișcării Moderne, cât și rezerva față de „arhitectura orașului" la Aldo Rossi (1982 [1966]) care, în ciuda intențiilor bune teoretice de a recupera orașul ca operă de artă, deviază cu ușurință spre formele „colate" arbitrar pe fundalul discursului postmodernist (Norberg-Schulz, 1985: 69-70). Interpretarea locului presupune identificarea interacțiunii dintre tipuri, cu condiția ca acestea să nu fie reduse la elemente abstracte (punct, linie, plan): tipologiile sunt moduri de ființare manifestate în figurabilitate, capabile să asigure „stabilitatea locului" (*stabilitas loci*). Identitatea figurală depinde de un contur care separă figura de un fundal; figura devine un „lucru" în sens fenomenologic, iar fundalul o „textură", între cele două elemente producându-se un echilibru dinamic și uneori chiar o ambiguitate. Aldo Rossi vede tipul ca element ireductibil al substanței orașului, fără să distingă între limbaj, concretizare și stil, prelungind tradiția rațională lui Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) (Norberg-Schulz, 2000: 142). Împotriva a ceea ce numește „gândire atomistă", teoreticianul norvegian descrie validitatea tipului ca ordine pe baza căreia „viața are loc", ca structură supusă interpretării, ca formă definită prin închidere, ca mediator între aspectele figurii (concrete și specifice) și aspectele Gestalt (abstracte și universale).

2. Fragment

Figurabilitatea alcătuiește aspectul esențial al „recuperării contextului" în planul de situație. Înțelegem deci figura în arhitectură ca pe un liant între aspectele analitice morfologice și tipologice (în teoria lui Christian Norberg-Schulz). Ideea de figurabilitate, expusă pe temelia psihologiei percepției (Gestaltism), implică în mod fundamental recuperarea întregului și a abordării calitative în gândire: ideea că întregul determină părțile și este mai mult decât suma părților. Fenomenologia percepției a dezvoltat mai profund conceptul de figurabilitate prin evidențierea faptului că percepția este o re-creare a lumii deja existente; conștientizarea lucrurilor din mediul nostru se produce prin configurația lor, prin limitele lor vizuale, într-o relație figură-fundal. Figura nu este un simplu semn sau simbol; în calitatea de configurație, adăugă realității un surplus de semnificație; conferă formei inteligibilitate și unitate într-un context, pe un fundal. Figurabilitatea este contur, delimitare în plan și elevație, o sinteză a planului și a elevației prin aspectul unitar care poate dobândi denumiri în limbajul obișnuit. Figurabilitatea se bazează pe configurații durabile ale limbajului de arhitectură; sunt la baza „substantivelor" arhitecturale, „lucrurilor" care alcătuiesc „țesutul" construit.

În perioada postbelică, figurabilitatea mediului a fost intens explorată în profesia noastră de Kevin Lynch (1960), Thomas Schumacher (1971) și Colin Rowe & Fred Koetter (2013 [1978]) care au pus bazele contextualismului. Christian Norberg-Schulz a unificat aceaste contribuții teoretice dintr-o perspectivă mai largă, fenomenologică. Figura devine semnificativă ca delimitare organizată în plan (ordonare ritmică a spațiilor în compoziție), ca siluetă în elevație (articulând așezarea pe pământ și ridicarea spre cer într-o tensiune verticală), ca o configurare adaptată la situația particulară, relaționată cu activități specifice și ca realizare concretă. Mai mult, figura depășește simpla configurație perceptivă, devenind proiecție poetică în lucrarea arhitecturală. La acest nivel, figura este configurație care permite în plan activitatea / funcțiunea și întruchipează în elevație semnificația (faptul de a „aduna" / deschide o lume în sens fenomenologic). Prin faptul de a folosi lucrurile și spațiile construite în viața cotidiană, prin locuirea înțeleasă în sensul cel mai larg, existențial, dobândim capacitatea de a recunoaște și de a conferi semnificație figurilor naturale și construite. Identitatea figurabilă depinde de un contur care separă figura vizuală de un fundal și care pune în mod explicit problema limitelor spațiale și a orginii arhitecturii în pragurile dintre interior și exterior.

Proiectarea care recuperează orașul dovedește grija pentru textura construită a acestuia. Clădirile nu sunt separate de spațiul liber dintre acestea, așa încât acest spațiu și clădirile în sine formează un întreg preceptiv mult mai valoros decât suma părților sale considerate în mod separat. Observăm aici o reciprocitate între obiectul de arhitectură și spațiul urban, capabilă să definească totalitatea locului construit, aspect fundamental al compoziției urbane. Planul de situație evidențiază dinamica intervenției arhitecturale între clădire și spațiul liber înțeles ca spațiu urban, cu implicații directe asupra vieții urbane. Compoziția modernă adaugă blocul de apartamente într-un gol „verde", „igienic". Compoziția premodernă extrage golul urban din țesutul construit al locurii. Ambele modele compoziționale coexistă în orașul contemporan. Figurabilitatea urbană presupune definirea clară a spațiului urban ca o figură pe fundalul construit, prin apropierea atent

controlată a fațadelor clădirilor și scara umană a intervenției. Lizibilitatea unei astfel de alcătuiri atrage capacitatea de identificare la nivelul locuirii. Abordarea multivalentă între compoziția aditivă și cea extractivă poate să contribuie la succesul contextual al unei intervenții arhitecturale. În acest sens, o teorie arhitecturală inspirată de fenomenologie (ca în cazul celei propuse de Norberg-Schulz) insistă pe o mediere și chiar o integrare cu privire la cele cele două modele din perspectiva înțelegerii existențiale a locului. Scopul fundamental este faptul de „a aduna", „a ține laolaltă" locuirea și semnificațiile ei într-o imagine coerentă și memorabilă. Tehnica de prezentare în maniera *poché*, inaugurată Giovanni Battista Nolli în 1748, recuperată de teoreticienii contextualismului după 1970, este decisivă pentru înțelegerea figurabilității urbane la nivelul unui plan de situație, dar și în secțiuni.

3. Palimpsest

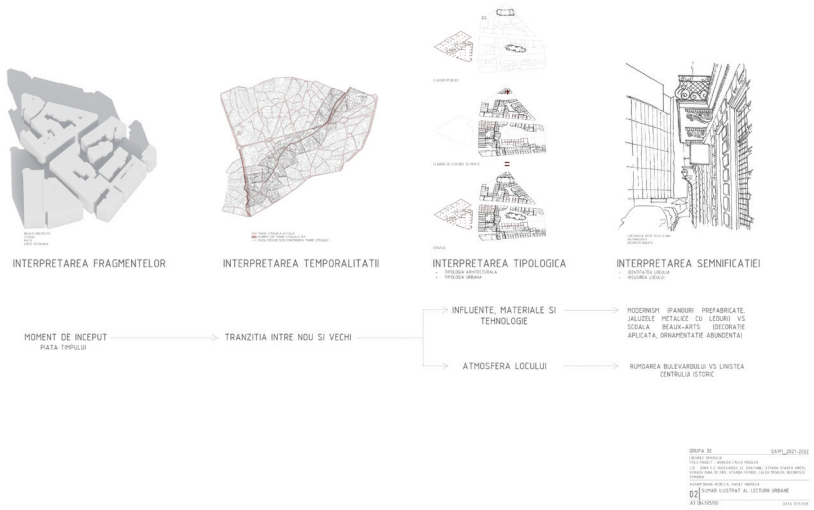
Suprapunerea straturilor construite în țesutul urban dobândește semnificația simbolică a consolidării memoriei colective prin ceea ce Norberg-Sculz înțelege ca echilibru dinamic între tradiție și noutate. Noțiunea de palimpsest exprimă un demers analitic de evidențiere a straturilor coexistente, o arhivă a sitului, dar și un demers al evoluției ulterioare, a existentului care devine resursă pentru stratul care se adaugă în cadrul intervenției propriu-zise. Amplasamentul apare ca un loc al „scrierilor": stratul inițial, ștergerea sau modificarea acestuia în timp, rescrierea prin noile intervenții care păstrează sau nu urmele celor anterioare. Acest fenomen complex este surprins elocvent de Aldo Rossi (1982 [1966]), însă accentul se pune în cazul lui pe persistența structurii urbane și pe invariabilitatea formală. Funcțiunea nu poate explica continuitatea formelor urbane, deci evaluarea acestora se face strict pe baza aspectelor tipo-morfologice. O.M. Ungers (1979) întrețese ideile neoraționalismului italian cu cele ale fenomenologiei lui Norberg-Schulz (și în mod explict chiar cu noțiunea de *genius loci*) susținând un model al „orașului dialectic" ca oraș al juxtapunerilor contradictorii, ca dezvoltare pluralistă în care fiecare artefact urban este alcătuit pe baza propiilor reguli de ordonare, ca sistem compus din piese fragmentare, ca asamblaj de părți conflictuale care se completează reciproc. Mai recent, Paul Lukez (2007), dezvoltă observațiile teoretice ale lui Norberg-Schulz, Aldo Rossi și O.M. Ungers într-o idee mai cuprinzătoare de „proces adaptiv de proiectare" în care identitatea se definește ca produs al locului și timpului deopotrivă, deci nu doar prin aspectul formal al arhitecturii. Lectura locului caută prin urmare identitatea care evoluează (nu o identitate „aplicată"), înrădăcinarea în loc (în sens fenomenologic), abordarea explicită în raport cu istoria și semnificația dobândită în cadrul comunității. Noțiunea de palimpsest exprimă timpul ca metodă la trei niveluri care vizează amplasamentul ca loc și tipologiile spațio-temporale definitorii ale acestuia: descifrarea, ștergerea și inscripționarea.

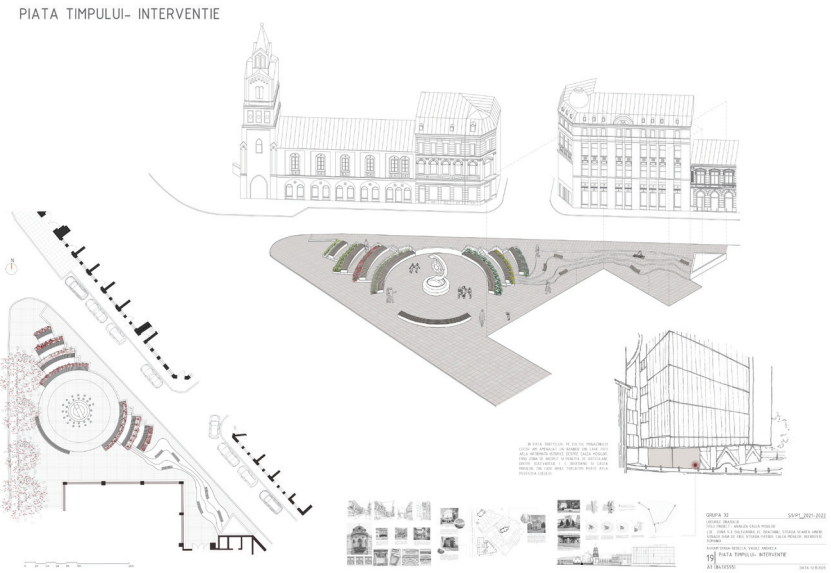
4. Semnificație

Înțelegând locul ca totalitate, „arta locului", colectivă în implementare și istorică în conținut, prin aspectul care implică la Norberg-Schulz deopotrivă permanență și schimbare, survine ca o artă specifică, capabilă să interpreteze creativ „imaginea lumii" / *imago mundi* și să reveleze semnificația lucrurilor

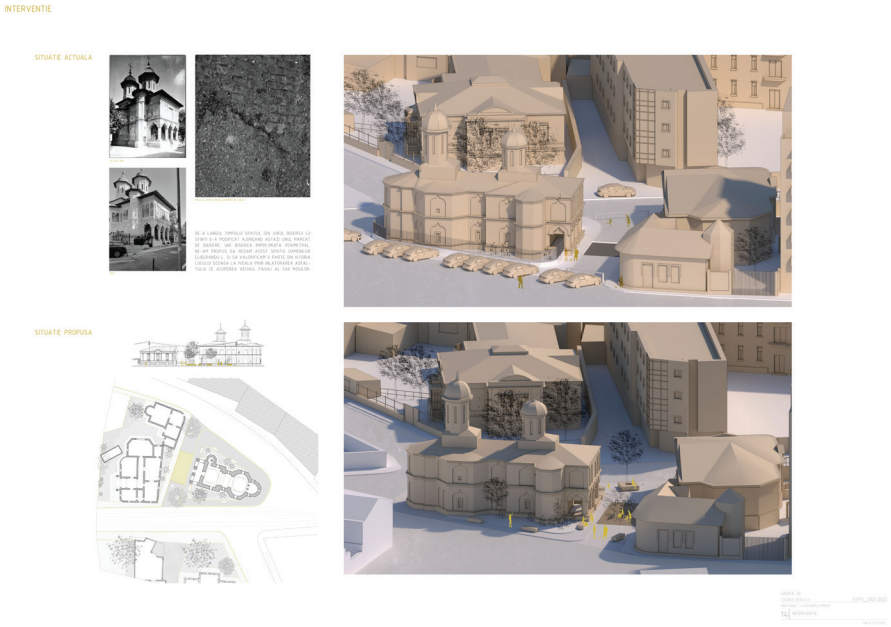
prin experiența locuirii. În *Architecture: Presence, Language, Place,* figura ca element-cheie este purtătoarea de semnificație, mediază între tipologie și forma concretizată, dar nu se reduce la un simplu element semiotic (simbol sau semn). Mai multe figuri organizate în jurul unei *imago mundi* pot să structureze opera de artă sau de arhitectură. Însuși conceptul de loc este un asamblaj de figuri organizate care permit și întruchipează lumea vieții prin intermediul limbajului de arhitectură. La baza lui se regăsesc tipologia, morfologia și topologia. Tipologia urmărește la nivelul locului public calitățile de tip Gestalt ale domeniilor (cartierul, țesutul construit), parcursurilor (strada) și destinațiilor (piața). Morfologia vizează configurația figurilor și realizarea lor constructiv-formală, elevația. Topologia urmărește planul și topografia, organizarea spațială ritmică și relația interior-exterior, public-privat.

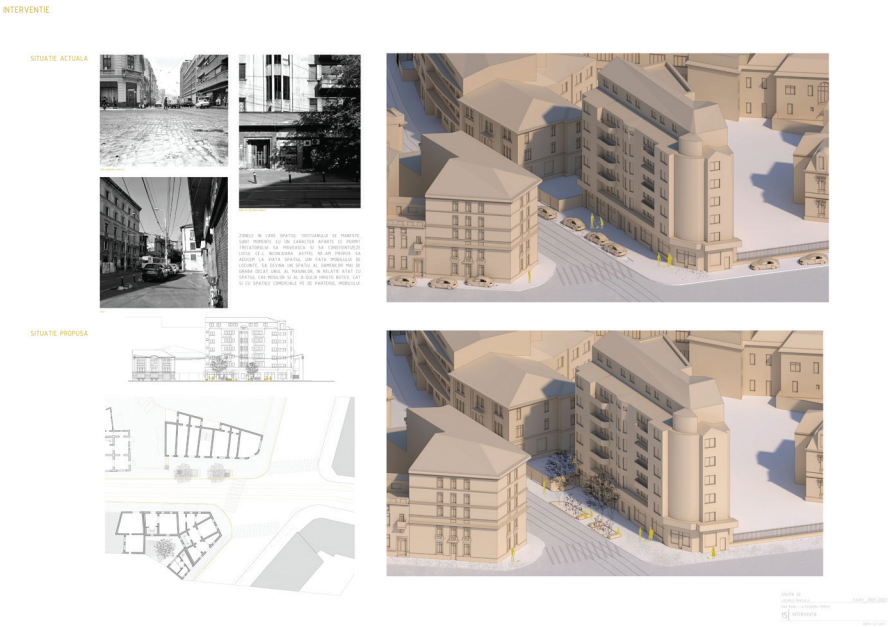
Ca totalitate, calitatea efectivă a locului nu se rezumă doar la caracteristicile care aparțin văzului; implică „absorbția" personală a situației, atmosfera receptată cu toate simțurile, survenind din însăși natura lucrurilor care constituie locul. Se dezvăluie astfel o *amprentă* a locului public ca *genius loci* pe care se întrețes toate momentele semnificative ale vieții individuale și colective. În *The Concept of Dwelling* semnificația limbajului arhitecturii rezidă în cele mai durabile tipuri care îl constituie (*arhe*tipuri), în stil (ca alegere temporală a unui mod de exprimare) și în tradiție (ca adaptare locală exprimării) (Norberg-Schulz, 1985). În *Architecture: Presence, Language, Place*, accentul cade explict pe noțiunea de „artă a locului" care nu se mai poate baza iluzoriu pe stil și tradiție, de vreme ce asupra lor planează acum teama provincialismului, nostalgiei, repetiției nesemnificative de soluții cunoscute sau asimilării irelevante a elementelor tradiției (Norberg-Schulz, 2000: 303 și 310). *Stedskunst*, „arta locului", reînvigorează în schimb interacțiunea dintre limbaj, tradiție și stil în termenii fenomenologiei prezenței, prin respectarea amprentei locului, prin compoziție și printr-o intervenție de identificare (Norberg-Schulz, 2000: 353-354). Nu văd aici o ruptură între textul din 1985 și cel din 2000, ci mai degrabă o clarificare. Astfel, tradiția se refundamentează prin respectarea amprentei locului înțeleasă ca atmosferă sau impresie evocată de un loc la nivelul unei totalități perceptive, stilul își găsește echilibrul dinamic în răspunsul la o chemare a locului, iar intervenția își dovedește capacitatea de a structura locul în urma înțelegerii fenomenologice a acestuia. Aceasta este de fapt semnificația „auto-realizării" locului: interpretările contemporane asupra acestuia se înrădăcinează în „latența" lui, în ceea ce interpretările precedente nu au scos la lumină sau au „ascuns", însă numai printr-o grijă pentru a asigura în final unitatea mediului construit (Norberg-Schulz, 2000: 353-354). Noțiunea de *genius loci* devine orizont al interpretării localizate în timp și spațiu; fiecare generație de locuitori își dobândește identitatea în acest orizont al interpretării pe baza posibilităților latente păstrate în spiritul locului. Astfel, interpretarea situației nu mai are un caracter „impus" de un subiect „detașat" față de obiectele pe care le „analizează" cu o presupusă obiectivitate, ci „se dezvăluie" din însăși situația trăită a locuitorului, din „istoricitatea" acestei situații și din participarea plenară a locuitorului la lumea plină de semnificații care „i se deschide".



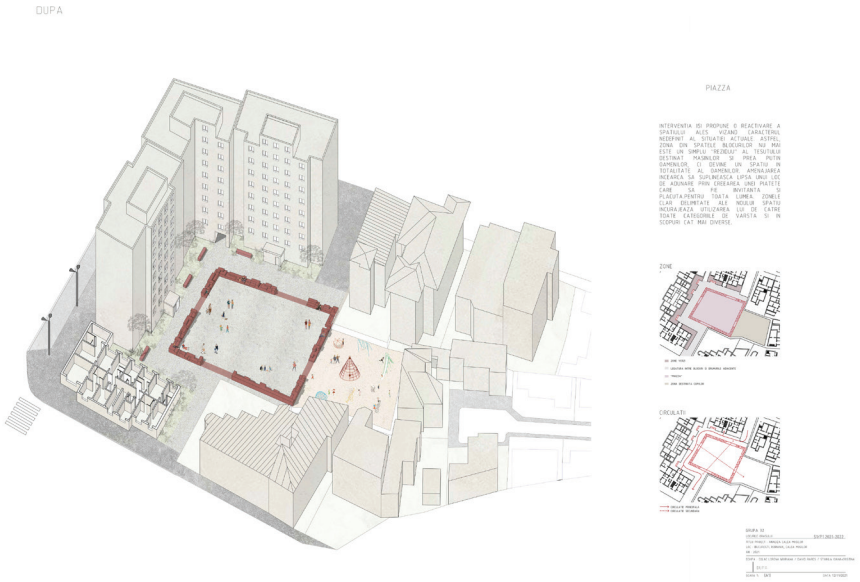


stud. arh. Diana Avram și
Rebecca Andreea Vasile
Gr. 32
Selecție din proiectul nr. 1,
an univ. 2021 2022, UAUIM:
Locurile orașului I. Tema
de atelier: Calea Moșilor,
București - o abordare prin
straturile interpretării;
strategia contextualistă
Îndrumători:
conf. dr. arh. Cosmin Caciuc,
asist. dr. arh. Cristina Budan,
drd. arh. Ruxandra Vașcovici





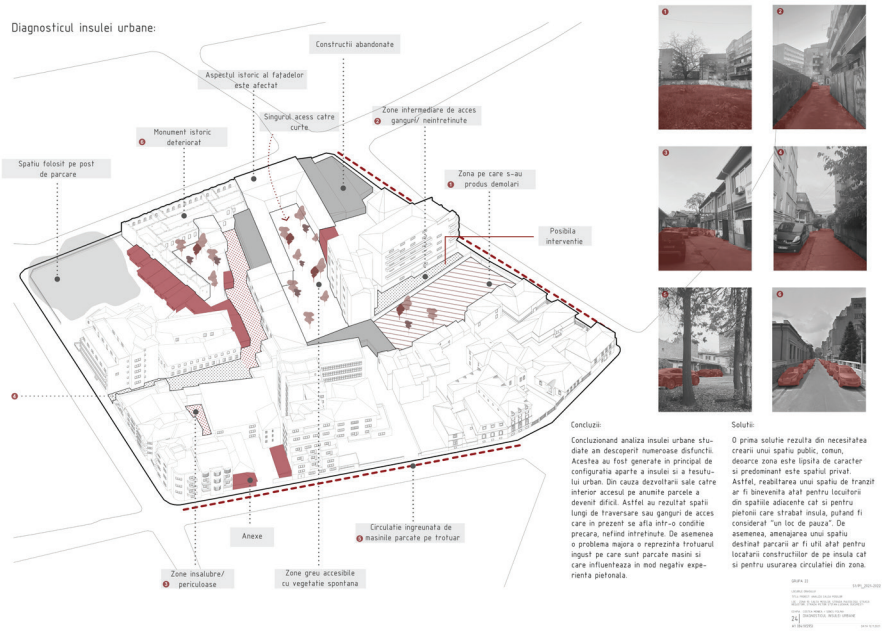
stud. arh. Ana Maria Banu și Alexandru Ferenț
Gr. 32
Selecție din proiectul nr 1, an. univ. 2021 2022, UAUIM: Locurile orașului I. Tema de atelier: Calea Moșilor, București - o abordare prin straturile interpretării; strategia contextualistă
Îndrumători:
conf. dr. arh. Cosmin Caciuc, asist. dr. arh. Cristina Budan, drd. arh. Ruxandra Vașcovici







stud. arh. Lorena-Mariana Colac, Rareș David și Ioana-Cristina Stănilă
Gr. 32
Selecție din proiectul nr. 1, an univ. 2021-2022, UAUIM: Locurile orașului I.
Tema de atelier: Calea Moșilor, București - o abordare prin straturile interpretării; strategia contextualistă
Îndrumători: conf. dr. arh. Cosmin Caciuc, asist. dr. arh. Cristina Budan, drd. arh. Ruxandra Vașcovici





stud. arh. Monica Denisa Costea și Polina Sencu
Gr. 32
Selecție din proiectul nr. 1, an univ. 2021-2022, UAUIM: Locurile orașului I.
Tema de atelier:
Calea Moșilor, București - o abordare prin straturile interpretării;
strategia contextualistă
Îndrumători:
conf. dr. arh. Cosmin Caciuc, asist. dr. arh. Cristina Budan, drd. arh. Ruxandra Vașcovici

*

Locul public, ca experiență a prezenței, implică trei moduri fundamentale ale interacțiunii în cadrul locuirii – folosirea, înțelegerea și concretizarea – cărora li se dedică primele trei capitole din *Architecture: Presence, Language, Place*. Folosirea nu apare aici ca un concept funcționalist, ci ca unul fenomenologic: definește participarea umană la lumea vieții, coroborând unitatea vieții și a locului, deschizând o densitate a experienței care nu se poate reduce la o simplă categorie de ordin fizic sau psihologic. Momentele folosirii se dezvăluie ca plenitudini ale experiențelor trăite prin prezență interactivă (Norberg-Schulz, 2000: 39): sosirea într-un loc, întâlnirea cu alții într-un loc, retragerea într-un loc privat. Între public și privat, aceste momente se întrețes prin interpretarea unor aspecte precognitive, prezente în fiecare moment trăit al experienței: memoria, identificarea și orientarea (2000: 125). În urma lor, folosirea devine semnificativă, iar realitatea concretă a locului public unește poetic viața cotidiană cu formele urbane. Viziunea teoretică din *Architecture: Presence, Language, Place* este un manifest al lecturii locului public, o dezvăluire a unui adevăr fundamental: oamenii sunt angajați profund și precognitiv cu lumea lor cotidiană prin folosirea lucrurilor și spațiilor care îi înconjoară, într-un mod interactiv care permite receptarea „vocii" locului. Între receptarea ca interpretare și exprimarea unui *genius loci* se interpune o tăcere pregătitoare, o „așteptare deschisă", constitutivă pentru noțiunea generală de discurs la Martin Heidegger și cu atât mai mult pentru cea de discurs arhitectural la Norberg-Schulz. „Analiza" locului poartă cu ea presupozițiile științifice, o încredere nejustificată în categorii predefinite, impuse sau forțate asupra locului. Ascultarea, în schimb, este precondiția unui mod alternativ de înțelegere fenomenologică care permite arhitecților să „protejeze" identitatea (Norberg-Schulz, 2000: 55). *Stedskunst* nu este nimic mai mult decât cultivarea unei atitudini a așteptării deschise în fața locului, capabile să deschidă viziunea poetică a intervenției și să concretizeze un „răspuns specific protectiv". Norberg-Schulz și-a dorit în final ca teoria arhitecturii să poată atenua cezura dintre gândire și simțire în arhitectură, deschisă odată cu modernitatea. Receptat precognitiv ca totalitate fenomenologică, revelat într-un orizont interpretativ și experimentat prin acumularea momentelor de folosire, locul public permite devenirea, translatând ordinea, formele și imaginile specifice în arhitectură pentru a stabili în final posibilitatea de a locui poetic.

Referințe Bibliografice

AURET, HENDRIK, *Christian Norberg-Schulz's Interpretation of Heidegger's Philosophy*, Routledge, Londra, 2019.

HEIDEGGER, MARTIN, *Originea operei de artă*, trad. KLEININGER, THOMAS; LIICEANU, GABRIEL, Humanitas, București, 1995.

LUKEZ, PAUL. *Suburban Transformations*, Princeton Architectural Press, New York, 2007.

LYNCH, KEVIN, *The Image of the City,* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1960.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture,* Rizzoli, New York, 1979.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *The Concept of Dwelling. On the way to figurative architecture,* Rizzoli, New York, 1985.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Stedskunst*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1995.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Architecture: Presence, Language, Place*, Skira, Milano, 2000.

ROSSI, ALDO, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982 [1966].

ROWE, COLIN; KOETTER, FRED, *Orașul Colaj*, Editura Universitară Ion Mincu, București, 2013 [1978].

SCHUMACHER, THOMAS L., "Contextualism: Urban Ideals and Deformations", în NESBITT, KATE, *Theorizing a New Agenda for Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, pp. 296-307.

UNGERS, OSWALD MATHIAS, "Architecture of the Collective Memory. The Infinite Catalogue of Urban Forms", în AVERMAETE, TOM; HAVIK, KLASKE; TEERDS, HANS; *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere*, SUN Publishers, Amsterdam, 2009, pp.265-272.

8

DUPĂ 20 DE ANI – EXERCIȚIU DE *BRICOLAJ*

asist. dr. arh. Mihnea Simiraş-Babic
conf. dr. arh. Ştefan Ghenciulescu

În cele ce urmează este vorba despre un exercițiu inconfortabil (la început) care pune studentul arhitect într-o ipostază mai puțin obișnuită: aceea de a simula transformările prin care ar trece propriul proiect de școală, dacă ar fi construit și apoi locuit timp de douăzeci de ani. Aplicăm de obicei acest exercițiu la atelierul anului 2, undeva către sfârșitul proiectului „O grupare de case", ce presupune un scenariu prin care se construiește un ansamblu de 5-7 unități de locuit individuale (uneori semi-colective) care își împart mai multe tipuri de spații comune: undeva între *co-housing*, cooperativă, o comunitate de „prieteni", uniți de idei și de principii comune.

Privind mai detașat locul acesta agitat al „grupului de prieteni" ne dăm seama că vorbim în cadrul atelierului doar despre un moment fix în timp, când proiectul este predat și notat. În cazul unui proiect real însă, după ce arhitectul pleacă, casele vor continua să existe, locuite în diferite feluri și de diferiți oameni, deci se vor „despărți" treptat unele de celelalte și se vor schimba. În temele de școală de la Mincu și de la cam orice școală, flexibilitatea și capacitatea de evoluție sunt elemente (și criterii de apreciere) esențiale ale proiectului. Prin acest exercițiu încercăm să le testăm, înainte de predare, când proiectul mai poate fi modificat, invitând în același timp studenții la un exercițiu de imaginație.

Este vorba despre modificare, *bricolaj*, atacarea unei ordini preexistente şi stabilite prin norme formale şi informale – casa. Dar în acelaşi timp este vorba şi despre evoluția locuinței, adaptarea ei, trecerea ei prin mai multe momente ale vieții familiei şi prin mai multe generații și momente istorice.

Unul dintre principalele scopuri ale exercițiului este de *a permite studenților să iasă din rolul arhitectului omniștient și omnipotent* și să își privească clienții și drept altceva decât niște constructe abstrate, „de școală". Nu sunt încă reali ca în practică, dar devin mai realiști. Studenții au ocazia să înțeleagă că dincolo de actul artistic și de tentația noastră de a ne proteja creația și de a controla totul, există nevoi și aspirații legitime ale utilizatorilor, și că meseria noastră e una a compromisurilor oneste și a responsabilității.

Această dedublare permite și *o lectură critică a propriului proiect*, înțelegerea caracterului dar și a defectelor sau punctelor slabe. Studentul își privește proiectul dintr-o altă perspectivă decât cea a planșetei.

Exercițiul își propune și *revenirea la analiză, în timpul și mai ales prin proiect.* Analiza urbană, tipologică, de activități etc. de la început ajunge de obicei atât să fie uitată rapid și complet odată cu concentrarea pe propunere. Simularea evoluției ansamblului propriu este până la urmă o modelare a

unor fenomene pe care studenții le-au studiat deja. Însă colorarea fațadei, terasa cu pergolă, balconul închis, fereastra baricadată spre stradă, gardul ilicit care cucereşte un mic teritoriu legal comun – aspru criticate din perpsectiva tânărului arhitect în devenire – ajung să atace acum propria operă și îl fac pe acesta să le privească în alte moduri.

Nu în ultimul rând, este vorba despre joacă, despre ieșirea pentru scurt timp din procesul de lucru-corectură-revenire-stres-predare. Un exercițiu bun este cel care ajunge să fie asumat și chiar dus mai departe de către studenți.

Vom vorbi despre toate acestea în cele ce urmează, nu neapărat însă în aceeași ordine sau chiar urmând această clasificare.

1. Momentul exercițiului

Proiectul „o grupare de case" oferă contextul pentru a explora „locuirea împreună" şi felul în care un grup restrâns de vecini (poate chiar prieteni) îşi gestionează spațiile private şi comune şi se raportează unii la alții. Din punctul de vedere al exercițiului „după 20 de ani", proiectul este foarte bun pentru că deschide discuții despre ce este al cui şi despre cum un „al meu" intră în dialog (sau conflict) cu ce „este al celorlalți".

Vorbind despre „noi", „ei", „al nostru", „al lor" ar părea că ne referim la nişte oameni descrişi minuțios, aproape palpabili, dar ei sunt de fapt nişte abstracțiuni în cadrul temei. Proiectul gestionează deci o serie de ipoteze despre locuitori, vorbeşte despre „vecini" în general şi îşi păstrează o anumită neutralitate. Prin urmare şi discuțiile despre ei şi locuințele lor sunt generale şi permit multe împrumuturi din ceea ce observăm zilnic în jurul nostru. Devine o discuție despre oraş şi oamenii lui, despre vecini, despre locuitori şi casele lor, despre aşteptări şi nevoi naturale.

Grupul de locuințe implică, ne închipuim noi, un fel mai intens de conviețuire, unde pornirile individualiste sunt temperate de un cod de conduită, reguli nescrise şi acceptate care asigură bunul mers al locuirii. Conflictul şi negocierea credem că sunt o parte naturală a acestui proces. Pornirile individualiste înseamnă însă şi identitate, iar în cazul nostru este vorba despre identitatea locuinței. Fiind vorba despre o zonă aflată la limita locuirii individuale (pe aceeaşi parcelă, cu un grad ridicat de serializare şi cu o componentă colectivistă pregnantă) apare problema economică, desigur, dar apare şi discuția despre echitate, despre cât de diferite pot fi locuințele şi spațiile lor exterioare, cât este posibil să difere „casa noastră" de „a lor", despre cum se diferențiază şi prin ce. Când vorbim despre serializare nu ne referim desigur la repetiție, nici la construitul propriu-zis, mai degrabă ne referim la o uniformitate a felului de locuire, o echivalență a spațiilor, la un fel echitabil de fi împărțit teritoriul între ei. Nu-i cunoaştem, dar presupunem că vor să se afle la început într-o situație egală.

Se creionează deci o problematică subiacentă, care părăseşte zona arhitecturală: cât pot să fac cu „casa mea", ce limite am şi, mai ales, ce limite pot să depăşesc, cu cât şi mai ales de ce?

Este aşadar vorba şi despre limite: limite fizice, limite sociale, limite juridice, limite mentale etc. Proiectul de arhitectură este în sine un sistem de limite, iar tema „o grupare de case" promite un sistem sofisticat.

2. Bricolajul *versus* improvizația

Am considerat ca adecvată pentru acest exercițiu o viziune mai anarhică asupra vieții cotidiene a omului urban. Inspirați fiind de realitățile orașelor noastre, desigur; dar cu o nuanță.

De Certeau vorbea despre tactici şi strategii, despre bricolaje cotidiene față de strategiile impuse prin reguli etatiste (De Certeau 1988). El propunea un om care în viața lui cotidiană are de luat o serie de decizii, iar multe dintre ele tind să submineze, sau cel puțin să contorsioneze anumite limite impuse. Ce propune este ceva natural, având în vedere că la nivelul banalului cotidian limitele „oficiale" nu mai au cum să dicteze fiecare situație. Un *making do*, o descurcare a fiecăruia cu ce are la îndemână pentru a-şi îndeplini scopul, uneori implicând şi parazitarea, a resurselor comune, a unor sisteme existente, deturnarea unor situații în folos propriu. Nimic spectaculos sau cu impact major, dar esențial pentru şirul vieții lui. Iată deci omul-*bricoleur*, care va contorsiona întotdeauna limitele pentru a-i fi lui bine. Inclusiv limitele casei lui.

Considerând aceste tactici ca fiind ceva firesc, nuanța pe care o alegem este cea care separă bricolajul de improvizație sau „încropeală". Exercițiul propus studenților este menit să abordeze inițiativele individuale gândite, permanente sau semi-permanente, cu un oarecare grad de intenție programatică. Improvizația ar fi mai degrabă ceva spontan, localizat şi temporar. Considerăm *bricoleur*-ul parte a vieții casei, uneori chiar a proiectului de arhitectură. Considerăm de asemenea că aceste impulsuri nu sunt doar capricii, ci răspunsuri la probleme importante pentru el, demne de o discuție în cadrul atelierului.

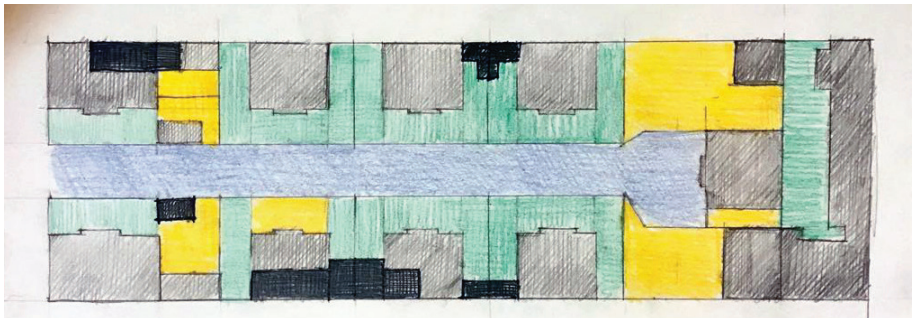


Fig.1
Analiză modificări Intrarea Josef Pilsudski, Bucureşti, 2018, Alexandra Baciu, Damaris Purice

3. Proiectul cuminte

Proiectele de şcoală sunt în final nişte ipoteze, mai mult sau mai puțin verosimile, construite în jurul unor situații destul de abstracte, după cum descriam mai sus, înscrise în limitele date de seturile de norme şi reguli normale. Fiind nişte ipoteze, rezultatul final este şi punctul lor final. Scopul lor didactic fiind atins, studentul se aşteaptă să rămână aşa, încremenite în timp, „cuminți" între limitele lor.

Proiectele de atelier încep totuşi cu o etapă de analiză a zonei, mai mult sau mai puțin extinsă. Inevitabil apare o serie de desene care se ocupă de „modificările din zonă" față de cadastrul nostru învechit. Iată deci o primă situație care pune în oglindă un desen abstract, tehnic, care încearcă să descrie o ordine a oraşului şi o realitate observată la fața locului, de cele mai multe ori surprinzătoare (fig.1). Colecția de adaosuri şi modificări este lungă şi are caracterul unui insectar mai degrabă, pestriț şi cu tot felul de forme.

De multe ori, uitându-se la ele, stundeții se întreabă de ce le-or fi făcut, uneori chiar şi cum le-or fi făcut. Discuția trece deci de la simpla planşă de analiză la ceva mult mai real. Este un prim moment în care ipoteza lor se întâlneşte cu realitatea observată direct.

Apare astfel în mod firesc imaginea proiectului lor înscris în contextul real, mai mult decât simplul „desen cu vecinătățile". Aşadar ce s-ar întâmpla dacă locuințele proiectate s-ar ivi acolo pe stradă, între vecinii din cartier şi ar ieşi din ipostaza lor ipotetică? Este o întrebare care depăşeşte sfera strictă a scopului didactic al temei, dar care poate să-l lărgească şi să acopere aspecte care sunt, după cum am arătat, fireşti şi prezente. Sunt de asemenea nişte aspecte care adaugă proiectului dimensiunea temporală, continuitate în timp, deci existență.

Revenind la proiectul lor, alcătuirile propuse „pe hârtie", spații şi relații între spații, structură şi compartimentări, dar şi timpul limitat alocat proiectului îi mențin într-o postură oarecum detaşată, din nou, „cuminte". A locui propiu-zis acolo, a-i simți particularitățile şi atmosfera, chestiuni care, credem noi, sunt esențiale mai ales pentru o locuință, rămân în surdină.

4. Proiectul stricat

Exercițiul „după 20 de ani" apare într-un moment aproape de finalul proiectelor, când deja deciziile sunt luate, desenele aproape terminate, studenții fericiți cu rezultatul. Tema exercițiului apare în acel moment şi îi pune în ipostaza de a-şi „strica" proiectul; scurt, doar printr-o axonometrie. Ca să facă aceste modificări, aceste „stricăciuni", ei trebuie însă să se elibereze de gândirea proiectantului şi să intre subit în pielea *bricoleur*-ului. Ca să reuşească asta ei trebuie mai întâi să se vadă trăind în şi printre casele lor. După un timp petrecut cu vecinii imaginari, folosindu-şi propriile experiențe pentru a-i vizualiza, simt şi anumite caracteristici ale vieții sociale în proiectele lor, atmosfera generală dintre vecini: mai izolați, dar cu un spațiu comun unde se pot întâlni (fig.2) sau mai deschişi unii spre alții, doar cu nişte locuri de refugiu în intimitatea lor. (fig.3) Ei trebuie să vizualizeze ce au propus prin proiect, trebuie să exploreze spațiile şi să simtă limitele, să îşi închipuie ce le lipseşte sau ce ar mai vrea în plus, şi să şi facă.

Aceste decizii însă nu vin ca o rețetă. Din analizele cartierului au aflat deja despre aceste practici, dar au înțeles şi de ce au fost făcute; pentru că, după cum spuneam, *bricoleur*-ul nostru este totuşi un om rațional care ia astfel de decizii din motive relativ pragmatice şi nu dintr-un capriciu. Au aflat de exemplu că uneori ferestrele de la parter dinspre stradă sunt prea expuse şi trebuie închise, că terasele prea mari în condițiile climei din Bucureşti ridică probleme, că familiile mai şi cresc şi apare nevoia de o cameră în plus, dar mai şi descresc şi atunci rezerva de spațiu poate fi reatribuită altor scopuri, că spațiile comune „slabe" devin motiv de dispută între vecini şi pot fi în final împărțite între ei, că nu au suficiente sisteme de umbrire şi trebuie să-şi instaleze singuri ceva, că suferă de intimitate în anumite locuri şi atunci gardul trebuie „opacizat" etc. (fig.4).

Un aspect interesant al acestui exercițiu este faptul că propunerile lor de alterare trebuie să fie şi realiste, construibile. Timpul scurt pe care îl au la dispoziție, precum şi noua ipostază de *bricoleur* îi forțează să fie „rudimentari", eficienți în alegerea soluției constructive, cam ca un om normal care se pune pe treabă. Aşa apare şi varietatea soluțiilor, care strică ordinea preexistentă. De asemenea îi obligă să se folosească cât mai mult

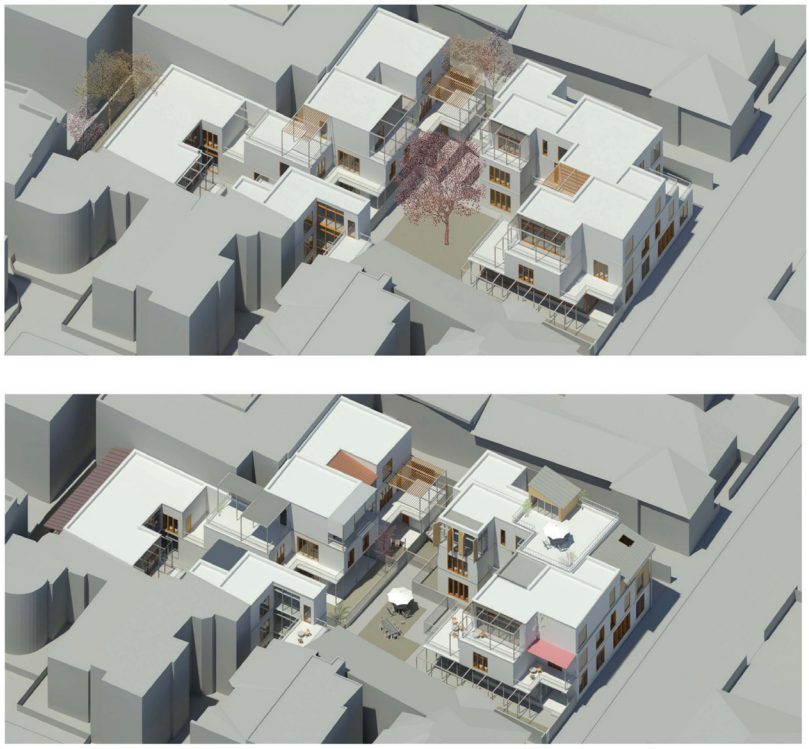


Fig. 2
„După 20 de ani”, 2020,
Andrada Spătaru, Ionuț
Ursachi

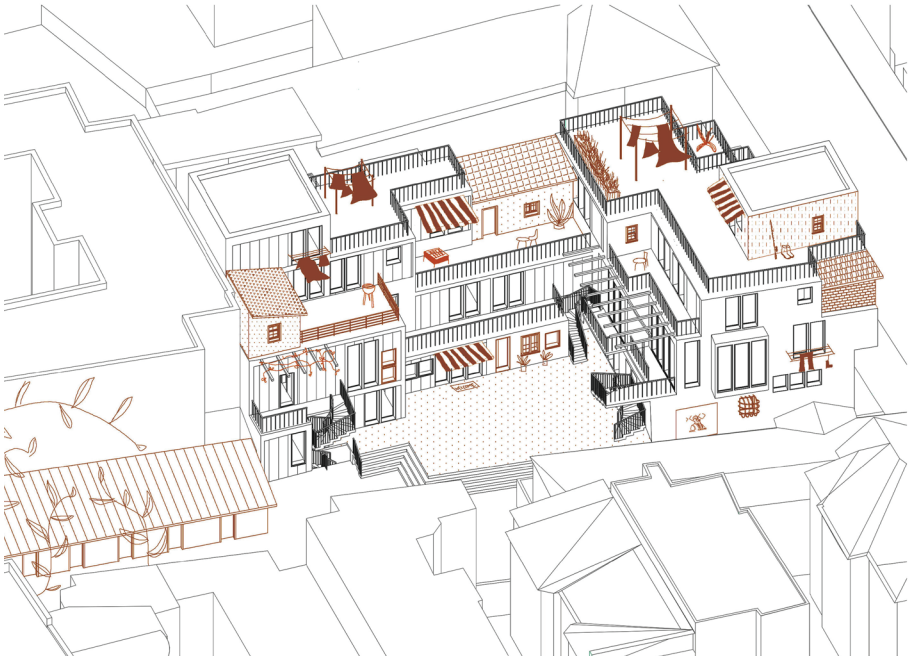


Fig. 3
„După 20 de ani”, 2020,
Matei Cezara, Gabriela
Udrea



Fig. 4
„După 20 de ani”, 2020,
Diana Bucur, Camelia
Stanciu

de ce au deja, structura casei, să se agațe de ea, să se sprijine de ea, sau în grădină, să o planteze, să o umple de locuri.

„Stricarea” proiectului pune brusc pe planșetă toate aceste aspecte, scoate la iveală toate aceste detalii care ar apărea probabil și în viața reală și care „umanizează” proiectul. Axonometria cu aceste evoluții imaginate arată acum un cu totul alt proiect, cam pestriț uneori și eteroclit. Este însă de data aceasta un proiect pe care l-au interiorizat și l-au înțeles în niște moduri mai profunde.

5. Înapoi la arhitectură

Merită evocat pe scurt modul în care reacționează de obicei studenții la acest exercițiu. Inițial, majoritatea tind să își protejeze cu pasiune opera și propun intervenții absolut minime. Puși însă în fața întrebărilor brutale – „Ce șanse are acest spațiu comun să nu fie rapid împărțit între locatari? Cât va rămâne această mare terasă fără nici un dispozitiv de umbrire / protecție la intemperii? etc.” sunt nevoiți să intre în joc și, încet, încet, încep să îl și savureze. Foarte des apare și o voluptate aproape masochistă de a îți distruge proiectul, sau chiar de a construi scenarii mai radicale sau chiar utopice și distopice despre viitorul ansamblului și al orașului (fig.5, 6).

La atelierul nostru, aceste discuții despre bricolaj preced de fapt „gruparea de case”, apărând cam în momentul intervenției de la sat, primul proiect din anul 2. Observarea felului și a motivelor acestor intervenții îi însoțesc ulterior pe parcursul proiectelor lor, astfel încât ei sunt oarecum pregătiți pentru asemenea exercițiu. Din cauza aceasta apar uneori și proiecte de locuințe care își asumă de la bun început un caracter evolutiv și o „predispoziție” spre schimbare. „Stricarea” face în acele cazuri parte din proiect, iar exercițiul „după 20 de ani” este mai mult o validare. Sunt case care vin în sprijinul *bricoleur*-ului și oferă un cadru în care schimbările sunt parte a arhitecturii (fig.7, 8). Proiectul devine atunci un suport pentru evoluțiile viitoare, uneori imprevizibile, și asigură anumite condiții ca aceste preschimbări să nu atace ordinea generală, am putea spune că se stabilesc alte tipuri de limite, mai permisive. „Ciudatele” lucruri observate prin cartier și prin oraș sunt filtrate critic și reinventate, devenind parte a proiectului.

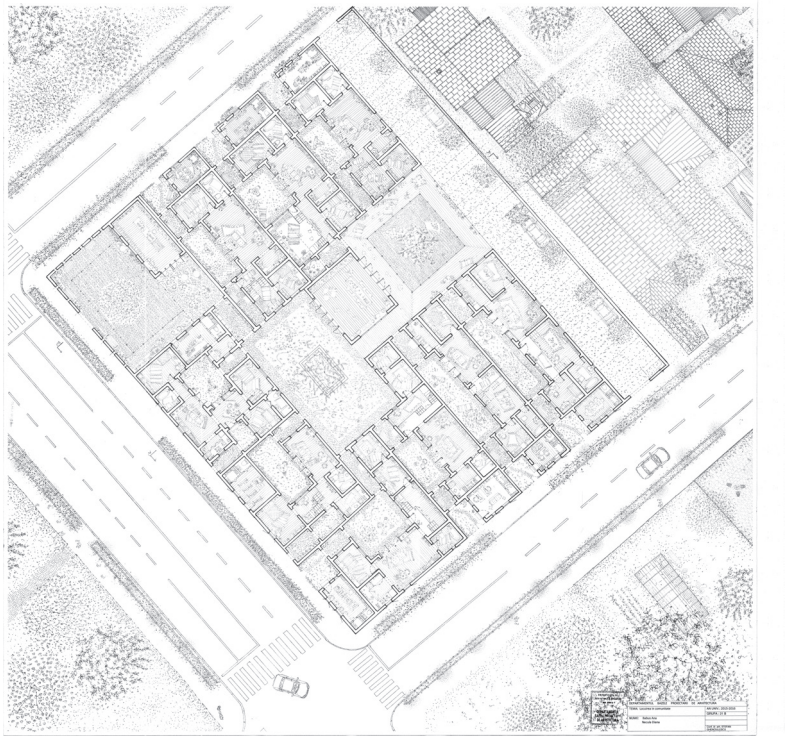


Fig. 5
„După 20 de ani”, 2014,
plan proiect, axonometrie
și secțiune „după 20 de ani”,
Ana Băbuș, Diana Necula



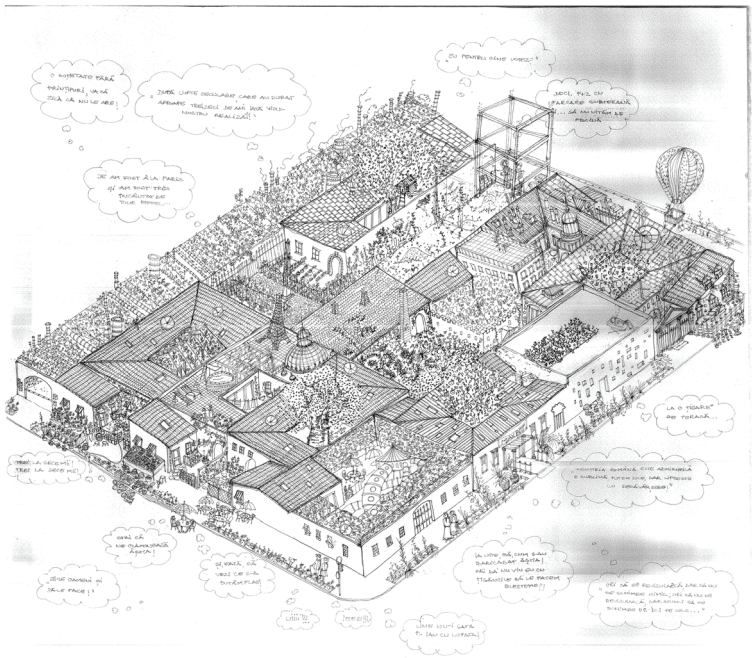


Fig. 6
„După 20 de ani”, 2014,
axonometrie și secțiune
„după 20 de ani”, Ana Băbuș,
Diana Necula



Fig. 7
„După 20 de ani" la locuințe evolutive, 2020,
Alexandra Iosif,
Bianca Tilincă



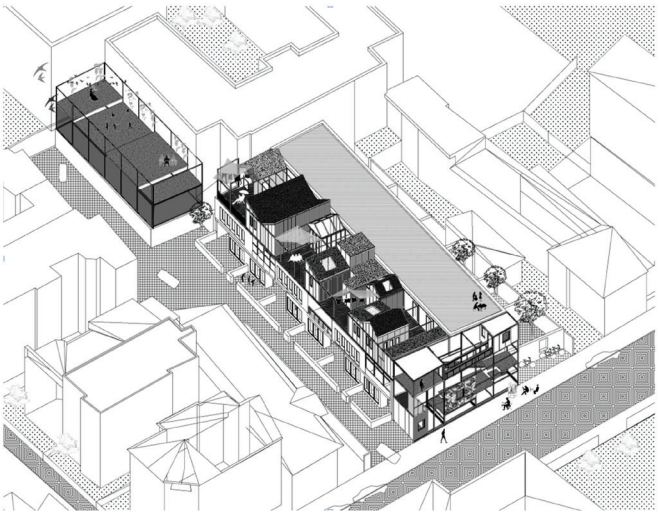


Fig. 8
„După 20 de ani" la locuințe evolutive, 2020,
Andra Ghenoiu,
Cristina Ciobanu

Toate proiectele însă se modifică după acest exercițiu; dimensiunile unor spații deschise și / sau comune se ajustează, întrebările privind folosirea și modificarea duc la îmbogățirea structurii de locuri, limitele încep să fie definite în mod mai clar și mai diferențiat. Propunerile devin în același timp mai firești și mai puternice.

Asta înseamnă că de la bun început a fost vorba despre arhitectură. Dacă ar fi să numim aceste intervenții după vreun vocabular arhitectural, am descoperi că este de fapt vorba despre concepte care ne sunt familiare: parazitul, adiția, completarea, extinderea, subîmpărțirea, blocarea sau deschiderea, textura şi culoarea, nutul etc.; despre controlul luminii, confort, intimitate. Este vorba şi despre evoluție în timp, flexibilitate sau multifuncționalitate.

Repoziționați deci în postura confortabilă de arhitect, observăm că în tot timpul exercițiului am vorbit de fapt despre proiectele lor, despre cum funcționează ele şi despre calitățile lor spațiale. Chiar dacă au operat asupra lor într-o manieră „meşteşugărească", întrebările şi răspunsurile rezultate sunt cât se poate de valabile pentru un proiect de arhitectură „cultă".

Referințe Bibliografice

DE CERTEAU, MICHEL, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1988.

9

Abstract

În cele ce urmează este vorba despre un exercițiu care însoțește proiectul de locuințe colective din anul 3 de la atelierul 35. Este vorba despre folosirea axonometriei secționate pentru analiza unui proiect de arhitectură important, iar la final aplicarea acestui instrument pe proiectul fiecărei echipe de studenți. Această piesă desenată cuprinde însă doar aspectele importante pentru scopul exercițiului, este deci doar o selecție: un apartament, spațiile comune şi strada. O considerăm o metodă bună de a ilusta un fel specific al locuințelor colective de a se integra în oraş şi de a surprinde tipul acesta de locuire pe verticală.

SECȚIUNE PRINTR-UN IMOBIL

asist. dr. arh. Mihnea Simiraş-Babic
conf. dr. arh. Ştefan Ghenciulescu

1. Oraşul în secțiune

„Octave privea intrarea, alcătuită din panouri de imitație de marmură şi a cărei boltă era decorată cu mai multe roze. În partea din fund, curtea, pavată şi acoperită cu ciment, lăsa o puternică impresie de curățenie austeră; la uşa grajdurilor, un vizitiu freca o zăbală cu o bucată de piele. Soarele nu pătrundea niciodată în acea parte a curții. [...]

–Ei, să urcăm! Spuse arhitectul."[1]

Aşa începe o poveste despre oraş şi oamenii lui; din interiorul unui imobil haussmanian nou construit, situat pe Rue de Choiseul, în Parisul celui de-al Doilea Imperiu. Aici ajunge Octave Mouret şi începe o aventură prin care descoperă viața noii metropole. Romanul lui Zola face parte dintr-o serie lungă care analizează şi descrie în profunzime noua metropolă. Precedată de o analiză şi un set de observații scrise şi desenate reunite sub numele „Manuscrits et dossiers préparatoires"[2], romanele descriu Parisul secolului al XIX-lea, după reconstrucția haussmaniană, cu oameni diverşi plasați în universul oraşului, expuşi publicului într-o secțiune elaborată. Zola îşi pregăteşte această serie de romane folosind atât observații directe, inclusiv senzoriale, cât şi schițe de apartamente, bulevarde, scuaruri şi piețe etc. Ajung în aceste caiete laolaltă oameni, locuri, mirosuri, sunete, spații urbane, case şi obiecte, dar şi impresii şi idei. Imaginea rezultată ne este familiară astăzi: oameni locuind în apartamentele lor dispuse pe verticală, revărsându-se pe casa scării în stradă, ocupați cu viața lor cotidiană în birourile, magazinele, localurile oraşului, implicați într-o rețea alambicată de relații, mai mult sau mai puțin intime, străbătând oraşul înainte şi înapoi, în sus şi în jos.

În romanul „Pot-Bouille", al zecelea din ciclul „Rougon-Macquart", descrierile acestor spații sunt minuțioase şi oferă detalii ample despre caracterul lor: spațiile de reprezentare (casa scării şi vestibulul), apartamentele burgheze de la primele niveluri, apartamentele din ce în ce mai modeste de la nivelurile superioare, spațiile comerciale de la parter, fațada de la stradă în contrast cu cea dinspre curtea interioară etc. Decorația şi mobilierul sunt întrepătrunse cu viața locuitorilor şi le reflectă aspirațiile şi pasiunile. În interiorul imobilului observăm o încrengătură de intrigi şi drame profund umane care se revarsă şi în afara imobilului, în spațiile oraşului.

Linia de secțiune propusă de Zola trece fără rețineri prin toate aceste aspecte ale oraşului şi ale oamenilor care îl populează, cu detaşarea specifică metodei naturaliste de observație şi analiză.

Oraşul modern a apărut într-un fel natural, organic, mânat de presiuni interioare, fapt ce a pus locuitorii şi administraţiile într-o postură oarecum anacronică. Au trebuit să se adapteze la noile condiţii şi să pornească într-o cursă de a controla şi reglementa acest nou tip de aşezare. În secolul al XX-lea încă se discuta despre ce înseamnă acest nou tip de societate şi stilul său de viaţă unic.[3] Mult mai recent, experienţa oraşului românesc reconstruit de comunişti a declanşat reacţii similare la nivelul noului locuitor al noului oraş.[4] În miezul acestor transformări se află bineînţeles locuirea, mai exact locuirea colectivă, un produs al modernităţii.[5]

Acest program arhitectural a devenit instrumental pentru oraş şi şi-a găsit locul bine ancorat în ţesătura urbană. Dacă ar fi să facem azi o secţiune similară cu cea a lui Zola prin oraş am descoperi multe asemănări. Am regăsi aceeaşi suprapunere de spaţii private (apartamente) înconjurate de un întreg sistem de spaţii, putem să le denumim semi-publice: scara blocului şi palierele, intrarea în bloc sau liftul. De fapt este vorba despre un *comun*, pivniţa comună, faţada comună, scara comună, acoperişul comun care înconjoară privatul. Relaţia dintre interiorul casei şi exterior (oraş) este deci construită în jurul acestor spaţii comune. Este plină de evenimente, mai mult sau mai puţin plăcute, mai ales în cazul locuinţei colective unde sferele private sunt într-o pemanentă concurenţă pentru spaţiu. Ce a devenit atunci intimitatea, ce forme a căpătat?

Domnul Campardon, cel care îi face lui Octave turul imobilului, îi face în acelaşi timp şi o prezentare a viitorilor săi vecini, îl introduce în ţesătura deasă de intrigi şi interese.[6] Octave descoperă că viaţa într-un astfel de imobil este destul de lipsită de intimitate, vecinii, chiar dacă aparent discreţi, sunt implicaţi profund în vieţile celorlalţi, dar regula nescrisă este: „Niciodată un cuvânt în plus, niciodată mai mult zgomot decât ai auzit."[7] Regulile de convivialitate au devenit foarte importante şi sunt responsabile de însăşi existenţa acestui tip de locuire. Faţă de perioada romanului lui Zola locuinţa şi locuirea s-au diversificat şi au început să înglobeze şi sfera vieţii productive, deci intimitatea a devenit şi mai greu de obţinut, dar şi mai importantă: „A trăi împreună nu este posibil decât dacă există mereu posibilitatea de a fi singur [trad. aut.]."[8] Cei de la Dogma reuşesc să exprime astfel principiul de bază.

Aceste convenţii se stabilesc însă mai degrabă în zona comună şi atunci întrebarea care se naşte în mod natural este cum răspund spaţiile „comune" acestor contacte şi eschivări între vecini. Se observă că scara blocului este un loc destul de animat din punct de vedere social, la fel şi intrarea în bloc şi altele asemenea, prin urmare îşi depăşesc rolul lor strict funcţional, devin altceva, în prelungirea locuinţei. De asemenea, limitele imediate ale sferei private se dezvoltă, devin uneori spaţii-dispozitiv, sisteme care protejează intimitatea mai mult decât o face o simplă uşă: nişe, bow-window-uri, ferestre adâncite etc. Alteori aceste limite sunt construite strict conceptual, ca obicei de bună conlocuire: de exemplu preşul din faţa uşii este o limită, marchează distanţa la care este politicos să mă aflu fără a-i afecta vecinului intimitatea.

Intimitate care se rezumă la celula de bază, apartamentul. Evoluţiile tehnologice şi sociale au dus inerent la o densificare masivă a oraşului şi, într-o primă instanţă, la o situaţie complicată în care locuirea a trebuit să fie adaptată la aceste noi condiţii. Chiar şi imobilele haussmaniene descrise de Zola erau mai mult un compromis între ceea ce se înţelegea prin locuinţă la vremea respectivă şi nevoile reale ale omului. De abia la începutul secolului

al XX-lea s-a încercat dezvoltarea unui program de locuințe colective dedicat, uneori sub presiunea unei ideologii politice şi sociale, cum s-a întâmplat în Uniunea Sovietică prin diferitele încercări de „comunalizare" a locuirii, alteori ca răspuns onest, programatic la această situație. Problema de bază o reprezenta nevoia de micşorare a locuinței până la o limită care să fie încă suportabilă şi decentă. Aşa a apărut la începutul secolului al XX-lea noțiunea de *Existenzminimum*, care în cazul locuirii a însemnat asumarea acestui tip de a locui în formule foarte dense cu un confort însă decent, uneori chiar mai ridicat față de nivelul de la acea dată. Studiile arhitectului rus de origine germană Alexander Klein sunt un exemplu de abordare riguroasă a unui model de locuire minimizat. El a elaborat în anii '20 o serie de analize comparative între partiul locuinței burgheze şi noul tip de locuință, apartamentul, şi a prezentat printr-o serie de diagrame diferite caracteristici care ar fi necesare pentru un partiu de locuire special gândit pentru a fi plasat într-un imobil: grupările funcționale, comandarea încăperilor, adâncimea maximă a apartamentului şi altele.

Minimizarea spațiului locuinței este un subiect central al oraşului modern pentru că a fost posibilă datorită diversificării funcțiunilor oraşului şi în acelaşi timp a contribuit la dezvoltarea unor roluri noi ale lui. Parisul lui Zola avea o viață publică animată, cu magazine, cârciumi şi restaurante, piețe şi parcuri, cu trotuare agitate. Oraşul devine important ca spațiu, se activează. Relația apartamentului cu oraşul devine mult mai intimă şi după cum s-a văzut chiar şi legăturile dintre vecini şi implicațiile lor încep să se regăsească pe stradă.

2. Din apartament până afară

Verticalitatea oraşului este puternic pronunțată în romanul lui Zola. Este o desfăşurare în trei dimensiuni a unei lumi pe care Octave o descoperă ca fiind diferită față de ce s-ar fi aşteptat, un oraş stratificat, dens, isteric, uneori de-a dreptul caricatural. Secțiunea prin imobilul de apartamente este deci mai mult decât o reprezentare abstractă, cu tente tehnice. Celebra caricatură dedicată romanului „Pot-Bouille" a ilustratorului francez Albert Robida exprimă exact acest lucru: o secțiune care spune ceva şi despre viața în imobilul de apartamente precum şi despre felul în care sunt asimilate spațiile şi obiectele lui în viața cotidiană.

În arhitectură instrumentul secțiunii are un loc aparte între tipurile de reprezentări datorită capacității sale de a descrie ansambluri de spații şi relațiile dintre ele dintr-o postură care este familiară omului, cea verticală. Secțiunea reuşeşte să reprezinte deci scara spațiilor şi profunzimea lor. A ilustra acest sistem format din oraş, oameni şi apartamentele lor presupune a descrie într-o formă aproape literară continuitatea aceasta. Se pot admite deci licențe ca reducerea la un singur fir narativ pentru a descrie o lume mai mare, sau mai precis o secțiune selectivă printr-un imobil şi oraşul imediat, care cuprinde apartamentul mobilat, spațiile comune şi strada.

Aceasta este natura exercițiului pe care îl au de realizat studenții în preambulul şi apoi la finalul proiectului de locuințe colective; la început printr-un exemplu important din istoria arhitecturii şi la final prin propriul lor proiect. În plus față de reprezentarea strict a relației dintre un apartament şi stradă, trecând prin toate spațiile intermediare, exercițiul încearcă să crească şi profunzimea reprezentării prin folosirea unui procedeu inventat în secolul al XIX-lea, axonometria. Axonometria are avantajul unui realism

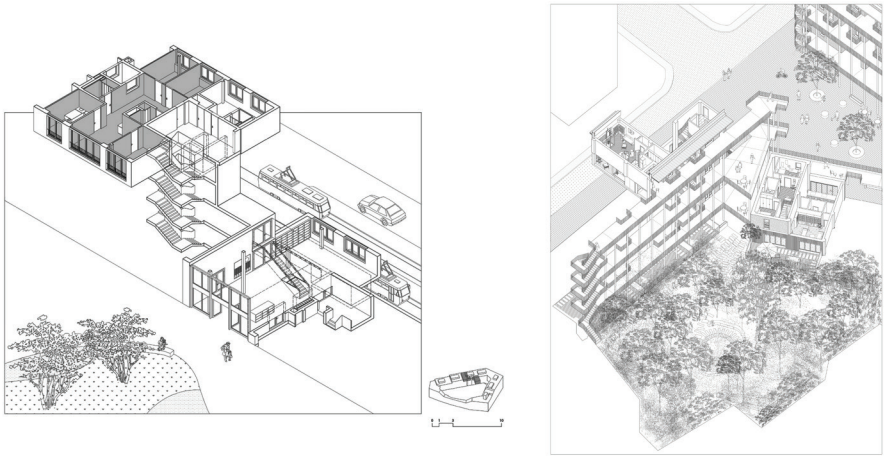


Fig. 1
(stânga) Kalkbreite, Müller Sigrist Architekten, (dreapta) proiect atelier, Diana Bucur, Ionuț Ursachi

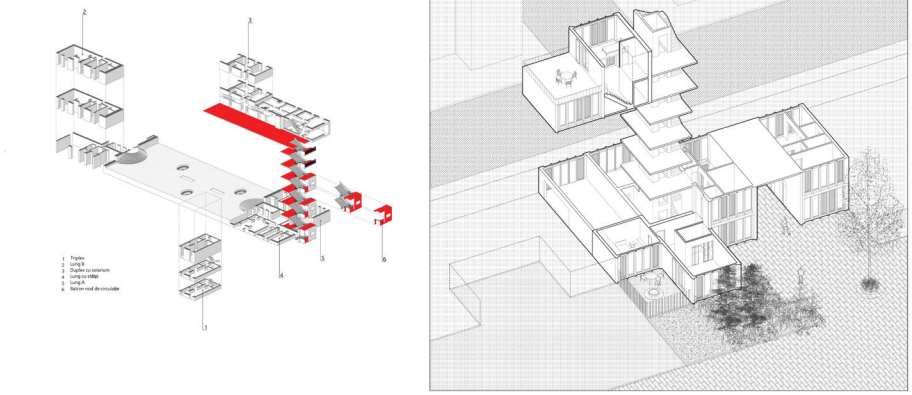


Fig. 2
(stânga) Mirador, MVRDV, (dreapta) proiect atelier, Andrei Culinescu, Tudor Stănilă

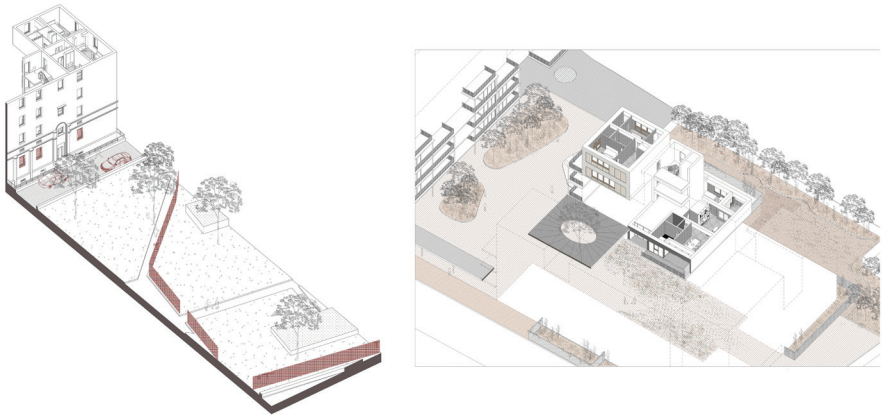


Fig. 3
(stânga) Cvartalul Vatra Luminoasă, N. Sburcu, Z. Grundl, R. Cosma, B. Stoicescu
(dreapta) proiect atelier, Andrada Spătaru, Matei Barbu

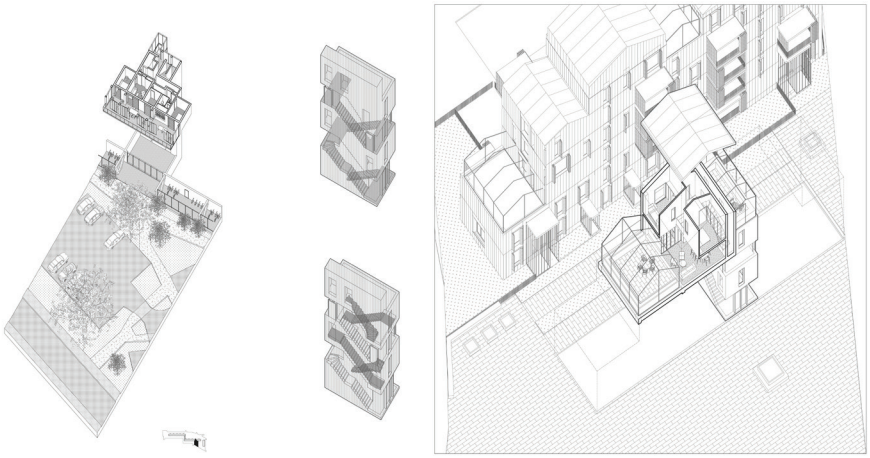


Fig. 4
(stânga) Transformare bloc de locuințe, Lacaton&Vassal, Bordeaux
(dreapta) proiect atelier, Andrei Ivanovits, Sorin Olteanu

al reprezentării pentru că foloseşte dimensiuni reale, poate fi pus la scară, deci este un instrument precis de descriere a unor spații şi a tot ce le umple, oameni şi obiecte. Combinate, cele două instrumente prezintă o situație suficient de reprezentativă pentru întreg imobilul, dar în acelaşi timp suficient de concentrată pentru a deveni un instrument de analiză şi învățare eficient. Rezultatul este o mică narațiune despre un *du-te-vino* între apartament, spațiile comune şi oraş, cu omul prezentat doar implicit.

Un alt scop al acestui exercițiu este şi explorarea unui concept arhitectural. Referințele analizate la începutul proiectului sunt exemple de arhitectură cu caracter, fiecare având ceva special în această poziționare față de a locui împreună şi în oraş: locuințe cooperative (*co-op housing*) (fig.1), *oraşe pe verticală* (fig. 2), locuințe cu incintă (fig. 3) sau locuințe colective şaptezeciste regândite (fig. 4).

Aceste reprezentări sunt însoțite de o analiză mai extinsă care cuprinde informații despre arhitecți, perioada istorică, context, uneori şi poveşti ale locuitorilor precum şi restul de piese desenate, planuri, secțiuni şi alte scheme. Împreună, toate aceste observații creează o imagine de ansamblu plină de viață, cu accent pe arhitectură. Axonometria secționată devine o metodă de a extrage dintr-un discurs complex un aspect esențial şi de a-l observa într-un mod concentrat. Considerăm această legătură pe verticală ca definitorie pentru locuirea colectivă şi atunci explorarea ei este un pas inițial important înainte de a începe proiectul propriu-zis.

Nu întâmplător, demersul de la atelier se încheie cu o axonometrie secționată prin propriul lor proiect, care aduce împreună tot ce şi-au imaginat despre interiorul încăperilor, despre viața pe casa scării şi în fața blocului. Spectrul acestei piese desenate de la sfârşit insoțeşte parcursul proiectului şi menține o privire de ansamblu chiar şi în momentele în care atenția este concentrată pe detaliu, un fel de fir călăuzitor şi ordonator. Interesant este faptul că acele caracteristici care definesc proiectul analizat nu se regăsesc întotdeauna ca atare în soluția lor, deci nu contaminează demersul cu pastişe. Ce rămâne însă este un fel de abordare care tratează aspecte de bază ale acestui tip de locuire într-un mod conştient. Lucrul la proiect capătă verticalitate şi profunzime, depăşeşte deci planul. De asemenea el devine mai complex pentru că angrenează şi celelalte aspecte care se regăsesc în imediata apropiere a intrării în bloc şi uneori chiar mai departe.

În final axonometria secționată prin propriul lor proiect este o sinteză a ceea ce a fost luat în considerare şi prin urmare un fel succint de a descrie ceva altminteri demn de anvergura unui roman.

Note

1. Émile Zola, *Pot-bouille,* Minerva, Bucureşti, 1977 (1883)<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53009325h/f27.item.zoom>, data accesării 07 iunie 2022.

2. Émile Zola, *Pot-bouille*.

3. Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life", în *The American Journal of Sociology*, vol. 44, 1, 1938, pp. 1-24.

4. Vintilă Mihăilescu, „Blocul între loc şi locuire. Teme şi probleme de etnologie urbană", în *Revista de cercetări sociale*, 1, 1994, p. 70-89.

5. Mă refer aici la locuirea colectivă dezvolată într-un mod programatic și la scară mare, nu la exemplele care mai apar în istoria așezărilor umane în civilizații antice sau pre-moderne.

6. Émile Zola, *Pot-bouille*, pp. 3-8.

7. Ibid., p.8.

8. Nicholas Korody, "« Living together is only possible if there is always the possibility to be alone. » – Dogma studio's hard-line look at architectural solitude", <https://archinect.com/features/article/149959097/living-together-is-only-possible-if-there-is-always-the-possibility-to-be-alone-dogma-studio-s-hard-line-look-at-architectural-solitude>, data accesării 14 iunie 2022.

10

Abstract

Pornind de la ipostazele *așezării* într-un loc, vom face o paralelă între abordarea fenomenologică a teoreticianului Christian Norberg-Schulz și temele primilor ani de studiu care privesc locul, *așezarea* ca *implantare*, ca prim contact sensibil cu un existent dat, raportarea la precedente și integrarea într-un context urban, pentru a ajunge la tema locuirii în sens heideggerian, ca trăire semnificativă.

Astfel vom discuta despre conceptul de context și despre conceptul de habitat de care este direct legat, privite în accepțiunea lui Christian Norberg Schulz, exemplificând prin diferite modalități de transpunere a acestora. Pornind de la parcursul ce privește primul contact cu locul, orașul, spațiul public sau locuirea, vom ilustra prin câte o temă de atelier împreună cu direcția abordării și exemplificarea prin proiect.

Raportul obiectului de arhitectură față de context în funcție de modul cum acesta "se așează", generează pe de o parte diferite tipuri de lectură și înțelegere, urmată de posibile atitudini de intervenție. Scopul esențial al edificării devine transformarea unui *spațiu* în *loc,* descoperirea semnificației prezente a contextului şi înțelegerea, împreună cu evidențierea, a ceea ce poate fi definit ca *spiritul locului (genius loci).*

LOC. CONTEXT. LOCUIRE

LECT. DR. ARH. ALEXANDRA MARIA AFRĂSINEI
ASIST. DR. ARH. ANDREEA MARIA MARINESCU

Pornind de la ipostazele *așezării* într-un loc, vom face o paralelă între abordarea fenomenologică a teoreticianului Christian Norberg-Schulz și primele teme din anii 2 și 3, care privesc locul, *așezarea* ca *implantare*, ca prim contact tangibil și sensibil cu un loc dat, raportarea la precedente și integrarea într-un context urban, tema spațiului și a arhitecturii publice precum și tema locuirii în sens heideggerian, ca trăire semnificativă.[1] Contextualizarea înseamnă mai mult decât planul fizic al apariției, mai mult decât integrarea în istoria construită – înseamnă istorii de viață. După cum spune Paul Ricoeur, „cum toți scriitorii scriu după, împotrivă sau în continuare, toți arhitecții se măsoară cu o tradiție consolidată".[2]

Astfel vom discuta despre conceptul de context și despre conceptul de habitat de care este direct legat, privite în accepțiunea lui Christian Norberg Schulz, exemplificând prin diferite modalități de transpunere a acestora pornind de la parcursul ce privește primul contact cu locul, orașul, spațiul public sau locuirea. Cum actul construirii nu este un act izolat,

> „Contextul construit conservă urmele tuturor istoriilor de viață care au marcat actul locuirii locuitorilor unui anume timp, noul act configurant proiectează noi moduri de locuire care se inserează în țesătura acelor povești de viață finalizate".[3]

Raportul obiectului de arhitectură față de context în funcție de modul cum acesta „se așează", generează pe de o parte diferite tipuri de lectură și înțelegere urmată de posibile atitudini de intervenție. Scopul esențial al edificării devine transformarea unui *spațiu* în *loc,* descoperirea semnificației prezente a contextului şi înțelegerea, împreună cu evidențierea, a ceea ce poate fi definit ca *spiritul locului (genius loci)*. Prin prisma temelor de an, avem un parcurs ce pornește de la așezarea într-un sit natural și în același timp reper istoric semnificativ, Mănăstirea Comana, ca prim proiect proiect din anul 2. Apoi o discuție asupra orașului și a locului public pornind de la condiționările existente, extrage caracterul locului și indică direcții de posibilă intervenție, respectiv primul proiect din anul 3, urmat de cel de-al doilea proiect din anul 3, care constă într-o intervenție cu caracter public într-un sit istoric foarte delicat și un proiect de anul 2, o locuință într-o parcelare prestabilită, care pune accent pe relația cu contextul și spațialitatea interioară.

De la *loc* ca punct de pornire privilegiat în proiect, lectura merge în profunzime iar privirea asupra orașului descifrează straturile suprapuse,

istoriile de viață, cum spune Paul Ricoeur: „precendența, situarea înăuntru, timpul, clădirile și capacitatea lor iradiantă de a susține viața urbană."[4] Și așa cum adaugă ulterior,

> „explorarea sistematică a precedentelor construite va permite înțelegerea resorturilor intime – deopotrivă poetice și pragmatice – ale conceperii și edificării și va reprezenta, de asemenea, prilejul pentru primul contact cu chestiunea teoretică fundamentală a relației dintre tip și context".[5]

Scopul nu este numai cel al descifrării logicii formale a obiectului arhitectural, ci al interpretării lui extinse în termeni fenomenologici, istorico-culturali și tipologici. Locuirea, ca finalitate concretă a edificării, este ultima ipostază identificată de Christian Norberg Sculz și tema anului doi, care pornește de la înțelegerea locului, lectura tipologică a orașului și se „așează într-un sit guvernat de reguli clare, univoce, ce fac evidentă unitatea dintre arhitectură și oraș".[6]

În lucrarea *Habiter. Vers une architecture figurative*[7], Christian Norberg-Schulz identifică patru ipostaze ale locuirii pe care le discută împreună cu materializarea lor în termeni de spațiu arhitectural – *așezarea* sau *stabilirea într-un loc (l'implantation),* care implică un prim raport ce se stabilește cu mediul natural si contextul, *locuirea colectivă,* ca *urbanizare a așezării,* privită prin perspectiva oraşului şi a contextului urban, *locuirea publică*, transpusă la nivelul edificiului public şi *locuirea privată* care nu poate avea loc decât în interiorul *locuinței,* ca „această retragere privată în care se poate expune şi desfăşura personalitatea".[8]

> „Împreună oraşul, edificiul public şi locuința formează un mediu total. (…) Când se ajunge la locuire, este atinsă aspirația umană la apartenență şi participare (...)".[9]

Vom prezenta succint fiecare modalitate în parte, elocventă pentru complexitatea conceptului de *așezare în context* și *locuire,* ilustrată prin câte o temă de atelier împreună cu direcția abordării și exemplificarea prin proiect:

1. *Instalarea* sau *așezarea în lume* presupune în primul rând a înțelege caracterul locului şi a materializa prin forma construită, raportul dintre organizarea socială şi peisaj. Așa cum susține Norberg-Schultz,

> „Construind, omul nu face decât să scoată la lumină şi să interpreteze locul ca dat; astfel el ajunge să vegheze asupra pământului şi să stabilească o relație amicală cu peisajul. A supraveghea pământul nu înseamnă numai a-l cultiva ci a se aşeza într-o manieră în care să poată revela ceea ce este el de fapt"[10]

Sau altfel spus în această manieră omul aduce la lumină ceea ce transpare prin propria lui natură.

Astfel, *implantul* urban într-un anume loc înseamnă revelarea caracterului locului, este o acțiune colectivă şi reprezintă măsura în care acea colectivitate a simțit şi a reuşit să transpună în practică această înțelegere a contextului. Momentul instalării, ca prim act de luare în posesie, este măsura relației care se stabileşte între manifestarea spațialității sociale şi situl natural.

Primul proiect al anului 2 își propune descoperirea și apropierea de un loc special din cadrul natural, satul Comana, cunoscut pentru mănăstirea



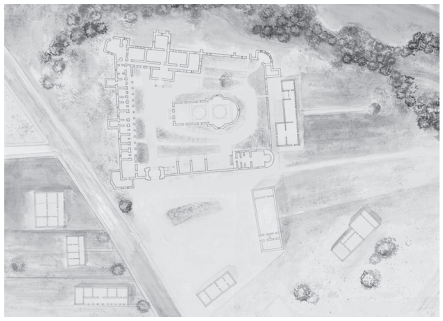


Fig. 1
Machetă regiunea Comana, an studiu 2019-2020

Fig. 2
Plan situație ansamblu monastic Comana, stud. arh. Gușatu Claudia Andreea



Fig. 3
Studii și schițe analitice satul Comana, stud. arh. Gușatu Claudia Andreea, 2020

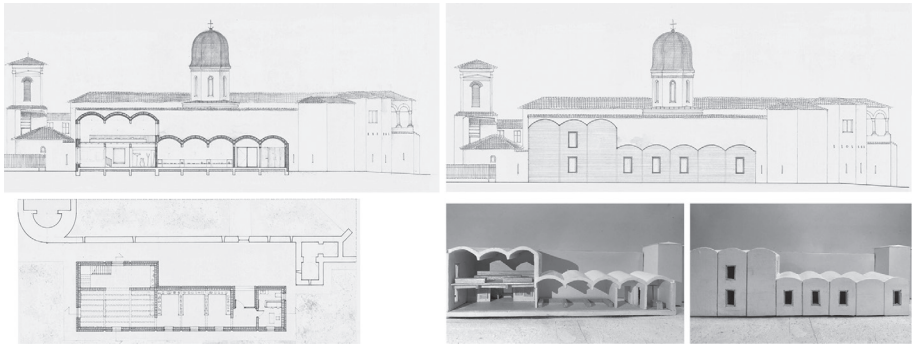


Fig. 4
Proiect muzeu în cadrul ansamblului mănăstirii Comana, stud. arh. Gușatu Claudia Andreea, 2020

de secol XVIII și parcul natural cu același nume, precum și casa memorială Gellu Naum.

Folosind atât filtre obiective, dar și criterii foarte personale, investigații la fața locului, interacțiuni cu localnicii, printr-o lectură critică, s-a încercat decriptarea unor realități cu rădăcini istorice, sociale, sau construite. Concluziile acestor analize au ajutat la formularea unei imagini asupra nevoilor comunității și la propunerea unor obiecte de arhitectură de complexitate relativ redusă, născute din necesități comunitare reale dar, mai ales, din spiritul locului, integrate cât mai firesc contextului.

Au fost surprinse atmosfera și caracterul locului, situații inedite și fragmente de viață din comunitate, tipologii de locuire și conformare a așezărilor care conturează un context în cadrul natural.

Prima exemplificare propune ca obiect de studiu inserarea unui nou corp muzeal, înlocuindu-l pe cel existent din cadrul ansamblului monastic. Configurația volumetrică urmărește principiile de dezvoltare și proporțiile construcțiilor mănăstirii, astfel propunerea muzeului prezintă o axă dominantă, pe direcție longitudinală, desfășurându-se pe toată lungimea zidului de fortificație al mănăstirii.

Amplasarea muzeului pe partea exterioară incintei mănânstirii, își propune să potențeze cadrul natural al deltei Neajlovului. În ceea ce privește dezvoltarea pe verticală, construcția nu depășește cota maximă a zidului de fortificație, astfel încât noul muzeu să nu optureze privirea către turla bisericii, care rămâne în continuare dominanta ansamblului monastic.

Acoperirea boltită reprezinta un element ce oferă un caracter aparte muzeului, dar care totodată folosește un limbaj familiar mănăstirii și împreună cu dezvoltarea longitudinală intră în acord atât cu construcțiile mănăstirești cât și cu cele ale satului, aceasta dezvoltându-se predominant longitudinal.

2. După ce *instalarea* în sens natural a avut loc, orașul sau spațiul urban devine locul de întâlnire, care permite ca viața să se dezvăluie, care permite luarea în posesie şi viața în comunitate, identificarea cu un loc. *Spațiul urban* este locul de întâlnire, de descoperire și de luare în posesie, în paralel cu posesia celorlalți. După cum spune Norberg-Schulz, orașul trebuie în același timp să respecte alegerea individuală și sa transmită sentimentul de apartenență și la nivelul comunității. Identificarea cu un loc înseamnă a deveni conştient de „atmosfera şi spiritul său şi a avea în comun experiența caracterului său. Să respecți un loc înseamnă a adapta edificiile noi caracterului distinctiv. Identificarea şi adaptarea presupun în mod evident ca înțelegerea formei construite să încarneze spiritul locului”.[11]

Experiența urbană rezidă în manifestarea unei realități multiple care este însăși realitatea vieții. Spațiile urbane simbolizează şi conservă *lumea vieții în comun.* De aici derivă și cele trei funcții principale asociate de Norberg-Schulz spațiului urban ce

„permit ca viața în comun să aibă loc, exprimă identitatea comunității prin modul în care forma construită se fondează şi se înalță – exprimă ființarea în comun între cer şi pământ, constituind identitatea primă a comunității şi în al treilea rând, pot fi de asemenea privite ca o înțelegere globală a lumii”.[12]

Spațiul urban vizualizează o lume generală şi locală, fiind locul de pregătire şi desfăşurare a experienței locuirii.

Vom exemplifica prin primul proiect din anul 3 care pornește de la oraș, locurile orașului și constituie o reflecție asupra locului public și vom evidenția parcursul și demersul prin două proiecte. În cadrul temei au fost alese o serie de locuri, spații cu potențial public din București, iar analiza a reprezentat prima componentă esențială care a extras potențialitățile locului pentru a le putea transpune într-o direcție coerentă pentru continuitatea urbană. Astfel avem o grilă de lectură la diferite scări – context, tipologie, istorie, semnificație – care conduce către o înțelegere a spațiului și, pornind de la condiționările existente, la alegerea unei direcții de raportare. Este o abordare care nu diferențiază arhitectura de urbanism, ci privește continuitatea intre spațiul public și construit. Accentul s-a pus pe structura locului, semnificație și potențialități, urmată de o atitudine de intervenție coerentă raportată la precedente.

In cazul primului sit, *insula urbană care include Universitatea de Arhitectură și Biserica "Sf. Nicolae dintr-o zi",* analiza a identificat structura spațiului – definit de fronturi, cu caracter dinamic sau static, dominat de prezența mașinilor.

Primul gest în urma analizei a fost transformarea în spațiu pietonal și accentuarea caracterului existent. S-a încercat o unificare a spațiului în funcție de profilul fiecărei străzi prin vegetație și paviment, care prin ritm direcționează sau concentrează – în jurul fântânii sau în jurul bisericii.

Densitatea vegetației vorbește și ea despre diferența de tipologie spațială – se creează locurile de pauză din țesut, intens plantate, cu caracter static. Deschiderea perspectivei asupra fațadei vechi a școlii și includerea bisericii

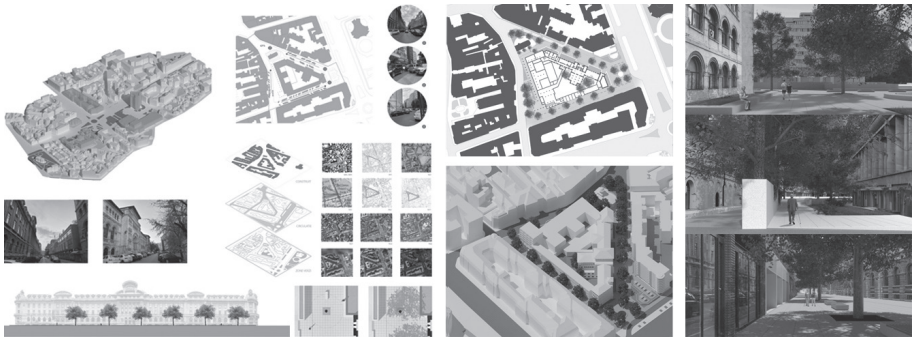


Fig. 5
Intervenție urbană în insula urbană care include Universitatea de Arhitectură și Biserica "Sf. Nicolae dintr-o zi",
stud. arh. Bogdan Ciupercă, Remus Codreanu, Cătălina Enache, Ioana Georgescu, 2021

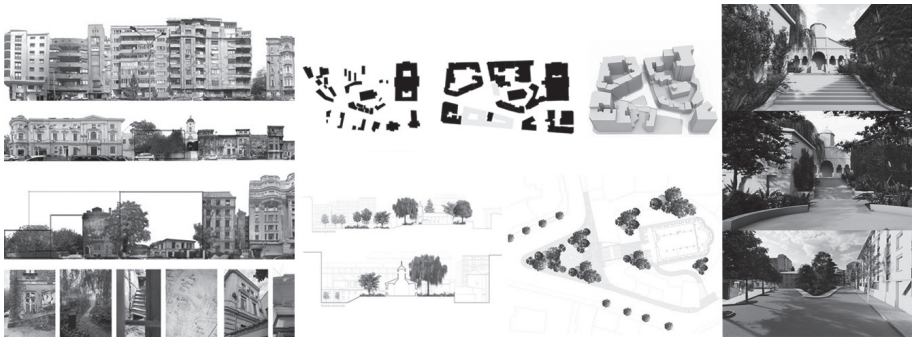


Fig. 6
Proiect spațiu public extins aferent Bisericii „Sf. Ilie Gorgani", 1693,
stud. arh. Ana Budurea, Luiza Vișoiu, 2021

în întreg parcursul, împreună cu remodelarea arhitecturală a anexelor, definesc și conturează mai bine spațiul.

În cazul celui de al doilea proiect, *spațiul public extins aferent Bisericii „Sf. Ilie Gorgani", 1693,* în urma analizei apare necesitatea definirii și închiderii fronturilor și astfel se creează două tipologii spațiale – spațiul bine definit al bisericii, care se extinde, dar nu se diluează în spațiul public extins din mijlocul insulei.

Accentul s-a pus pe aceste două zone – zona vegetală densă care înconjoară biserica și cea minerală, cu limite vegetale, cu un paviment care întărește orientarea și definirea spațiului.

3. Al treilea mod de locuire identificat de Norberg-Schulz este *edificiul public,* privit ca participant al vieții cotidiene, nu ca un simbol abstract, care pune în relație *eternul* și *cotidianul.*[13] Edificiul public are rolul de punct focal și facilitează orientarea și ordonarea spațiului arhitectural. Alăturându-se întrebării lui Louis Kahn despre ceea ce un lucru dorește să fie, Norberg-Schulz accentuează valoarea dimensiunii semnificante a edificiului public, considerând că „un edificiu vrea să fie ceva. Nu este o schemă nici o structură ci un lucru care întrupează o lume". [14]

Tema propusă spre studiu, *„Casa Târgoveților". Extinderea Institutului Național al Patrimoniului,* aduce în centrul atenției locurile vechi ale orașului, care necesită o interpretare, recuperare, valorificare și însușire a spațiului prin locuirea lui, privită atât în prezent cât și pentru viitor. Locuirea în acest context face referire la locurile și spațiile cu caracter public care pot fi accesibile, accesate, ocupate și însușite de comunitate.

Scopul exercițiului a fost acela de conștientizare a necesității spațiilor publice în viața orașului, de revitalizare și reintegrare în memoria colectivă a unui monument istoric ce face parte dintr-un fragment de țesut vechi al Bucureștiului (Calea Șerban Vodă). Un exercițiu de conlucrare cu existentul și nu respingere a lui, de completare cu arhitectură publică nouă care își propune sa respecte construitul și să se integreze. Raportarea la vecinătăți și la diferitele tipuri de țesut, proximitatea bisericii, au fost câteva elemente definitorii în trasarea direcțiilor proiectelor de arhitectură. Materialele, scara obiectului, detaliile, unitatea, contrastul, sunt instrumente folosite pentru inserția în sit.

Cele două proiecte prezentate, cu abordări oarecum diferite, încearcă să creeze o mediere în context, să răspundă sensibil existentului, însă ambele au în centrul proiectului spațiul public creat în raport cu edificiul monument.

Primul proiect mediază agitația compoziției contextului și se raportează în permanență la *Casa de Târgoveț.* Astfel, pornind de la un parter general, compus din elemente ritmice ce amintesc de prispa casei vechi, se oferă un anumit grad de transparență ce invită privitorul să exploreze spațiul. Ulterior, din această "placă generală" se înalță trei corpuri ce adăpostesc funcțiunile principale ale ansamblului, raportate la construcțiile învecinate, mai elansate, participând la varietatea compoziției urbane a zonei.

Cel de al doilea proiect prezintă o abordare sensibilă în raport cu monumentul, se subordonează acestuia, preluând înălțimea existentului în propunerea arhitecturală și completarea frontului stradal, rememorând vechiul țesut de case înșiruite, dispărut acum câteva decenii.

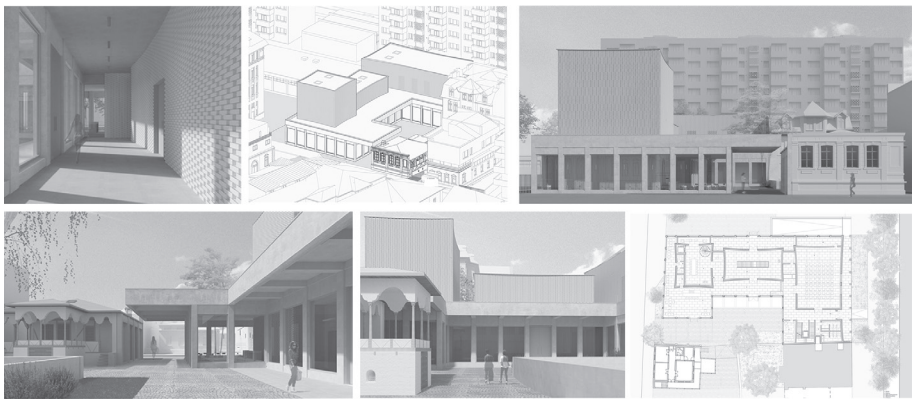


Fig. 7
Proiect extinderea INP și integrarea Casei de Târgoveț în noul ansamblu arhitectural,
stud. arh. Guşatu Claudia Andreea, 2021

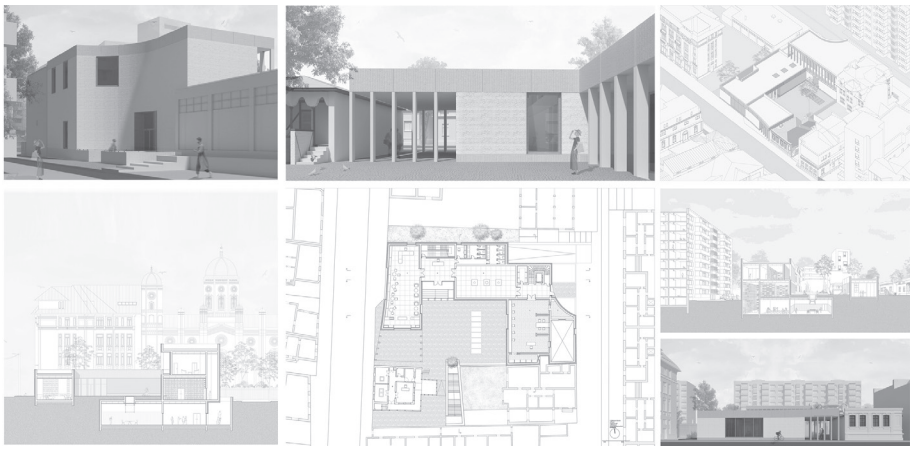


Fig. 8
Proiect extinderea INP și integrarea Casei de Târgoveț în noul ansamblu arhitectural,
Calea Şerban Vodă
stud. arh. Cherim Yasmin, 2021

4. Cea de a patra categorie identificata de Norberg-Schulz vorbeşte despre *locuirea semnificativă.* Spre deosebire de sfera publică, unde au loc *explicațiile,* sfera privată gazduieşte *fenomenele.* Edificiul public participă la viața cotidiană, însă viața cotidiană este *la locul ei* în cadrul locuirii private şi a locuințeișisa cum susține Norbert-Schultz „cotidianul reprezintă continuitatea existenței, iar locuința este locul unde se manifestă cotidianul”[15].

Când omul dobândeşte capacitatea de *a locui*, spațiul ca dimensiune existențială, cu un anumit caracter, devine loc. Oraşul, la rândul lui, înseamnă „un cumul de istorii individuale, reunite într-un spațiu limitat care compun o rețea complexă de experiențe urbane”.[16] Oraşul este caracterizat de capacitatea de *a strânge laolaltă,* de *a aduna,* fără de care locuirea nu poate avea loc, iar *conținutul* său dă *spiritul locului.*

Casa unei familii este primul proiect de locuință din anul 2, situat într-o parcelare interbelică – Parcelarea Viilor și este un prim contact cu realitatea urbană din perspectiva locuirii. Este vorba despre o parcelare din anii 1922, destinată în special funcționarilor căilor ferate, în care avem un fond construit unitar, cu locuințe cuplate, case-tip, aliniament constant, cu o regulă urbană și arhitecturală coerentă.

Raportarea la vecinătăți, la direcțiile principale ale sitului, împreună cu atmosfera dată de densitatea vegetației și de prezența curților ca element esențial, au determinat direcțiile de intervenție.

Cele doua proiecte, cu atitudini și raportări diferite, sunt definite de analiza sensibilă și de percepția personală.

Avem o primă abordare în care casa se retrage față de limite, se deschide către sud și se raportează la stradă ca un fundal pentru vegetația densă.

Casa privește contextul în paralel cu accentuarea spațialității interioare prin lumină și ierarhizarea deschiderilor. Apare o comunicare verticală diagonală și un dialog între lumina zenitală și corespondența spațiilor.

Cea de a doua abordare construiește doar pe parter, definind trei curți interioare care protejează copacii existenți pe sit. Capătul de perspectivă rămâne nealterat, dominat de vegetație și perceput ca o pauză în țesut.

Locuirea împreună implică o organizare spațială care să poată fi apropriată, iar intenția principală este stabilirea unei corespondențe între configurația sitului şi spațialitatea organizării sociale[17]. Citându-l pe Norbert-Schultz, „Omul locuieşte poetic atunci când este capabil să "acorde atenție" la ceea ce spun lucrurile şi să fie în măsură să pună în operă, prin intermediul limbajului arhitectural, ceea ce a învățat."[18]

Dupa cum spune Norberg-Schulz, concluziv,

> "Trebuie să ştim să vedem semnificația lucrurilor care ne înconjoară, fie ele naturale sau artificiale. Lucrurile povestesc întotdeauna povești diferite, vorbesc despre cum au fost făcute, despre circumstanțele

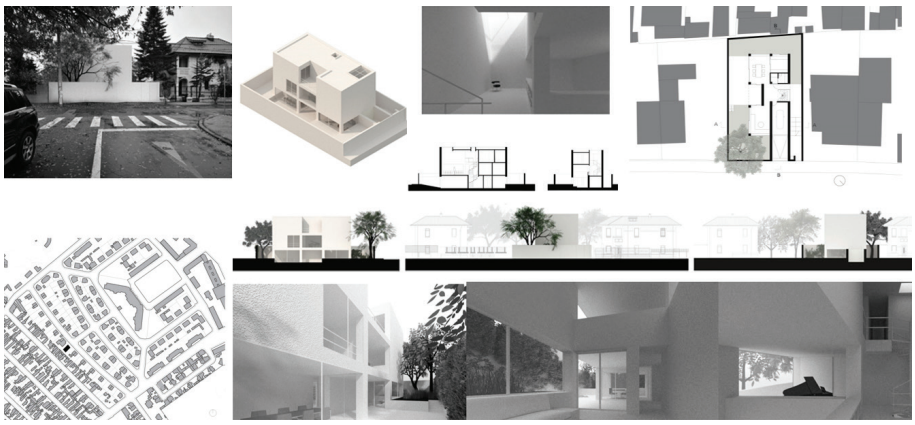


Fig. 9
Proiect Casa unei familii, propunerea unui volum ca fundal pentru vegetație, stud.arh. Bogdan Ciupercă, 2021

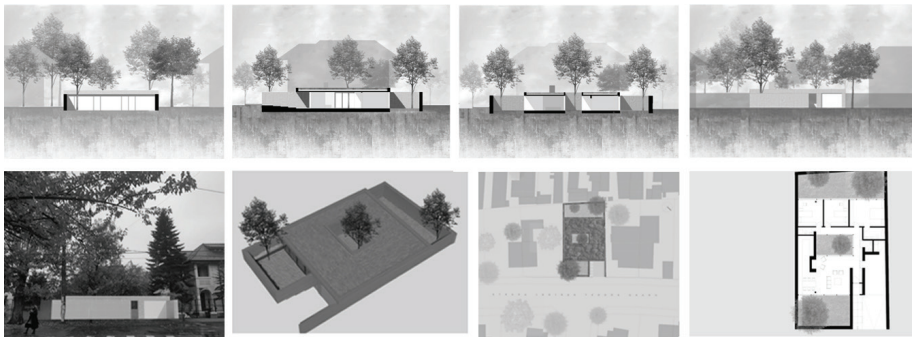


Fig. 10
Proiect Casa unei familii, propunere curți interioare, stud.arh. Medeea Uretyan, 2021

istorice în care au fost făcute şi, dacă sunt lucruri adevărate, dezvăluie adevărul. Capacitatea de dezvăluire depinde de cum au fost facute lucrurile; pentru că pasul succesiv de urmat este de a înțelege şi a invăța să faci. (...) A vedea şi a face constituie baza locuirii*".*[19]

Tot acest parcurs vorbește în fapt despre căutarea esenței locului, a locuirii și dă seama despre spiritul locului. Spiritul locului, natural sau artificial, este singurul care poate *permite* locuirea în sensul de trăire semnificativă.

Note

1. Prezentul text se bazează pe cercetările doctorale ale autoarelor: Alexandra Afrasinei, *Despre lectura orașului*, Univestitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", București.

2. Franco Riva, coord., *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Città Aperta Edizioni, 2008, p. 25.

3. Ibid., p. 66.

4. Extras din tema de an-*Tema 1 (III) / Locurile orașului*

5. Extras din tema de an- *Tema 1 (II) / Referințe și precedente. Locuința individuală urbană – o analiză*

6. Extras din tema de an-*Tema 2 (II) / Casa unei familii*

7. Christian Norberg-Schulz, *Habiter. Vers une architecture figurative,* Electa Editrice, Milano-Paris, 1985.

8. Ibid., p. 7.

9. Ibid., p. 7.

10. Ibid., p. 50.

11. Ibid., p. 63

12. Ibid., p. 70.

13. Ibid., p. 71.

14. Ibid., p. 88.

15. Ibid., p. 89.

16. *(...) un'addizione di storie individuali, riunite in uno spazio limitato che compongono una rete complessa di esperienze urbane* - Frederick Froument, *Passegiate nell'Oniropolis.*

17. Christian Norberg-Schulz, *Habiter. Vers une architecture figurative,* Electa Editrice, Milano-Paris, 1985, p. 41.

18. Ibid., p. 30.

19. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci – Paesaggio. Ambiente. Architettura,* Gruppo Editoriale Electa, Milano, 1979 (a 8-a ed., 2007), p. 185.

11

Abstract

Pornind de la arhitectură și formă urbană, ca datul concret prim la care se poate face referire, perspectiva tipologică apare ca modalitate de lectură esențială pentru înțelegerea și apropierea de realitatea orașului. Tipologia vizează atât starea fizică, dar și identificarea originilor și nuanțelor istorice ce determină ipostaze socio-culturale ale existentului și constituie o aplicare contextuală cu caracter operațional.

În acest sens, pornind de la o expunere istorică succintă a abordărilor teoretice ce au vizat conceptul de „tip" de-a lungul timpului, este urmărit parcursul acestuia de la instrument euristic, evocator al originilor arhitecturii, instrument de ghidaj disciplinar, prin raportarea la model, până la instrument de intervenție, prin operaționalizarea realității istorice și a semnificației ambientului urban.

Recunoașterea caracteristicilor unui anumit tip permite deconstrucția sistemului de concepție și formularea de ipoteze privind interacțiunea dintre aspectele arhitecturale, culturale, funcționale sau perceptive. „Tipul" depășește astfel condiția unui mecanism de clasificare și contribuie la producerea și definirea spațiului, atât teoretic, ca proces didactic sau ca intervenție urbană.

TIPOLOGIA CA MIJLOC DE CUNOAȘTERE, ÎNȚELEGERE, INTERVENȚIE

LECT. DR. ARH. ALEXANDRA AFRĂSINEI
DR. ARH. LAURA POPA-FLOREA

Citirea urbană fixează repere, „puncte de referință în vagul totalității”[1], după cum le numește Christian Norberg-Schulz, iar înțelegerea și apropierea de realitatea orașului devin aspecte fundamentale pentru o intervenție justificată. Pornind de la realitatea fizică a orașului, de la arhitectură și formă urbană, ca datul concret prim la care se poate face referire, perspectiva tipologică poate fi considerată o modalitate de lectură aflată poate cel mai aproape de esența sa.

Citirea tipologică a țesutului urban[2] vizează nu numai starea fizică, ci și identificarea originilor și nuanțelor istorice ce determină ipostaze socio-culturale ale existentului. În funcție de necesitatea unui loc, acestea pot fi angajate într-un proces de transformare, iar tipologia apare ca aplicare contextuală cu caracter operațional, care face ca citirea critică a realității să reprezinte baza pentru proiectare.

În procesul pedagogic, abordarea tipologică permite pe de o parte o mai bună înțelegere a principiilor evolutive ce au conturat practica de arhitectură de-a lungul timpului, a modalităților de raportare la prezentul construit prin intermediul analizei și, pe de altă parte, conturarea unor posibilități de intervenție coerentă în context. În acest sens, pornind de la o expunere istorică succintă a abordărilor teoretice ce au vizat conceptul de „tip” de-a lungul timpului, este urmărit parcursul acestuia de la instrument euristic, evocator al originilor arhitecturii, instrument de ghidaj disciplinar, prin raportarea la model, până la instrument de intervenție, prin operaționalizarea realității istorice și a semnificației ambientului urban. Sunt vizate teorii și tratate ce au definit conceptul de „tip” la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, prin direcțiile propuse de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy și Jean-Nicolas-Louis Durand, dar și abordări din a doua jumătate a secolului XX, exprimate cu precădere prin teoriile arhitecților italieni Aldo Rossi și Saverio Muratori, ce definesc aplicabilitatea acestui concept asupra realității construite. Prin intermediul perspectivei fenomenologice introdusă de Christian Norberg-Schulz, este adusă în discuție semnificația „tip-ului” ca principiu dinamic ordonator, ce oferă un fundament general arhitecturii. Tipologia depășește stadiul de lectură pasivă a existentului și se transformă in metodă operativă, critică pentru intervenția urbană, subliniind astfel necesitatea și actualitatea subiectului pentru practica arhitecturală contemporană.

Tipul ca element primar al arhitecturii

Primele formulări explicite ale ideii de „tip" apar în contextul revoluției tehnice și sociale ce a marcat secolul al XIX-lea, moment al chestionării teoriei tradiționale în care arhitectura era legitimată prin raportarea la natură și susținea „doctrina imitării"[3]. În acest context, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy definește „tipul" ca principiu ce pornește de la precedentul istoric, reprezentând o „conexiune metaforică" dintre originea arhitecturii și formă[4]. Quatremère de Quincy face diferența terminologică între „tip" și „model", privind tipul ca element complex, ce determină modelul fără a se identifică cu el și permite interpretarea creatoare, care poate genera o varietate de forme ce au la bază un principiu comun.

> „Cuvântul «tip» nu reprezintă atât imaginea unui lucru care poate fi imitat sau copiat perfect, cât ideea unui element care el însuși trebuie să servească drept regulă pentru model. [...] Modelul [...] este un obiect care se repetă așa cum este; din contră, «tipul» este un obiect după care fiecare poate concepe opere care să nu se asemene între ele. Totul este precis și dat la model; totul este mai mult sau mai puțin vag la «tip»."[5]

Prin urmare, tipul poate fi identificat prin orice formă spațială ce are la bază principii istorice ordonatoare. Spre exemplu, tipologia curții interioare – regăsită la vilele/*domus*-urile romane antice, la curțile ca rezultate ale densificării țesutului medieval sau la palatele renascentiste din Roma – pornește de la *hortus conclusus* ca element spațial de referință. Astfel, tipul descris de Quatremère de Quincy face trimitere la natura și utilitatea obiectului în raport cu istoria, „acționând ca o recunoaștere perpetuă a unei identificări primitive"[6].

În acest context, tipologia devine „un moment analitic al arhitecturii"[7], ce va duce în continuare la definirea statutului său disciplinar prin contribuția lui Jean-Nicolas-Louis Durand și a perspectivei didactice asupra studiului tipologic.

Desprinderea de doctrina imitării naturii urmărește, prin prisma abordării propuse de Durand, stabilirea unor baze disciplinare ale arhitecturii ca știință definită prin ideea de „tip". Însă în acest caz noțiunea nu apare ca atare, Durand folosind termenul de „gen"[8], ce tratează explicit elementele fizice, formale, înțelese ca părți ireductibile ale unei clădiri, care pot fi descompuse și recompuse diferit prin păstrarea caracteristicilor esențiale (reduse și transpuse în reprezentări diagramatice) [9].

Așadar, în timp ce Quatremère de Quincy făcea trimitere la o înțelegere abstractă a tipologiei prin raportarea la o condiție ideală a arhitecturii ca act creator a cărei formă transpare din natură și răspunde unui proces euristic istorico-cultural, la Durand se poate vorbi de o înțelegere pragmatică, redusă la elemente constructive și program. Tipologia devine un instrument ce urmărește logica precedentelor arhitecturale și le transpune într-un „limbaj științific"[10], recognoscibil, ca parte a unei metode de analiză, ce precedă proiectarea printr-un proces de structurare formală și spațială.

Tipul ca mijloc de analiză urbană și intervenție

Ideea unei arhitecturi structurate prin tipologie, respinsă la începutul secolului XX de curentul Mișcării Moderne[11], ce se poziționa împotriva teoriilor academiste ale secolului al XIX-lea, este reluată începând cu o serie



Fig. 1
Tipologia curții interioare. Principiu spațial primar în diferite ipostaze – San Gimignano; Vila dei Misteri, Pompei; Torre Grossa, San Gimignano; Palazzo Barberini, Roma.

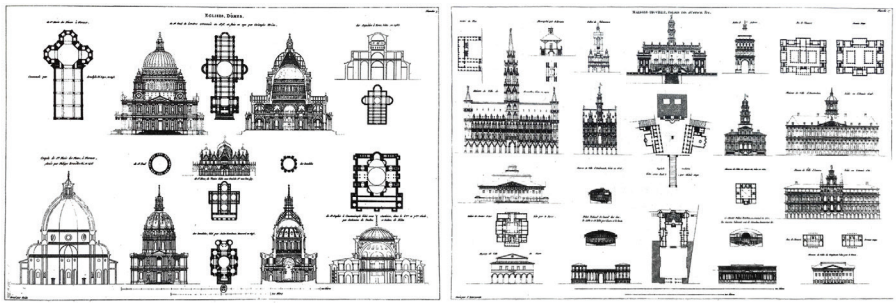


Fig. 2
Studii realizate de Durand pe programul de biserici, respectiv edificii publice. Analiză programatică, ce stă la baza metodei lui Durand de descompunere și identificare a elementelor caracteristice.

de cercetări care semnalează necesitatea unei teorii în favoarea continuității formale și structurale a orașului tradițional[12]. Prin modul de abordare, înțelegere și, în special, aplicare a studiului tipologic, lucrările arhitecților și teoreticienilor Saverio Muratori, Aldo Rossi, Christian-Norberg Schulz propun o raportare la arhitectură ca proces în care teoria (bazată pe critica realității urbane) este „implicată participativ"[13] în procesul de proiectare. Termenul de „tip" este definit în această perspectivă de rolul central al istoriei în interpretările cadrului construit și de suprapunerea dintre formă, permanență și semnificație.

Astfel, pornind de la contextul transformărilor urbanistice ale Italiei post-belice, Saverio Muratori propune o investigare didactică a realității urbane, aplicată pe cazul Veneției și ulterior al Romei[14], ce urmărește o analiză directă a existentului, în care istoria constituie baza pentru analiză și intervenție. Acest proces este sintetizat prin prisma conceptului de *storia operante* (istorie operativă)[15] ce implică o reconsiderare critică a structurii spațiale și funcționale existente prin prisma istoriei și dă indicii despre continuitatea evolutivă. Așa cum Muratori afirmă:

> „Căutăm astfel o contrapartidă la studiul macroscopic al genezei cartierelor și țesutului urban în întregul său, încercând să comprimăm corespondența evoluției generale în celulele singulare ale țesutului, pentru a extrage motivele intime ale necesității de evoluție în conexiune organică cu structura preexistentă, după acel nou echilibru care se afirmă împreună în celulă și în țesut."[16]

„Tipul" apare astfel ca element esențial ce demonstrează continuitatea vieții urbane și permite înțelegerea tiparelor de creștere a orașului – văzut ca organism viu cu conștiință istorică[17].

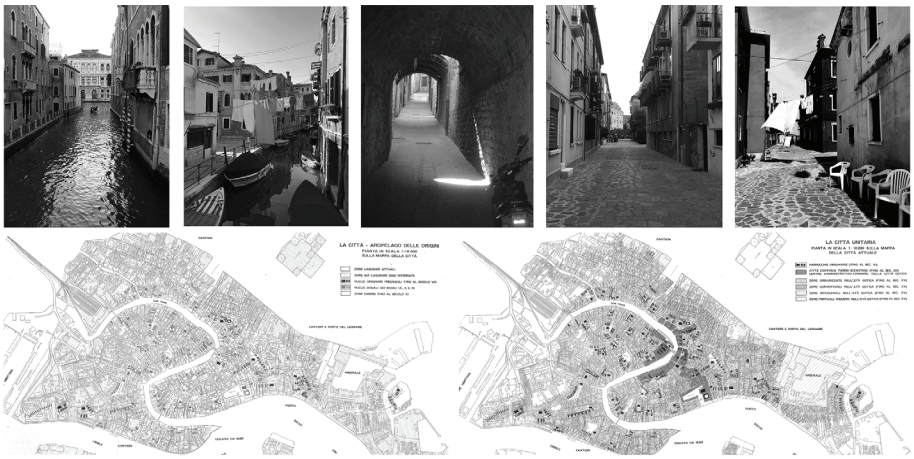


Fig. 3
Ipostaze ale țesutului urban venețian – Veneția, Burano. Planuri de analiză a Veneției realizate de Muratori, ilustrând pe de o parte nucleele urbane istorice, pe de altă parte diferitele tipuri de țesut în funcție de perioada istorică și rolul funcțional.



Fig. 4
Elemente primare-rezidențe. Relația țesut-monument – Siena, Roma



Fig. 5
Tipologia pieței urbane. Identitate și caracter
Piazza del Campo, Siena;
Piazza San Pietro, Roma;
Piazza Plebiscito, Napoli

Direcția propusă de Muratori și, în spirit mai tradiționalist, cea a lui Giulio Carlo Argan[18], se resimt în teoria și practica lui Aldo Rossi care, reluând definiția lui Quatremère de Quincy, vede noțiunea de tip ca „o constantă" sau un „element cultural", ce stă la baza continuității procesului arhitectural. Folosint cuvintele lui Rossi:

> „În cele din urmă putem spune că «tipul» este ideea însăși a arhitecturii; ceea ce stă cel mai aproape de esența sa. Și astfel, ceea ce împotriva oricărei schimbări s-a impus întotdeauna «sentimentului și rațiunii», ca principiu al arhitecturii și orașului".[19]

Luând in considerare atributele tehnice, funcționale sau stilistice specifice unui anumit moment din evoluția unei colectivități, tipul se regăsește în cadrul orașului prin „faptele arhitecturale (*fatti architettonici*)"[20], înțelese ca structuri sau prezențe urbane, individualizate prin raportarea la loc, la memoria colectivă și la propria istorie.

Rossi face trimitere la permanența tipului, care „stă la baza formei și o constituie"[21], subliniind capacitatea tipurilor de a se face vizibile și contribuind astfel la cunoașterea structurii urbane. Însă „dincolo de elementele enumerate există *l'âme de la cité*, cu alte cuvinte, există calitatea faptelor urbane"[22], fiind astfel introdusă o perspectivă filosofică asupra „tipului", care face referire la semnificație și la aspecte ce țin de *locus* și memorie sau altfel spus a prezenței umane în lume prin construire.

Tipul ca reper al identității locului

Pornind de la memoria, caracterul și semnificația locului, abordarea fenomenologică propusă de Christian Norberg-Schulz face referire la o serie de principii ordonatoare de bază ce identifică locul și iau în considerare relațiile de similitudine, proximitate, închidere, continuitate. Acestea clarifică modul în care funcționează cunoașterea *a prori* în raport cu ambientul și „lucrurile arhitecturale (*le cose architettoniche*)"[23], privite ca fenomene. Din aceasta perspectivă, discuția despre relațiile spațiale ce se stabilesc, se transformă in discuție despre limbaj, atât ca sursă primară a arhitecturii, ce face referire la tip, cât și ca element de identitate a locului[24].

În procesul de analiză a tipologiilor arhitecturale, Norberg-Schulz urmărește „modul de a fi" înțeles prin raportare la dinamica evolutivă a spațiului[25]. În funcție de modalitatea de utilizare și de înțelegerea „în esență" a conținutului și rațiunii de punere în operă a „lucrului arhitectural" tipul, spre deosebire de imagine, conform lui Norberg-Scultz, implică o varietate de posibilități determinate, de trei elemente ordonatoare de bază pentru configurarea spațială: centrul, parcursul și limita. Împreună cu tradiția sau obiceiurile de construire, acestea devin indicii care transformă „tipul" în fundament general al arhitecturii[26].

Prin urmare, înțeles ca esență a cărui aparență este forma (sau imaginea), „tipul" devine un element complex, raportat nu numai la evoluția istorică a unui cadru sau loc specific, ci și la semnificațiile sale intrinseci[27].

În acest fel, prin suprapunerea perspectivei fenomenologice, „tipul" apare ca *transpunere a esenței în formă concretă,* iar tipologia ca *materializare formală a caracterului și identității unui loc.* Intențiile unui astfel de demers sunt regăsite și în modalitățile de abordare a procesului didactic, cu precădere la nivelul primilor ani de studiu. Studiul tipologic devine relevant pentru studenți care, pornind de la analiza existentului, a datului concret și identificând

parcursul istoric și aspectele ce au stat la baza apariției formei urbane (tipurilor), pot extrage principii de evoluție și indicii despre continuitate.

Propus ca punct de referință în exercițiile preliminare proiectelor, studiul tipologic ghidează procesul de cunoaștere și înțelegere a existentului prin trimiterea la exemple relevante pentru istoria și evoluția arhitecturii. Descifrarea caracteristicilor spațiale ajută la definirea criteriilor de analiză pe baza cărora pot fi extrase principiile premergătoare intervenției arhitecturale. O astfel de abordare, dependentă de o atentă înțelegere a caracterului locului, dezvoltă capacitatea de raportare sensibilă la ambientul construit și oferă instrumentele necesare pentru o intervenție conștientă într-un context specific.

În consecință, pornind de la „„tip" avem lectura urbană, analiza ce conține în sine esența, ca ceea ce stă la baza formei urbane și o determină, precum și implicațiile istorice, culturale sau sociale. Citirea urbană se regăsește pe de o parte în exercițiile de analiză a locurilor „uitate" ale orașului, a spațiului public rămas, adesea abandonat, pentru care apar primele intenții de recuperare prin proiect, pe de altă parte în studierea diferitelor programe arhitecturale, care tratează „tipul" și tipologia in maniere specifice. Astfel se face trecerea de la oraș, context urban supus privirii, lecturii, înțelegerii și analizei, la obiect inserat în context. În toate aceste etape, tipologia privită nu ca element clasificatoriu, reductiv, ci ca întreg ce însumează „esența", devine referențială pentru identificarea caracterului unui loc și o intervenție justificată.

Prin raportarea la istoria culturală a tipului arhitectural, se observă cum recunoașterea caracteristicilor unui anumit „tip" permite deconstrucția sistemului de concepție și formularea de ipoteze privind interacțiunea dintre aspectele arhitecturale, culturale, funcționale sau perceptive. În acest fel, „tipul" depășește condiția unui mecanism de clasificare, devenind un element esențial care contribuie la producerea și definirea spațiului, atât teoretic, ca proces didactic sau ca intervenție urbană.

Note

1. Christian Norberg-Schulz, *Architettura,: presenza, linguaggio e luogo*, Skira Editore, Milano, 1996, p. 88.

2. Prezentul text se bazează pe cercetările doctorale ale autoarelor: Alexandra Afrasinei, *Despre lectura orașului*, Univestitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", București și Laura Popa-Florea, *Fragment și policentralitate. Modelul italian în recalificarea centrelor orașelor comuniste din România*, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", București, 2021.

3. Christopher C. M. Lee, "The Deep Structure of Type – The Construction of a Common Knowledge in Durand`s Method", în Pier Vittorio Aureli, ed., *The City as a Project*, Ruby Press, Berlin, 2020, p. 166.

4. Rafael Moneo, "On Typology", *Oppositions*, MIT Press, nr. 13, 1978, p. 28.

5. Vezi Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan. Les notions historiques, descriptives, archaeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Volume 2, Le Clere, 1832, p. 629.

6. Rafael Moneo, *op. cit.*, p. 28.

7. *Ibidem*, p. 33.

8. Durand folosește termenul de „gen" în cărțile sale *Recueil el parallele des edifices de tous genres, anciens et modernes* (Collection and Parallel of Edifices of All Kind, Ancient and Modern, 1799-1801) și *Precis des lecons d'architecture donnees a l'Ecole Polytechnique*

(Precis of the Lectures on Architecture Given at the Ecole Polytechnique, 1802-1805). Vezi Christopher C. M. Lee, *op. cit.*, pp. 167-169.

9. Christopher C. M. Lee, *op.cit.*, pp. 167-170.

10. *Ibidem*, p. 208.

11. Arhitectura modernistă privea obiectul arhitectural ca prototip al seriei de masă, fără a face apel la precedent sau la conceptul istoric de tip. Vezi Rafael Moneo, *op.cit.*, pp. 32-35.

12. Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Instituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1959 și *Studi per una operante storia di Roma*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1963; Giulio Carlo Argan, "On the Typology of Architecture", trad. Joseph Rykwert, în *Architectural Design*, decembrie, 1963; Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Ed. il Saggiatore, Milano, 2018, (ed. orig. L'architettura della città, Ed. Marsilio Editori, 1966); Rafael Moneo, "On Typology", în *Oppositions*, MIT Press, nr. 13, 1978; Vittorio Gregotti, "The Grounds of Typology", *Casabella*, 509-510, 1985, pp. 4-8.

13. Saverio Muratori, *Storia e critica dell'architettura contemporanea*, operă postumă coord. Guido Marinucci, Centro studi di storia urbanistica, Roma, 1980, p. 18.

14. Idem, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Instituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1959 și *Studi per una operante storia di Roma*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1963.

15. *„La storia operante*, care va fi ghidul viziunii muratoriene asupra lumii oraşului şi teritoriului (…) este, de fapt, criteriul pentru care arhitectura, în cadrul prezenței istorice actuale, a structurii, devine matricea pentru fiecare acțiune operativă." – Guido Marinucci în Saverio Muratori, *Storia e critica dell'architettura contemporanea*, operă postumă coord. Guido Marinucci, Centro studi di storia urbanistica, Roma 1980, p. 20.

16. Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, p. 24.

17. Rafael Moneo, *op. cit.*, p. 35.

18. Giulio Carlo Argan se raportează la „tip" și tipologie pornind de la definiția lui Quatremère de Quincy, însă înțelege tipul ca structură de bază influențată de contextul istoric specific și pune accentul pe serialitate pentru identificarea (prin comparare și suprapunere) unor reguli subiacente ale „tipului". Vezi Argan, G.C., „On the Typology of Architecture", trad. Joseph Rykwert, *Architectural Design*, decembrie, 1963.

19. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Ed. il Saggiatore, Milano, 2018, (ed. orig. L'architettura della città, Ed. Marsilio Editori, 1966), p. 49.

20. *Ibidem,* pp. 33-34.

21. *Ibidem*, p. 31.

22. *Ibidem*, p. 24.

23. Christian Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira Editore, Milano 1996, p. 131.

24. Christian Norberg-Schulz identifică în cadrul limbajului semnificativ al arhitecturii – *substantive* (tipologii), *verbe* (acțiuni, situații existențiale), *prepoziții* (elemente de topologie – relatii fundamentale) și *adjective* (caracter si semnificatie). Vezi: *Ibidem*, pp. 125-129.

25. Pentru Norberg-Schulz „modul de a fi" implică trei dimensiuni: „utilizare", „înțelegere" și „punere în operă". Mediul este cadrul tipologiei și include calități de orientare care îi stabilesc identitatea. *Ibidem*, pp. 142-143.

26. *Ibidem*, p. 141.

27. „«Tipul» poate fi privit ca dat-ul cel mai concret al modului de a fi, însă spre deosebire de figură, conține variații de posibilitate. Nu este operă și nu este origine [...] reprezintă o alegere temporală și locală […] este alcătuit din principii mai mult decât din forme definite și aceste principii sunt cele care determină figura spre care ‹‹tinde›› opera singulară". *Ibidem*, p. 156.

12

Abstract

A avea un *dat* este pentru proiect un privilegiu şi pentru student o ocazie. Una dintre mizele îndrumării în primii ani ai şcolii de arhitectură ar putea fi câştigarea locului, ca ocazie pentru student de a înțelege şi accepta că locul mai degrabă oferă şi este un partener de dialog şi un mijlocitor pentru învățare directă. Locul însuşi este cel care îşi expune criteriile pe baza cărora poate fi înțeles, dacă este privit cu atenție. Te cheamă să te uiți şi te învață să vezi, pregătind în conştiința ta zone de libertate creativă în care, cu ajutorul propriilor intuiții dar şi al culturii de arhitectură acumulate, alegi cum să intervii.

Capacitatea îndrumării de a transmite acest fapt îi facilitează studentului raportarea la nevoile lumii în care va proiecta şi accesul la propriile resurse. Procesul este unul de durată şi determină o sedimentare a învățării în straturi, rolul şcolii fiind mai degrabă unul declanşator, în sensul de a permite conştientizarea unor nevoi şi a trezi responsabilitatea.

ÎN DIALOG CU CEEA CE ESTE DAT

drd. arh. Rodica Dina

Sunt unii care nu se mai satură să privească la nori, de exemplu; au văzut milioane de nori şi încă vor să mai vadă, mereu, o viaţă întreagă. Acest lucru se înmagazinează undeva în ei şi tot ceea ce pictează se îmbibă de firescul felului în care se naşte forma norului, să zicem. Cred că privind îndelung natura ajungi să te structurezi, la un moment dat, în felul naturii.

Horia Bernea[1]

Lucrul cu *ceea ce este dat* a însoţit constant preocupările arhitectului de-a lungul timpului, aşa cum a fost el reconstituit prin istorie, de la Renaştere încoace. Modul de raportare la *ceea ce este dat* este însă un subiect distinct, ce suscită azi dezbateri cu atât mai proaspete, cu cât acest *dat* este într-o permanentă şi tot mai rapidă schimbare. Rămas fără direcţii clar definite în teoria de arhitectură, acest mod de raportare la context este poate cea mai bună măsură a măiestriei în profesia noastră. Astăzi suntem într-un timp în care, pe de o parte, contextul este schimbător iar anumite societăţi resimt declinul spiritului identitar, construit în jurul unor comunităţi legate de locuri, dar aflate pe cale de destrămare şi, pe de altă parte, arhitecţi formaţi într-un anumit mediu cultural sunt chemaţi să lucreze, sub presiunea unui sistem imobiliar tot mai complex, în medii culturale complet diferite.

Mai mult, tineri aspiranţi la profesia de arhitect, crescuţi în anumite medii culturale, aleg să se formeze academic în şcoli de prestigiu, dar diferit amplasate cultural. Tema din atelierul de arhitectură, aceeaşi pentru toţi studenţii, găseşte astfel ecou diferit în fiecare dintre ei, în funcţie de bagajul cultural şi educativ pe care îl aduc la comun în atelier. Cum lucrezi aşadar cu *ceea ce este dat* şi ce mesaj transmiţi, la început de drum, celui care învaţă despre arhitectură? Este o lecţie pe termen lung nu doar în şcoală, pentru student, ci şi mai târziu, în profesie, pentru arhitectul care alege acest drum.

Motivaţie

Strângerea laolaltă a acestor idei şi nevoia de a le limpezi a fost determinată de o observaţie simplă: studenţii reprezintă grafic foarte diferit acelaşi context real, chiar dacă l-au vizitat şi documentat împreună, prin fotografii şi măsurători dimensionale, într-un efort comun. Mai mult, îl reprezintă grafic diferit nu doar între ei, ci şi diferit de la o corectură la alta. De asemenea, după etapa obligatorie din punct de vedere didactic de redactare

grafică a contextului dat[2] studenții tind să gândească etapele următoare ale proiectului detaşat de context, pe care *îl uită*[3] şi tind să asocieze „propunerea" cu un obiect clar definit geometric şi adesea abstract, pe care îl reprezintă independent, în ciuda cerințelor de îndrumare, repetate cu răbdare, de a *nu uita* de context. Este momentul în care, pentru unii dintre studenți, insistența răbdătoare a îndrumării devine în instrumentarul lor de lucru *teroare* şi generează un *blocaj*, deoarece abecedarul arhitecturii încă nu este sedimentat şi limbajul încă nu are potențialul de a exprima valori.

Teroarea a ceea ce este dat

Percepem doar ceea ce ştim şi are un ecou în propriul bagaj cultural. Începutul de drum al ucenicului arhitect este, de aceea, un chip al propriei lumi interioare. Demersul atelierului s-a bazat pe ipoteza că fiecare dintre aceste lumi interioare, ca sistem de repere distinct alcătuit, este o resursă şi are un potențial valoric încă nedescătuşat şi unic, dar că lumea la care ne raportăm, în toată complexitatea ei, este aceeaşi pentru toți. Mai mult, această lume mare este de fapt *celălalt* – beneficiarul. Procesul de îndrumare a considerat acest lucru drept o lecție fundamentală, căci arhitectul lucrează în primul rând pentru celălalt, iar arhitectura este pentru oameni. De aceea nu voi reitera *casa*[4] visurilor mele în fiecare casă pe care o voi face, tot aşa cum, în prima *casă* pe care o gândesc, nu voi aduce toate *casele* potențiale pe care le am în mine. Arhitectura nu este (doar) despre a face o *casă*, ci este mai ales despre a înțelege omul pentru care fac casa şi nevoile propriei lui lumi interioare; este despre o mai bună aşezare în lume, pentru a o înțelege şi a-i putea oferi un răspuns conştient.

Aici văzul arhitectului devine act deontologic şi are nevoie de maturitatea ochiului care poate vedea detaşat şi obiectiv în afară, dar se poate raporta şi la un set de valori învățate, precum şi la propriile valori interne. De aceea, îndrumarea s-a concentrat mai degrabă pe procesul de a-l sprijini pe student să poată face această trecere dinspre lumea interioară către cea exterioară şi invers, fără a o anula pe prima, dar cu a o cunoaşte cât mai bine pe a doua. Prin cultură, ochiul învață să renunțe la *inocență*[5], dar se poate reconecta cu aceasta prin identificarea propriilor intuiții, care sunt o resursă personală valoroasă, ce merită îngrijită şi fructificată.

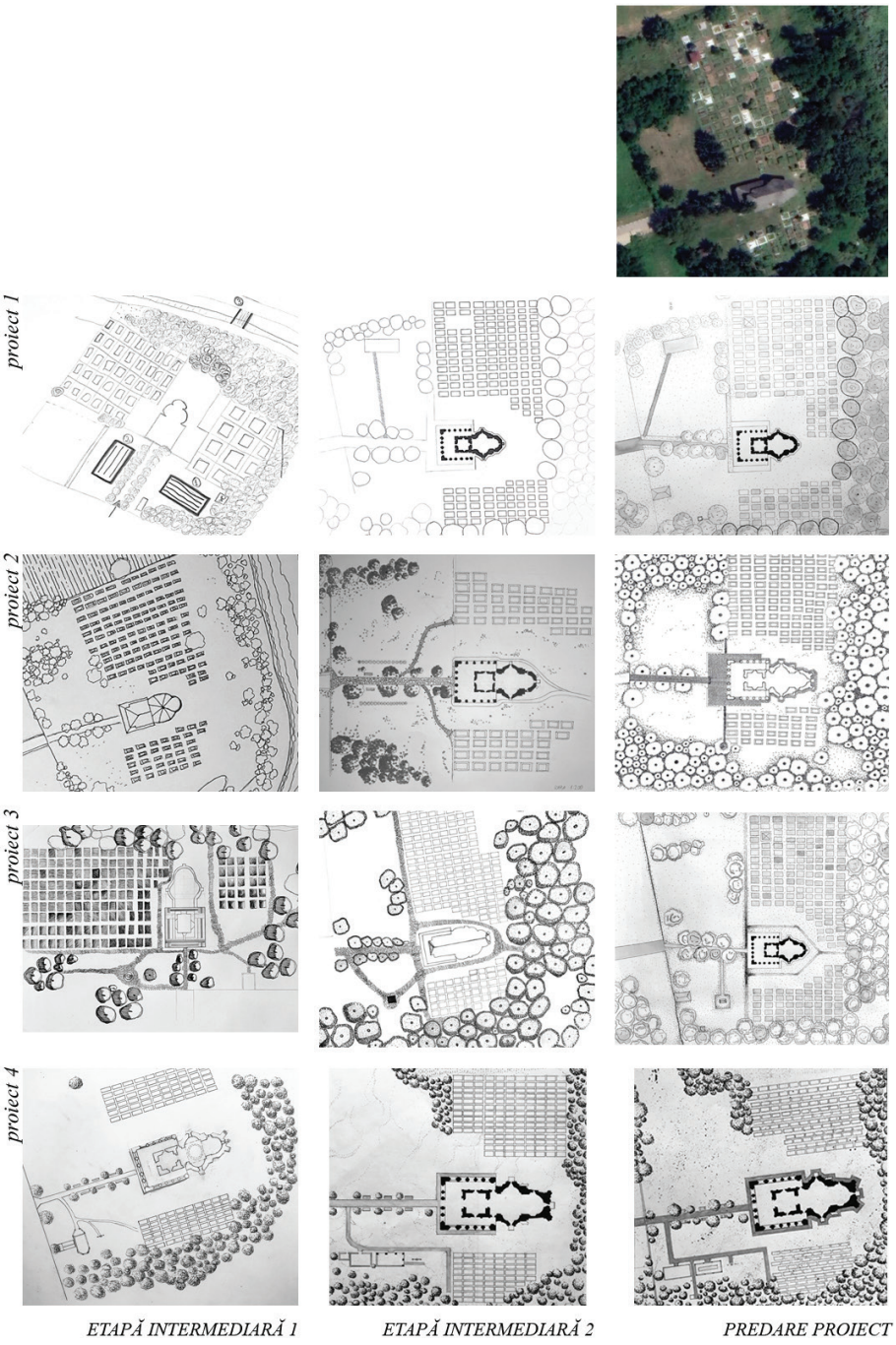
Într-un dialog care a avut loc între Mihai Sîrbulescu şi Horia Bernea, în jurul subiectului uceniciei, acesta din urmă pledează pentru formarea de sine ca act de învățare continuă, afirmând:

> „Dacă socoteşti starea de ucenicie ca fiind partea cea mai fructuoasă a muncii pictorului, aş spune că vreau să rămân mereu ucenic. (...) Ucenicia e un lucru care ține mai mult de resortul conştiinței decât de obligații exterioare. Există însă pictori care de la bun început renunță la ucenicie. Abia învață în şcoală câteva noțiuni elementare, că şi descoperă un fel de caracter propriu imaginilor pe care le pictează; se agață de asta şi ajung foarte repede la ticuri pe care le repetă la infinit. Artiştii de azi sunt prea grăbiți. Din dorința de a fi eficienți, ei cultivă cel mai crunt dilentantism."[6]

Prin extensie, această grabă către un rezultat clar definit poate fi şi ispita studentului arhitect, aflat la început de drum. Or, drumul este unul sinuos, iar frumusețea lui stă tocmai în complexitatea căutarii, ce vine dintr-un dialog susținut cu lumea vie în care ne situăm, deci cu *ceea ce este dat.* Când studentul înțelege că locul nu doar cere, ci şi oferă, teroarea necunoscutului



Bălteni, jud. Ilfov



Extras din documentația grafică predată de studenți, în diferite etape de lucru. Au fost selecționate 3 etape de lucru și 4 proiecte reprezentative
Atelier șef lucr. dr. arh. Vladimir Vinea, asist. dr. arh. Matei Eugen Stoean, drd. arh. Rodica Dina
An II, Sem. I, Proiectul nr. 1: Detaliu și loc, satul Bălteni, Ilfov

se dizolvă. Locul devine resursă şi studentul se poate raporta la el într-un mod asumat şi creativ.

Una dintre mizele îndrumării în primii ani ai şcolii de arhitectură ar putea fi câştigarea locului, ca ocazie pentru student de a înţelege şi accepta că locul mai degrabă oferă şi este un partener de dialog şi un mijlocitor pentru învăţare directă. Locul însuşi este cel care îşi expune criteriile pe baza cărora poate fi înţeles, dacă este privit cu atenţie. Te cheamă să te uiţi şi te învaţă să vezi, pregătind în conştiinţa ta zone de libertate creativă în care, cu ajutorul propriilor intuiţii dar şi al culturii de arhitectură acumulate, alegi cum să intervii.

Cum adaugi lumii construite?

Cu grijă, ne spune Mies van der Rohe. „Arta de a construi începe acolo unde două cărămizi sunt unite împreună cu grijă". În această *grijă* sunt încifrate atât valorile personale cu care studentul intră în şcoală, cât şi cultura de arhitectură pe care acesta o asimilează prin procesul de învăţare impusă de sistem şi autoimpusă în mod conştient şi asumat. Această *grijă* este expresia întregului proces alchimic prin care arhitectul se formează şi transformă. Ea devine un barometru al valorii pe care arhitectul, student sau diplomat, intenţionează să o imprime actelor sale.

În interviul cu Mihai Sîrbulescu, pe lângă observarea naturii (deci, prin corespondenţa pentru arhitect, observarea a *ceea ce este dat*), Bernea indică şi a doua direcţie sănătoasă pentru formarea de sine: lecţia trecutului. „Ai nevoie de o serioasă cultură a ochiului"[7] spune el şi continuă, justificând: „istoria[8] te învaţă să elimini excesele vizuale, cele care distrug criteriile. (...) Consider că e bine să ne plasăm eforturile în zona normalităţii, a comparabilului, *măsurabilului*. Este zona ochiului neobosit, proaspăt. Este zona ochiului bun."[9] Ochiul cel bun are capacitatea de a citi locul deoarece, în fundal, este susţinut de o structură de gândire în formare, ce operează cu un set propriu de criterii şi valori. Mai stângaci în studenţie, acest sistem propriu nu încetează a se îmbogăţi şi rafina pe parcurs, dacă acest lucru îi este permis. Lecţia trecutului joacă aici un rol fundamental.

Importanţa ei este susţinută şi de Peter Märkli, care precizează:

> „Întrucât nu avem la îndemână decât trecutul, iar viitorul se aşteaptă construit, mi-am petrecut timpul studiind şi încercând să înţeleg gramatica arhitecturilor trecute. Am privit mundanul şi artele vizuale şi am început să observ şi să învăţ pas cu pas limbajul. Am început pur şi simplu prin observarea gramaticii disciplinei noastre. Vreau să spun că am avut nevoie să învăţ franceza, germana şi engleza. Am fost învăţat aceste limbi, dar nimeni nu m-a învăţat cum să înţeleg arhitectura. Aşa încât a fost necesar s-o fac singur. Am lucrat la asta timp de treizeci de ani şi încă susţin lecţii pe acest subiect studenţilor mei. Azi pot descrie orice, dar asta nu implică neapărat posibilitatea de a produce o clădire bună – pur şi simplu doar înţelegi limbajul."[10]

În acest spirit, atelierul de proiectare a indicat constant în două direcţii: oraşul, ca mediu proxim pentru cunoaştere directă, şi cartea (tipărită), ca sursă deja structurată de informaţii. Ambele sedimentează lecţii din trecut şi totodată permit în conştiinţa studentului spaţiu pentru structurarea unui sistem de gândire, în straturi.

Tentația excepției

În procesul de a adăuga lumii construite prin proiect, tentația excepției este adesea prima care îl vizitează pe student. În lipsa, firească la început de drum, a mai sus pomenitei „serioase culturi a ochiului", excepția este în instrumentarul studentului cea mai facilă variantă de raportare la existent, fiind prezentată ca justificare prin ea însăşi a intervenției. Ispita vine din faptul că excepția este, de cele mai multe ori, o evitare a contextului, deoarece îi lipseşte „disponibilitatea pentru un fel de relație"[11] şi nu vine însoțită de argumente solide. Acesta a reprezentat cel de-al treilea palier de lucru cu *ceea ce este dat*, în completarea celor două menționate anterior: contextul ca resursă şi declanşarea procesului de structurare a gândirii prin cultura de arhitectură. Aici au intervenit o serie de limitări conştient impuse prin tema de atelier. Rolul lor, explicit prezentat, a fost cel de a reaminti constant de *datul* locului, dar şi de a lămuri faptul că limitările nu blochează creativitatea ci, dacă sunt asumate, o pot stimula şi pot deveni ele însele o resursă. De asemenea, în spiritul ideilor lui Märkli: „Excepții au existat întotdeauna. Dar excepțiile au semnificat întotdeauna ceva. Excepțiile, atunci când te consideri o comunitate, nu au nimic în comun cu acei clienți care fac o vacanță în Spania, vizitează muzeul din Bilbao şi apoi trebuie să aibă o casă care arată ca un Gehry, ci mai degrabă, excepțiile autentice provin întotdeauna dintr-o nevoie colectivă, fie că este vorba despre un amfiteatru sau un baptisteriu, comunitatea ştia când era nevoie să construiască o excepție."[12]

În loc de concluzii

A avea un *dat* este pentru proiect un privilegiu şi pentru student o ocazie. Capacitatea îndrumării de a transmite acest fapt îi facilitează studentului raportarea la nevoile lumii în care va proiecta şi accesul la propriile resurse. Procesul este unul de durată şi determină o sedimentare a învățării în straturi, rolul şcolii fiind mai degrabă unul declanşator, în sensul de a permite conştientizarea unor nevoi şi a trezi responsabilitatea.

Note

1. Mihai Sîrbulescu, „Interviu cu Horia Bernea, O călătorie inițiatică, noiembrie 1996", în *Despre ucenicie*, editura Ileana, 2015, p. 110.

2. Considerat ca decupaj al realității, în raport cu o serie de criterii de comun acord stabilite în cadrul atelierului de proiectare.

3. Replici frecvent primite în timpul corecturilor: *„am uitat de el", „nu credeam că trebuie".*

4. *Casă* este utilizat aici cu înțelesul general de *clădire*, având însă încărcătura afectivă specifică locului care adăpostește, a locului gândit cu grijă pentru celălalt şi care are o dimensiune mai uşor asimilabilă arhitecturii, în conştiința studentului la început de drum.

5. Referire la sintagma „ochiul nu este inocent", Pierre von Meiss, *De la formă la loc + Tectonică: o introducere în studiul arhitecturii*, Editura Capitel Avangarde, 2014, p. 27.

6. Mihai Sîrbulescu, „Interviu cu Horia Bernea, O călătorie inițiatică, noiembrie 1996", în *Despre ucenicie*, editura Ileana, 2015, p.109.

7. Mihai Sîrbulescu, op. cit., p.109.

8. „Istoria artei" în textul original, al cărui destinatar este, cu precădere, tânarul pictor în devenire; prin extensie, afirmația este valabilă şi pentru arhitect.

9. Mihai Sîrbulescu, op. cit., pp.125-126.

10. "Because we only have the past at our disposal and the future is still for us to build, I spent my time studying and trying to understand the grammar of past architectures. I looked to profane and the visual arts and started to observe and slowly learn the language. I simply began by observing the grammar of our discipline. I mean I had to learn French, German and English. I was taught those languages, but no one taught me how to understand architecture. So I had to do it myself. I've been working on this for thirty years and still give lectures on the theme to my students. Now I can describe everything, but that still doesn't necessarily produce a good building – you just understand the language" – Samuel Penn, „Samuel Penn în dialog cu Peter Märkli", în *Accounts*, Editura Pelinu Books, 2019, p. 183.

11. „Un obiect nu poate fi protagonist absolut decât în cazuri excepționale. Are de exprimat fie o izolare clară, fie disponibilitatea pentru un fel de relație" – „Um objecto não pode ser o protagonista absoluto, a não ser em casos exceptionais. Tem de exprimir então uma grande contenção, ou uma disponibilidade para qualquer relação." – Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Ediçoes 70, 1998, p. 135.

12. "There have always been exceptions. But exceptions have always meant something. The exceptions, if one understands oneself as a community, have nothing in common with those clients who take a holiday in Spain, visit the gallery at Bilbao and now must have a house that looks like a Gehry, but rather, the real exceptions always come from a collective need, whether an amphitheatre or a baptistery, one knew collectively when one had to build an exception." – Samuel Penn, „Samuel Penn în dialog cu Peter Märkli", în *Accounts*, Editura Pelinu Books, 2019, p. 183.

13

Abstract

Acest articol se bazează pe cercetarea derulată în cadrul atelierului Mazzocchioo cu grupa de studenți de an III, în primăvara anului 2021. Pretextul acestei cercetări l-a constituit tema pentru semestru al II-lea – „O grupare de case și o curte. Locuirea în comunitate“, conform căreia 7 familii s-ar fi hotărât să-și construiască câte o casă pe un teren de aproximativ 1600 mp situat pe Strada Mitropolit Filaret.

Studiul întrepins pentru înțelegerea caracterului sitului a relevat existența unor proiecte cu o coerență urbană precisă, dincolo de caleidoscopul de locuințe individuale construite separat, parcelă cu parcelă. Studiul calităților ordonatoare ale acestor „proiecte urbane” a fost întrepins cu scopul de a înțelege în ce măsură este posibilă configurarea unui spațiu comun, intermediar între spațiul public atât de mult solicitat de ritmurile orașului, și intimitatea domestică a spațiului privat.

Acest demers, de a studia precedentele existentente în zonă, a fundamentat ideile și intuițiile studenților înainte ca aceștia să dea un răspuns direct și simplist la temă sau la configurația sitului. Exemplele regăsite în parcelarea Gramont au fost studiate prin desen și integrate ulterior în proiect, prin gruparea celor 7 case într-un ansamblu coerent pe sit.

PROIECTE URBANE
ÎN PARCELAREA GRAMONT

ASIST. DR. ARH. EMIL BURBEA-MILESCU

Acest articol se bazează pe cercetarea derulată împreună cu studenții din anul 2 în cadrul atelierului Mazzochioo. Baza cercetării a fost tema proiectului intitulat „O grupare de case și o curte. Locuirea în comunitate”, propusă de Facultatea de Arhitectură în anul 2021.

Astfel, studenții au avut spre studiu un teren de aproximativ 1600 mp situat pe Strada Mitropolit Filaret, la nr. 35-37, pe care 7 familii s-ar fi hotărât să își construiască câte o casă. Înainte de a putea să formuleze răspunsuri temei de proiectare, studenții au fost invitați să elaboreze o cercetarea privitoare la contextul fizic în care îşi vor insera proiectele (fig.1), precum şi referitoare la zona mai mare de oraş din care acest teren face parte.



Fig. 1
Context fizic,
vecinătate teren

1. Locul. Parcelarul Gramont

Terenul face parte din parcelarea Gramont, una dintre primele operațiuni urbane de modernizare a orașului. Pe planul orașului premodern, redactat de maiorul baron Rudolf Artur Borroczyn (1846-1847, inclusiv varianta 1852), se poate observa că întreaga zonă, care făcea parte din albia sinuoasă a râului Dâmbovița, era mai degrabă un teren mlăștinos cu un lac la baza dealului Filaret (fig.2), posibil loc pentru grădini de distracții și amuzament în acea epocă. Asta reiese și din localizarea pe planul Borroczyn din 1852 a zonelor verzi deschise folosinței publice, descrise de George Potra (1990) și Dolores Toma (2001), recompuse pe plan de către Rodica Ionescu (2010: 119).



Fig. 2
Extras plan Borroczyn, 1852

Întreaga mlaștină aparținând vicontelui de Gramont (1797–1851), incluzând lacul, a fost expropriată și declarată de utilitate publică în 1884 pentru a fi asanată de municipalitate (Lascu, 2011:123), fiind probabil un focar de infecție care trebuia sistematizat odată cu regularizarea traseului râului Dâmbovița. Ulterior, terenul a fost vândut de municipalitate către arhitectul și dezvoltatorul imobiliar elvețian Gustav Adolf Suter, care a realizat proiectul de parcelare a „livezii Gramont” (fig.3).

Este de menționat că planul elaborat pentru acest parcelar a fost aprobat de municipalitate numai sub condiția corelării lui cu proiectul viitorului bulevard Regina Maria, „astfel că la deschiderea de Primărie a acestui bulevard să nu se impieteze nici zona bulevardului, nici zona elipsei”. Întreaga zonă a fostelor mlaștini a fost astfel modernizată prin intermediul planului parcelar, fiind conectată cu centrul orașului prin noul bulevard paralel cu Calea Rahova.

Pe planul cadastral al Bucureștiului, elaborat în 1911, terenul de sub dealul Filaret apare deja construit (fig.4). Inventariind tipul de construcții regăsite, studenții au putut descrie câteva dintre tipologiile folosite la sfârșitul secolului al XIX-lea – început de secol al XX-lea: locuințe unifamiliale independente pe lot sau așezate în regim cuplat; vile urbane moderne, cu unul sau mai multe apartamente, așezate ordonat înspre bulevard; imobile de raport cu etaje suprapuse unui plan tip locuință „vagon” (posibilă tipologie bucureșteană aparte); chiar și mici imobile de locuințe colective. Dar marea majoritate a parcelarului a fost construită cu imobile tip „vagon”, tipologia urbană favorită în acea epocă (fig.5).

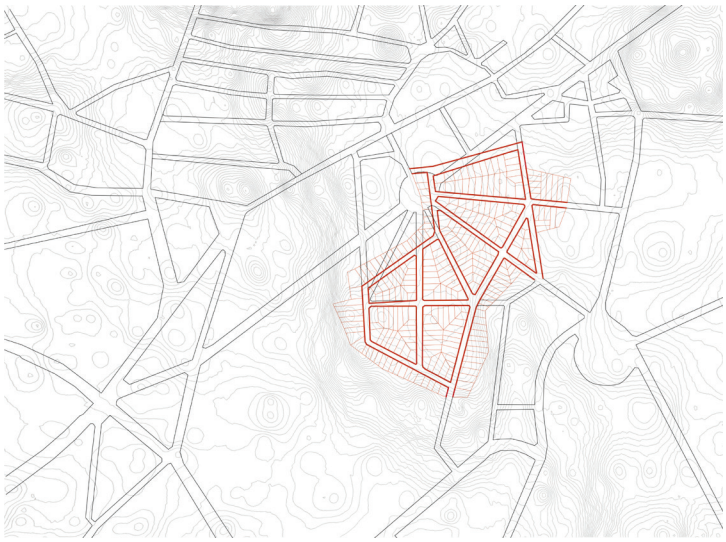






Fig. 3
Plan parcelar Gramont, 1892

Fig. 4
Extras plan cadastral al Bucureştiului, 1911

Fig. 5
Construcții analizate, cu marcarea locuințelor tip "vagon"

2. Proiecte urbane

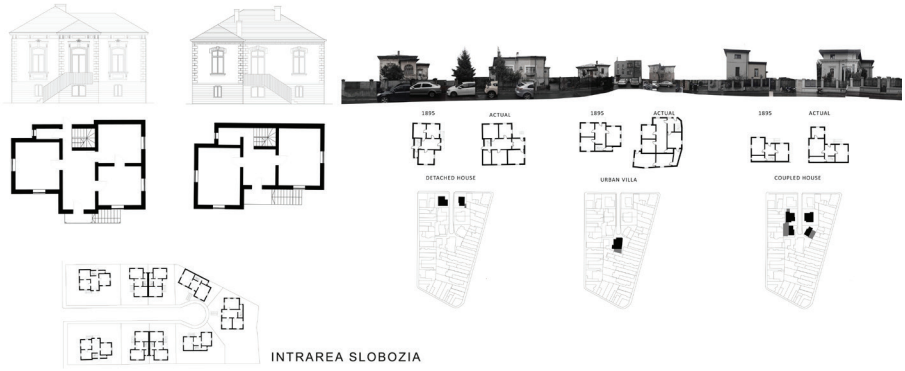
Totuși, pe lânga acest caleidoscop de construcții, cu valori uneori arhitecturale (tipologice), alteori doar ambiental – vernaculare, studenții au putut remarca unele configurații spațiale mult mai bine conturate și coerente, pe care împreună le-am denumit „proiecte urbane" (fig.6). A fost importantă continuarea studiului acestor exemple speciale, având în vedere calitatea de precedent pentru tema în derulare, aceea de a propune o grupare de case pentru 7 familii.

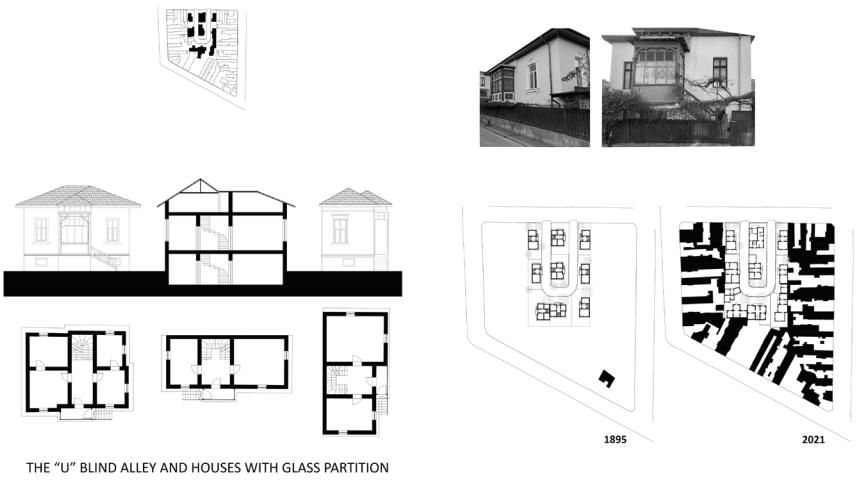


Fig.6
Proiecte urbane
1. Intrarea Slobozia
2. Strada Gheorghe Murgoci
3. Curtea Mitropolit Filaret
4. Aleea Suter
5. Strada Lămâiței

Intrarea Slobozia (fig.7), prima formă urbană analizată, se pare că este una dintre primele fundături „proiectate în acord cu normele urbanismului modern, cu deschideri regulamentare, aliniere unitară și gândite cu o mică rotondă de întoarcere la capăt" (Irina Popescu, 2016: 26), demonstrând o grijă sporită pentru estetica urbană. La numai 2 ani de la promulgarea legislației care permitea existența fundăturilor numai sub condiția unei autorizări prealabile (1894 – Legea pentru organizarea comunelor urbane, idem: 57), arh. Meyer proiectează cu două locuințe tip o serie adaptată terenului: 2 locuințe dispuse simetric la intrare, 4 case cuplate în registrul median și 3 detașate în ax, rezultând 9 case în total.

Chiar dacă nu are configurația unei fundături de tip *cul-de-sac*, strada Gheorghe Murgoci este un proiect coerent, interpretabil ca „un fragment urban unitar în alcătuirea căruia se combină un anume fel de a gândi împreună tranziția dintre spațiul intim al locuințelor și spațiul comun sau public" (Radu Ponta, 2016: 65). În acest caz, tot 9 locuințe individuale, dispuse în lungul unei alei în formă de „U", suportă mai multe inflexiuni adecvate poziției din planul fundăturii: 4 case cu hol lung și 2 travei în zona mediană și 5 case elongate, cu o singură travee, către perimetrul exterior (fig.8). Însă ceea ce unește la nivel configurativ toate aceste imobile construite între 1893-1899 este prevederea pentru fiecare intrare a câte unei mici marchize vitrate, care asigură funcția de *buffer* termic pentru locuință,





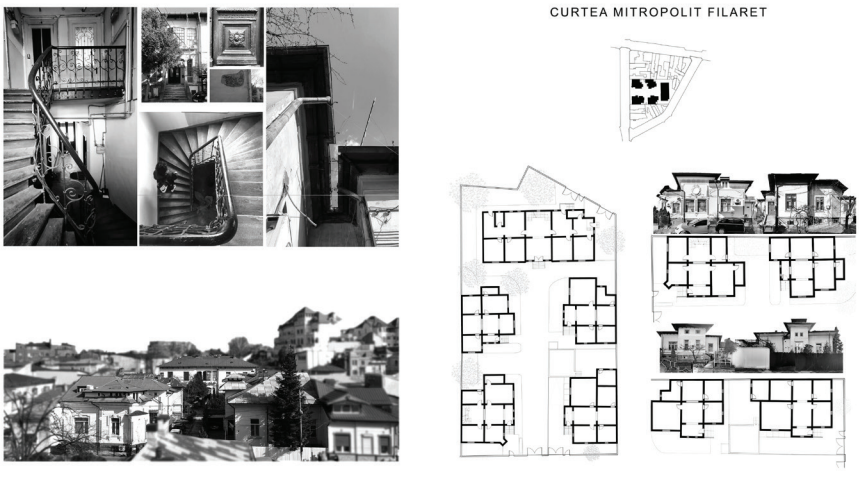


Fig. 7
Intrarea Slobozia

Fig. 8
Strada Gheorghe Murgoci

Fig. 9
Curtea Mitropolit Filaret

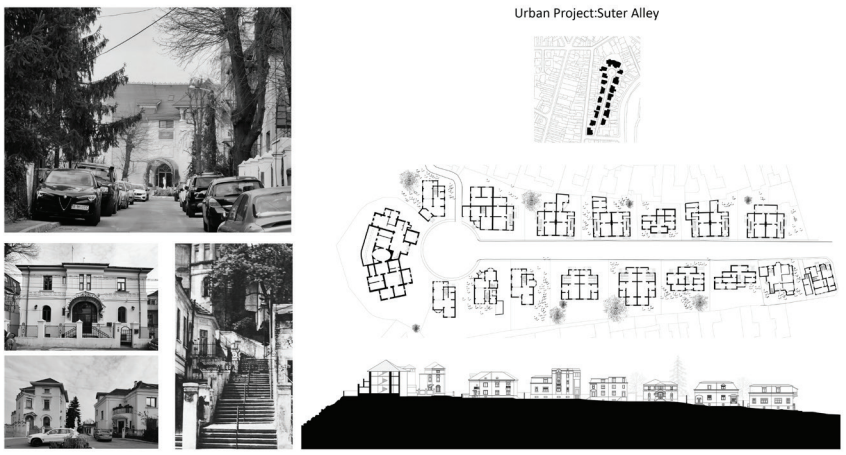


Fig. 10
Aleea Suter

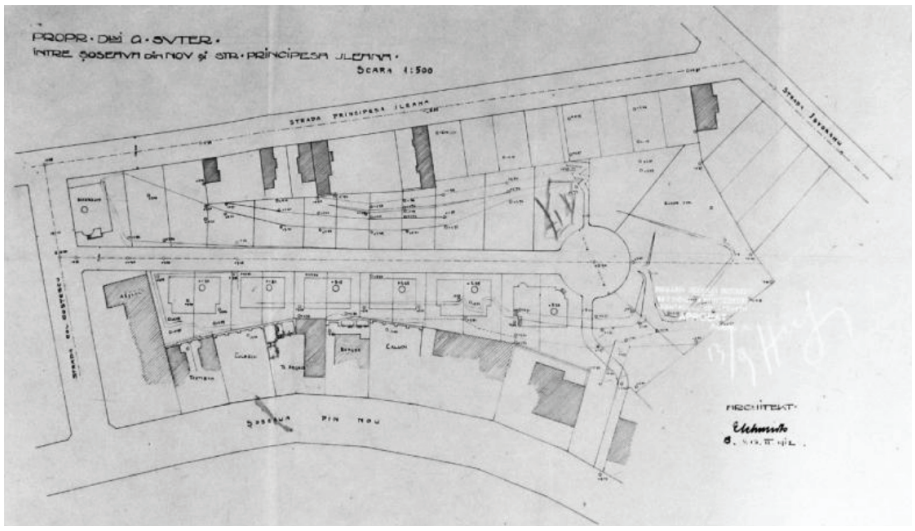


Fig. 11
Plan parcelar Suter, 1912

dar care are şi scopul de minimă reprezentare şi onorabilitate adosată unor locuințe tip, probabil ieftine pentru acea perioadă.

Un alt tip de fundătură descoperit în interiorul parcelării Gramont este curtea de pe Mitropolit Filaret (fig.9), unde putem regăsi 4 locuințe moderne, cu camere aşezate pe dublă travee, dispuse în oglindă 2 câte 2, având în capătul axului un imobil de raport cu 4 apartamente, câte 2 pe nivel. Chiar dacă nu este vorba despre un spațiu public *per se*, curtea implică un regim de coproprietate juridică şi de gestiune în comun a spațiului rezultat între construcții, definind un moment intermediar între public şi privat.

Cel mai cunoscut proiect urban din zonă, construit pe dealul Filaret, chiar deasupra parcelării Gramont, este Aleea Suter. Arhitectul – dezvoltatorul Gustav Adolf Suter, apropiat al regelui Carol I, după ce sistematizase zona mlăştionasă prin intermediul planului „parcelar al livezii Gramont", şi-a construit propria reşedință în jurul anului 1906 – anul de deschidere al Expoziției Generale din Parcul Carol, care aniversa 40 de ani de domnie a regelui Carol (Ruxandra Nemțeanu, 2016: 108). Acest eveniment, împreună cu amenajarea parcului între 1905-1906, a ridicat mult standardul zonei, inclusiv din punct de vedere imobiliar. Aşa se face că acesta imaginează în 1912 dezvoltarea unui nou cartier cu locuințe moderne, dispuse simetric de-a lungul unei fundături, cu reşedința dezvoltatorului poziționată în ax – cap de perspectivă (fig.10). Arhitectul german F. Schmidts desenează pentru acest proiect 24 de locuințe, 16 cuplate şi 8 independente pe lot, fiecare adaptată poziției sale din ansamblu, dar susținând aceeaşi imagine unitară a compoziției axiale. Aliniamentele precise, precum şi detaliile similare inspirate de arhitectura vernaculară germană („eclectic pitoresc german", idem: 113), conferă ansamblului o mare coerență urbană, care ar trebui să primească cel mai înalt grad de protecție patrimonială.



Fig. 12
Plan strada Lămâiței

O privire mai atentă asupra parcelării Suter relevă o posibilă surpriză. În acelaşi plan există desenate şi liniile unor noi proprietăți la baza vestică a dealului Filaret, pe actuala stradă a Lămâiței (idem: 106).

Cele 8 parcele prevăzute au fost construite cu câte 2 locuințe fiecare, aşezate în oglindă în jurul unei curți dreptunghiulare, subîmpărțite pentru fiecare proprietate (fig.12). Cele 16 locuințe sunt aşezate înşiruit în lungul străzii, urmând panta naturală a dealului, rezultând de aici o imagine urbană foarte puternică în care rigoarea dispunerii planimetrice este dinamizată de topografia sitului. De asemenea, există inflexiuni ale construcțiilor propriu-zise, rezultate atât din proiectul inițial (11 locuințe au demisol, parter şi etaj, o locuință are doar parter şi etaj, pe când 4 din serie sunt configurate doar pe parter), cât şi din extinderile şi modificările suferite de-a lungul ultimului secol. Acest exemplu de locuințe înşiruite, probabil printre primele din Bucureşti, posibil construite tot de dezvoltatorul G.A. Suter în echipă cu arhitectul F. Schmidts, indică validitatea construirii proiectului urban, în sensul prevederii unei coerențe şi corelări între construcții, dincolo de limitele fiecărei parcele individuale.

3. Concluzie

După cum remarcă Radu Ponta, fundăturile ("proiectele urbane" în aces caz) preiau moduri specifice parcelărilor de străzi, reproducând unele dintre regulile urbane în miniatură (idem: 77). Astfel, proiectul cu coerență urbană funcționează ca o prezență intermediară şi „sugerează că decelerarea dinspre pulsul public al oraşului către ritmul domestic se realizează în aceste cazuri prin însăşi forma urbană a fundăturii, care intermediază percepția scării domestice" (ibidem).

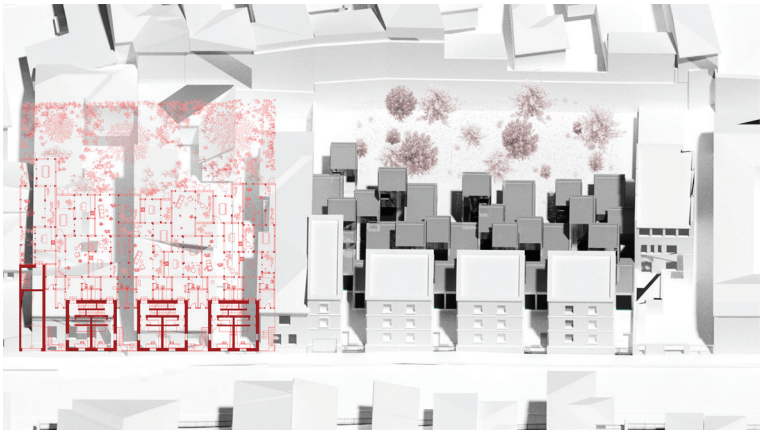
Astfel, studiul acestor proiecte urbane, fie ele fundături generate de un spațiu public sau de o curte comună – gestionată în coproprietate, fie ele proiecte concentrate către un nucleu comun (fundătură, alee, curte) sau aliniate de-a lungul unei străzi, a reprezentat o etapă preliminară pentru formularea unei propuneri de proiect de „7 case pentru o comunitate", posibile construcții diferite între ele, dar predispuse să lucreze împreună, într-un ansamblu.

4. Proiecte studenți

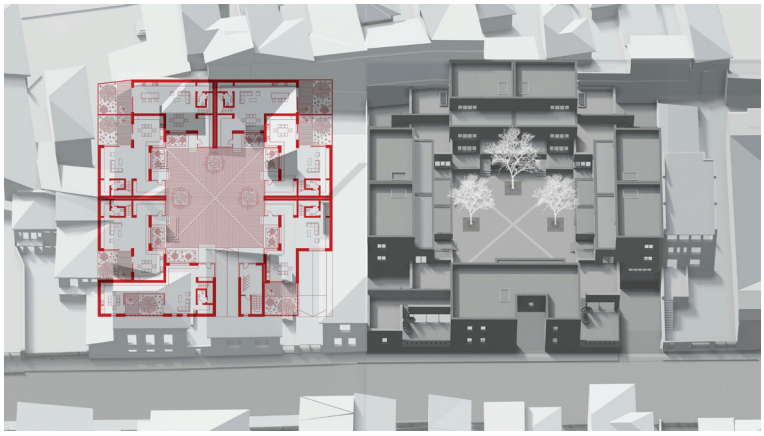
Ca sinteză a acestui studiu de atelier, prezentarea succinta a 4 dintre proiectele studenților, poate fi relevantă pentru modul în care, prin intermediul definirii unui loc comun, aceştia au reuşit să integreze într-un tot coerent atât configurația sitului cât şi cerințele temei pentru cele 7 locuințe.



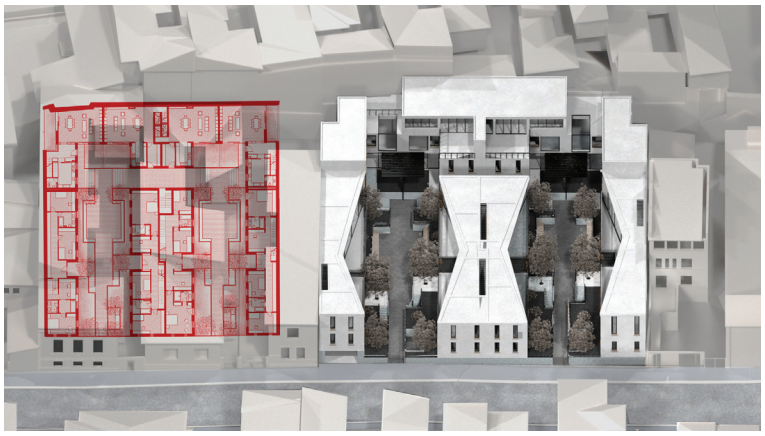
Ana Avramescu şi Oana Varga şi-au organizat proiectul în jurul unei mici piațete care se deschide larg înspre profunzimea sitului. Aceasta poate deveni un nou loc în oraş, putând adăposti funcțiuni publice care să nu interfereze abrupt cu intimitatea locuirii.



Vlad Buhu şi Alexandru Mihălescu au propus o imagine sobră către stradă, aproape echipartită pentru cele 7 locuințe. Volumetria masivă, care susține ritmul riguros al străzii, se dematerializează către fundul de lot pentru a forma o curte comună pentru toți locatarii.



Ioana Mirea şi Cristian Popa au configurat o curte pătrată, elegant evazată înspre cer, lumină şi perspective profunde ale vecinătății imediate. Acest spațiu comun foloseşte ca loc de acces, dar şi ca posibil loc de întâlnire pentru toți vecinii.



Luca Misosniky şi Eliza Voiculescu au gândit un imobil complex, inspirat de aşezarea pe lot a locuinţelor vagon, în care seria unor locuri comune este înşiruită de-a lungul unei străzi interioare "U". Seria de 4 locuinţe vagon dinspre stradă capătă zone de zi cu terase la etaj, în timp ce locuinţele dispuse pe fundul de lot profită de perspectivele lungi înspre stradă.

Astfel, credem că întregul demers de atelier, care a început prin realizarea unei cercetări atente asupra precedentelor din zonă, a fundamentat ideile şi intuiţiile studenţilor înainte ca aceştia să dea un răspuns direct şi simplist la temă sau la configuraţia sitului.

Atelier Mazzocchioo 2021 : Abronov Ana, Avramescu Ana Maria, Badiu Vlad, Bărbuleanu Cintiana Maria, Bucurescu Dragoş, Buhu Vlad Ioan, Bujor Alina Ioana, Clapan Maria Elena, Enache Irina Alexandra, Gheorghiţă Ioana, Hîncu Maria, Ilie Ionela Diana, Iliescu Nicole, Lolea Elena Teodora, Marin Laurentiu Marian, Mihalescu Alexandru, Mirea Ioana Teodora, Misosniky Luca, Pârvulescu Ana Maria, Popa Cristian, Predescu Ana Maria, Rusu Azaria Bianca, Staicu Corina Nicoleta, Stoian Diana Corina, Tache Cristiana, Tudor Radu Filip, Ţurlui Sergiu Laurenţiu, Uysal Merve Baise, Varga Oana, Voican Mara Ioana, Voiculescu Eliza Iris

Îndrumare: conf. dr. arh.Ştefan Simion, asist. dr. arh. Emil Burbea-Milescu, drd. arh. Cristian Borcan

Referinţe bibliografice

CALOTĂ-POPESCU, IRINA, „De la înfundătură la intrare: legislaţie, teorie şi practică, 1831-1939", în ZAHARIADE, ANA MARIA (coord.), *De la înfundătură la intrare. Locuri ale Bucureştiului cotidian,* Editura Universitară „Ion Mincu", Bucureşti, 2016. pp.16-59.

IONESCU, RODICA, „Parcuri şi grădini istorice ale Bucureştilor ca resurse de regenerare urbană", în ZAHARIADE, ANA MARIA; OROVEANU, ANCA (coord.), *ACUM: Dosare bucureştene: spaţiul public şi reinserţia socială a proiectului artistic şi arhitectural,* Editura Universitară „Ion Mincu", Bucureşti, 2010, pp. 100-119.

LASCU, NICOLAE, *Bulevardele Bucureştene până la Primul Război Mondial,* Simetria, Bucureşti, 2011.

MORTU, PETRU, „Dâmbovița. Locuri de petrecere în secolul al XIX-lea", în ZAHARIADE, ANA MARIA; OROVEANU, ANCA (coord.), *ACUM: Dosare bucureștene: spațiul public și reinserția socială a proiectului artistic și arhitectural*, Editura Universitară „Ion Mincu", București, 2010, pp. 120-129.

NEMȚEANU, RUXANDRA, „Aleea (parcelarea) Suter", în *De la înfundătură la intrare: Locuri ale Bucureștiului cotidian*, Editura Universitară „Ion Mincu", București, 2016, pp. 106-117.

PONTA, RADU TUDOR, „Elemente pentru o tipologie", în *De la înfundătură la intrare: Locuri ale Bucureștiului cotidian*, Editura Universitară „Ion Mincu", București, 2016, pp. 60-78.

14

Abstract

Această lucrare se orientează în mod fundamental pe investigarea unor formule spațiale din diferite perioade istorice, din arhitectura bucureșteană a locuirii, în care curtea se prezintă ca un element spațial structurant. Astfel, dacă în cazul unor imobile din secolul al XIX-lea se observă cum spațiul curții este cel care ordonează, dictează modul de gândire al apartamentelor, începând cu primele decenii ale secolului al XX-lea, atenția arhitecților se reorientează spre modul de organizare și exigențele funcționale ale acestora, în detrimentul curții. Posibilitatea acestei ipoteze va fi testată prin analiza câtorva proiecte, trei dintre acestea sunt imobile remarcabile ale arhitecturii românești: imobilul realizat de arhitectul State Baloșin (1885-1953) pe Str. Luterană, nr.5 (1932) și două imobile, ambele aparținând arhitectului Tiberiu Niga (1906-1979), situate pe Strada Luterană, nr.3 (1933) și pe Calea Victoriei, nr.122 (1936).

CURȚI ȘI IMOBILE URBANE

CONF. DR. ARH. MIHAELA PELTEACU

Densificarea recentă a țesutului urban tradițional bucureștean, fixează atenția asupra unei probleme majore, atunci când este vorba de inserția noilor imobile rezidențiale: curtea, una dintre reprezentările constante ale arhitecturii locuirii, nu pare să-și mai găsească locul în economia parcelei, în relațiile dintre corpurile de clădire, așa cum se întâmpla de pildă, în sec. al XIX–lea. Dimpotrivă, oricât de interesante ar fi, pe bună dreptate, acestea se află la polul opus față de imobilele mai vechi care, prin dispuneri ingenioase ale masei construcției, atrag atenția asupra unei regretabile pierderi pe care a înregistrat-o arhitectura locuinței colective.

Atâta vreme cât, fără excepție, distribuirea corpurilor de clădire pe parcele urmează reglementările urbanistice, respectând marjele de spațiu care izolează construcțiile de limite și de clădirile învecinate, curtea pare a fi într-o dificultate insurmontabilă, redusă la simpla distanță, ca o margine albă într-o pagină de text, rezultat previzibil al acestei logici de izolare și separare.

În aceste condiții, imobilul urban rezidențial, ca tip constructiv, cunoscut și sub denumirea de *imobil de raport*, atrage atenția prin coerență și complexitate spațială, principii constructive capabile să genereze mari forme, gândite pentru densitate ridicată.

Este important de menționat că intenția acestui demers nu este de a reproduce imobilul de raport, pe care, de altfel, mulți îl consideră revolut, ci este mai degrabă o invitație la o scurtă privire asupra unei arhitecturi rezidențiale care a contribuit la caracterul omogen al orașelor și în care spațiul curții apare ca element structurant, cu unele variații de-a lungul timpului.

IPOTEZA DE LUCRU

Problematica enunțată are drept ipoteză provizorie faptul că pierderea calităților curții la nivelul imobilelor rezidențiale nu este de dată recentă, ci, reprezintă un fenomen care a avut loc treptat, pe măsură ce atenția arhitecților s-a deplasat de la calitățile spațiului neconstruit către modul de organizare a apartamentelor. Ipoteza de lucru este verificată prin observarea câtorva exemple de imobile bucureștene, pe baza planurilor din arhive, diagramelor și fotografiilor, prilej totodată, de a cunoaște mai atent arhitectura autohtonă.

O casă mare

În sens restrâns, imobilul de raport semnifică o reședință mai amplă, care, deși aparține unui singur proprietar, este compusă din apartamente distincte, pentru a putea fi locuită de mai multe persoane. Rațiunea unui imobil de raport este de a fi construit sau achiziționat pentru închiriere, în limba franceză cuvântul *rapport*, în cadrul sintagmei amintite, are sensul de *a raporta/a produce* (venituri) direct proprietarului. Așadar imobilul este o investiție cu scop locativ (de închiriere!) care vizează cu prioritate rentabilitatea. Principiile sale spațial-arhitecturale au fost stabilite în Franța, la sfârșitului sec. al XVII-lea și începutul sec. al XVIII-lea, ajungându-se, ca deja în sec.al XIX-lea, să se poată discuta de un sistem formal-constructiv stabil. Preocuparea pentru astfel de investiții venea să răspundă nevoilor de locuire crescânde ale populației, dar și ale investitorilor, interesați de un venit constant.

O analiză amănunțită a evoluției imobilului cu siguranță depășește cadrul restrâns al acestei scurte investigații, totuși, trebuie amintite câteva aspecte definitorii, importante pentru continuarea discuției. Este vorba despre câteva principii care s-ar putea denumi astfel: prevalența parcelei, curtea ca „figură" ordonatoare și precedența spațiilor de distribuție.[1]

Prevalența parcelei

Elementul cheie al apariției imobilului de raport este parcela – element esențial al structurii urbane, sau, mai exact, posibilitatea construirii acesteia în totalitate, o permisivitate pe care reglementările urbanistice din sec. al XIX-lea o acordau proprietarilor privați. În acest fel, toate corpurile de clădire puteau să atingă limitele parcelei prin pereți orbi (calcane) și se puteau ridica pe înălțime atât cât era posibil, indiferent dacă umbra purtată ajungea să acopere parcelele și construcțiile alăturate.

Prescripțiile urbanistice vizau mai degrabă respectarea înălțimii la cornișă, și aspectul fațadelor situate la aliniamentul străzii.

În consecință, neputându-se deschide prin ferestre în zona perimetrală (orice gol aici conducând automat la realizarea unei curți comune cu parcelele alăturate), posibilitățile de a deschide spațiile de locuit ale imobilului, erau fie către stradă fie către interiorul parcelei. Urmarea firească a acestor reglementări era înscrierea – în sensul geometric al cuvântului – în miezul parcelei, al curții. La nivelul întregului imobil, curtea era, în exclusivitate menită să instituie diferențierile topologice necesare organizării tuturor celorlalte spații de locuit.

Curtea ca figură ordonatoare

Câteva planuri de imobile din București (fig. 1-4) se găsesc în arhive și sunt un bun prilej de a observa în desene, forța organizatoare cu care este investit spațiul curții. Este cazul a patru imobile, două dintre ele astăzi dispărute – imobilul de pe Strada Ene, 1869-1870 (fig. 1) și imobilul de pe Strada Colței, 1871 (fig. 2) și alte două care încă se mai păstrează, pe B-dul Mihail Kogălniceanu, nr.23 (fig. 3) și B-dul Regina Elisabeta, nr.26 (fig. 4).

În toate planurile desenate, se observă, un fel de ritual de edificare în care curtea apare ca *figură* dintâi înscrisă, urmată de un joc al simetriilor prin care arhitectul organizează și celelalte spații. Ocuparea în totalitate a

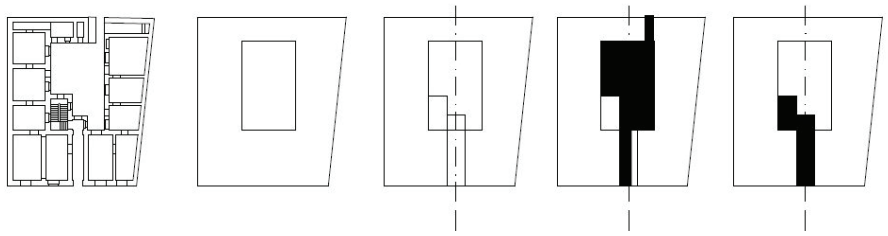


Fig. 1
Imobil pe Strada Ene, București, 1869-1870 (sursa: <www.arhivacezaramucenic.rhabillage.ro>, vectorizare stud.arh. Andreea Irina Cojocia)

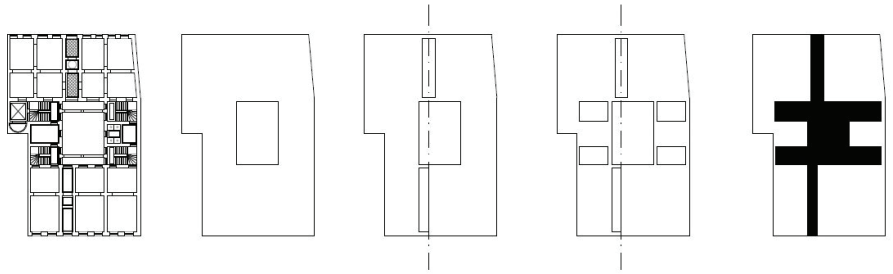


Fig. 2
Imobil pe Strada Colței, București, 1871 (sursa: <www.arhivacezaramucenic.rhabillage.ro>, vectorizare stud.arh. Silvia Guguloi)

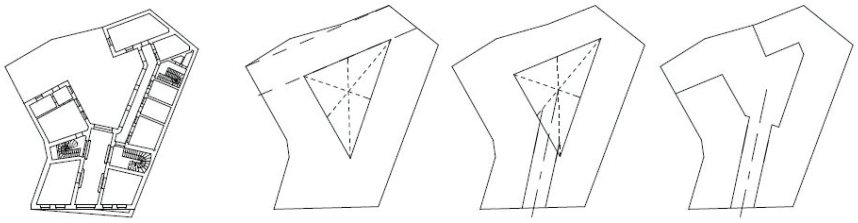


Fig. 3
Imobilul B-dul Mihail Kogălniceanu,1897 (sursa: <www.arhivacezaramucenic.rhabillage.ro>, vectorizare stud.arh. Ana Radu)

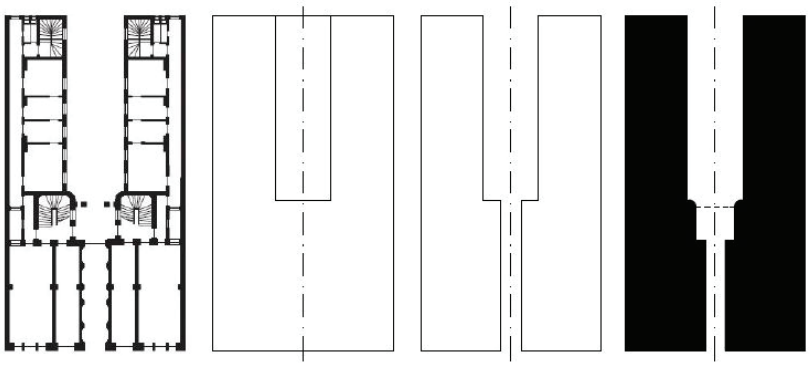


Fig.4
Imobil pe B-dul Regina Elisabeta, nr.26
(sursa ANSMB PMB Tehnic, Dosar 22/1884. Vectorizare: dr. arh. Daniela Puia)

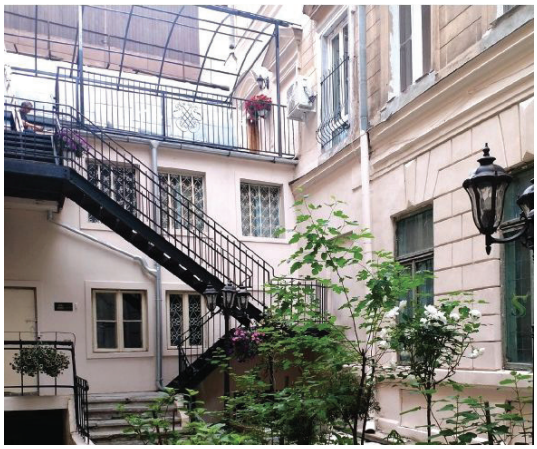


Fig.5
Imobil pe B-dul Regina Elisabeta, nr.26
(foto Daniela Puia, 2017)

parcelei obligă la stabilirea cu prioritate a dispozitivului[2] de distribuție care afectează întregul proiect – circulațiile orizontale și verticale, gândite într-o compoziție coerentă – pentru ca toate cerințele esențiale, legate de lumina naturală și aerisire, să fie satisfăcute. Principiul este aplicat cu consecvență și precede deciziile legate de aranjarea încăperilor sau a apartamentelor. Se distinge, în toate cele patru situații observate, respectarea următoarelor principii de construire: închidere perimetrală, deschidere spre stradă și escavarea centrului prin înscrierea curții. În toate imobilele curtea apare ca un spațiu exterior, descoperit, cu nimic mai prejos decât corpurile cu camere care îl delimitează.

Dacă în majoritatea cazurilor acest principiu este evident, în cazul imobilului reprezentat în fig. 3, forma liberă a parcelei face mai dificilă înțelegerea acestei reguli, dar, câteva schițe de analiză restaurează de îndată ordinea aplicării principiilor enunțate.

Deși introvertite, imobilele întrețin o conexiune puternică cu spațiul public, prin pasaje ce se dezvoltă în lungul unui ax ce traversează parterul, dinspre stradă spre interiorul parcelei, având ca țintă curtea, dar fără să-i afecteze intimitatea. Pasajele au de regulă această calitate surprinzătoare, de-a apropia și în același timp, de-a ține la distanță cele două domenii pe care le conectează. Figura curții se manifestă astfel într-o manieră echivocă, între închidere/izolare și deschidere absolută, un spațiu de tranziție între viața orașului și viața privată, ca un element puternic, de echilibru între aceste două lumi.

Precedența spațiilor de distribuție

Modul de organizare a circulațiilor are o miză importantă: pe de o parte aducerea imaginii străzii în interiorul parcelei, întărind atmosfera de convivialitate, iar pe de altă parte stabilirea unei ordini geometrice capabile să corecteze iregularitățile parcelei – atunci când acestea există – făcând astfel loc spațiilor anexe: magazii, depozitări, latrine, scări de serviciu, iar mai târziu, odată cu apariția automobilului, garaje.

Un exercițiu de analiză a dispozitivul de distribuție poate fi realizat urmărind atent suita formată din pasaje, scări și curte. Punctul de simetrie al acestei configurații este fie centrul curții, fie axul de simetrie. Astfel, se pot distinge două tipuri de distribuție: primul, în care accesul se face prin „pasaj și scară" (fig. 1,3 și 4) – situație în care curtea nu are rol de distribuire către etaje – și al doilea, în care accesul se realizează prin curte, devenită piesă obligatorie de acces și distribuție (fig. 2). În această din urmă situație, scările debușează direct în curte și o revelează. Curtea este pusă în scenă, valorizată o dată în plus, grație prelungirii secvenței de acces.

O situație diferită se observă în cazul imobilului din B-dul Regina Elisabeta nr.26 unde, între pasaj și scara ce duce la etaje, apare un spațiu intermediar suplimentar, un vestibul deschis (fig. 4). Gestul pare minor, dar rezultatul este o secvență de acces mai puternică, mai articulată decât în celelalte trei situații, datorită senzației de prelungire telescopică a spațiului de acces. Perspectiva asupra curții, descoperirea acesteia, este astfel pregătită și îmbogățită la nivelul percepției.

În toate planurile discutate până aici, ierarhia corpurilor de clădire este evident; există un corp de locuire principal, între curte și stradă, care beneficiază din plin de lumina naturală și perspectivă asupra străzii, și

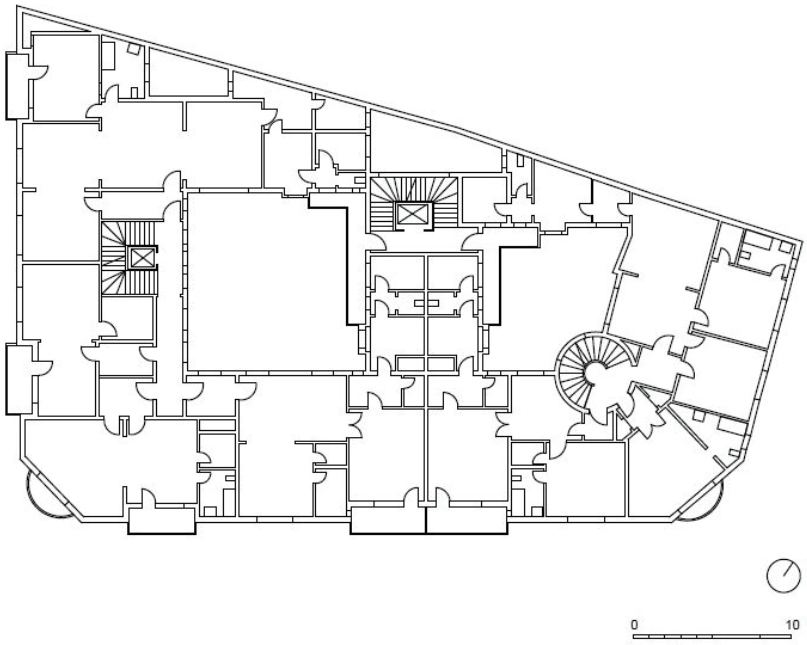


Fig. 6
Imobil Piața Amzei nr.11-15, 1933-1935, arh. G. M. Cantacuzino (sursa Ana G. Castello Branco dos Santos; Horia Georgescu, *Moderne in Bukarest / Modernism in Bukarest - Ein Architekturführer / An Architectural Guide*, Verlag Anton Pustet Salzburg 2001, p.40. Vectorizare: stud.arh. Alexandra Dunel)

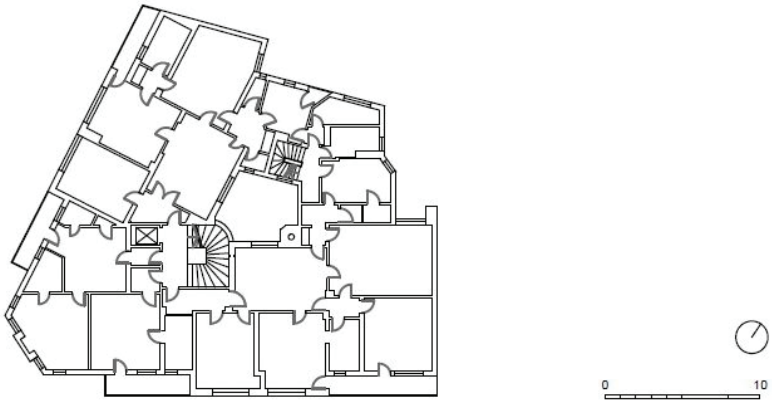


Fig. 7
Imobil Strada Tache Ionescu nr. 1, 1936, arh. Dem Săvulescu și Sandy Herivan (sursa Ana G. Castello Branco dos Santos; Horia Georgescu, *Moderne in Bukarest / Modernism in Bukarest - Ein Architekturführer / An Architectural Guide*, Verlag Anton Pustet Salzburg 2001, p.42. Vectorizare: stud.arh. Alexandra Stan)

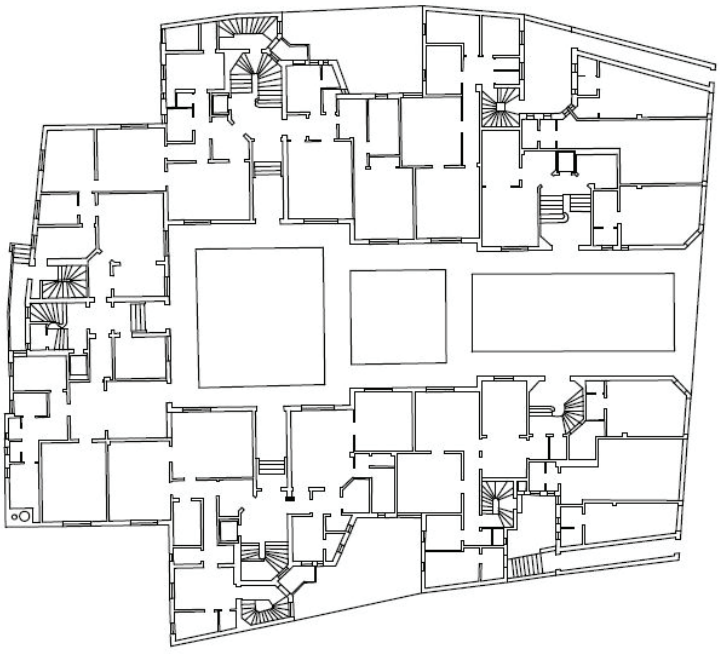


Fig.8
Imobil Str. Luterană, nr.5 (1932), arh. State Baloșin
Plan parter
(sursa ANSMB PMB Nr. Dosar 12600/1932, vectorizare stud. arh. Mihaela Constantin)

corpuri secundare, situate de o parte și de alta a curții, cu o singură orientare posibilă, pusă la dispoziție de curte, care devine astfel un loc intens de convergențe a privirilor, a relațiilor de vizavi.

Principiul de organizare a încăperilor în fiecare corp de clădire se face după modul contiguu de distribuție – alăturate și conectate (fig. 1-4), o țesere uniformă de încăperi alăturate și de apartamente. Interesant este faptul că și atunci când apare un culoar, această țesătură de camere nu este perturbată (fig.3).

Curtea vs curtea de lumină

Odată cu evoluția modului de locuire, apartamentele încep să fie organizate după principii funcționale din ce în ce mai clare, în timp ce ordinea spațială a curții este treptat abandonată.

În primele decenii ale sec. al XX-lea, sub efectul progresului tehnic și tehnologic (precum folosirea pe scară largă a ascensorului, introducerea apei curente, a gazului și electricității, reducerea muncii în sfera domestică salariată și altele), programul de locuire este treptat revizuit ajungând să fie conceput astfel încât să poată oferi tuturor ocupanților aceleași condiții. Se renunță astfel la ierarhizarea pe etaje a spațiilor sau a corpurilor de clădire, la diferențierile substanțiale cu privire la situarea accesurilor, la orientarea apartamentelor sau la organizarea perspectivelor. La toate acestea se adaugă și numeroase decizii legate de rentabilitatea investiției și asigurarea unor valori locative echivalente pentru cât mai multe dintre locuințele imobilului. Este de altfel, momentul răspândirii noțiunii de *etaj curent*.

În acest context al transformărilor, curtea este destabilizată. De acum încolo aceasta poate să fie, ce-i drept, un spațiu generos, așa cum apare la imobilul din Piața Amzei, realizat de arh. G. M. Cantacuzino în 1933 (fig. 6). Aici locuințele, grație amplasării curților pot profita de dublă orientare și perspective multiple, dar, este ușor de intuit că, înmulțirea etajelor și autonomia apartamentelor, complet echipate, îi vor fi diminuat acesteia în mod semnificativ, calitățile comunitare.

În multe cazuri însă, situația curții se prezintă dramatic. Criteriul rentabilității constrânge adeseori arhitecții la transferarea în totalitate a curților în categoria spațiilor servante, pentru a răspunde nevoilor funcționale legate de lumină și aerisire. Imobilul din București, situat pe Strada Tache Ionescu, nr.1, este un exemplu relevant pentru această stare de fapt (fig. 7).

Sunt însă și multe alte situații, când și în condiții de densitate și rentabilitate maxime, arhitecții caută să valorizeze curtea, conferindu-i un statut arhitectural. Câteva exemple relevante pentru această evoluție a ideilor vor fi analizate în continuare.

Curte-stradă și curte-grădină

Pe strada Luterană în București, aproape de intersecția cu Strada Știrbei Vodă, se găsesc, alăturate, două imobile remarcabile ale arhitecturii românești, construite la începutul anilor '30. În ambele cazuri, tema curții tradiționale, așa cum a fost discutată ceva mai înainte, este reinterpretată într-o manieră particulară, în care rolul ideologic apare evident.

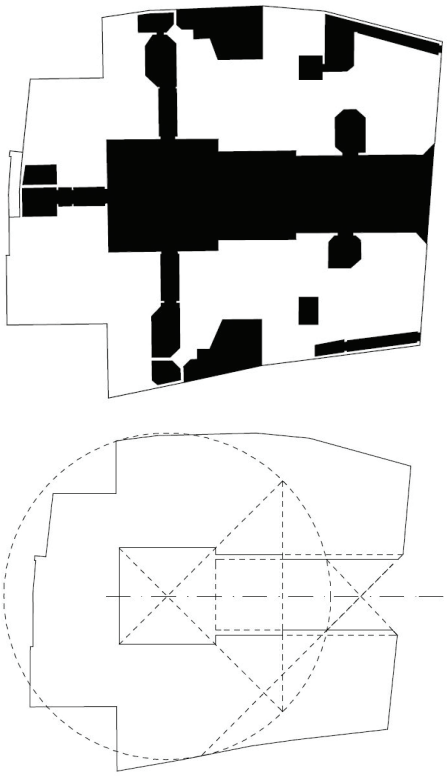


Fig. 9
Imobil Str. Luterană, nr. 5 (1932), arh. State Baloșin
(sus) Distribuția circulațiilor
(jos) Înscrierea curții la nivelul parcelei



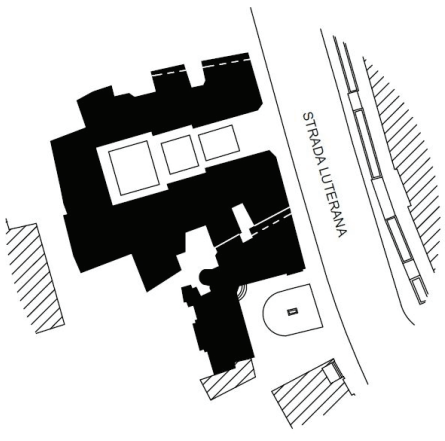


Fig. 10
(stânga) Imobil Str. Luterană, nr. 3, 1933, arh. Tiberiu Niga
(dreapta) Imobil Str. Luterană, nr. 3, 1932, arh. State Baloșin și Leopold Schindl
(jos) Plan de situație Str. Luterană, nr. 3 și nr. 5

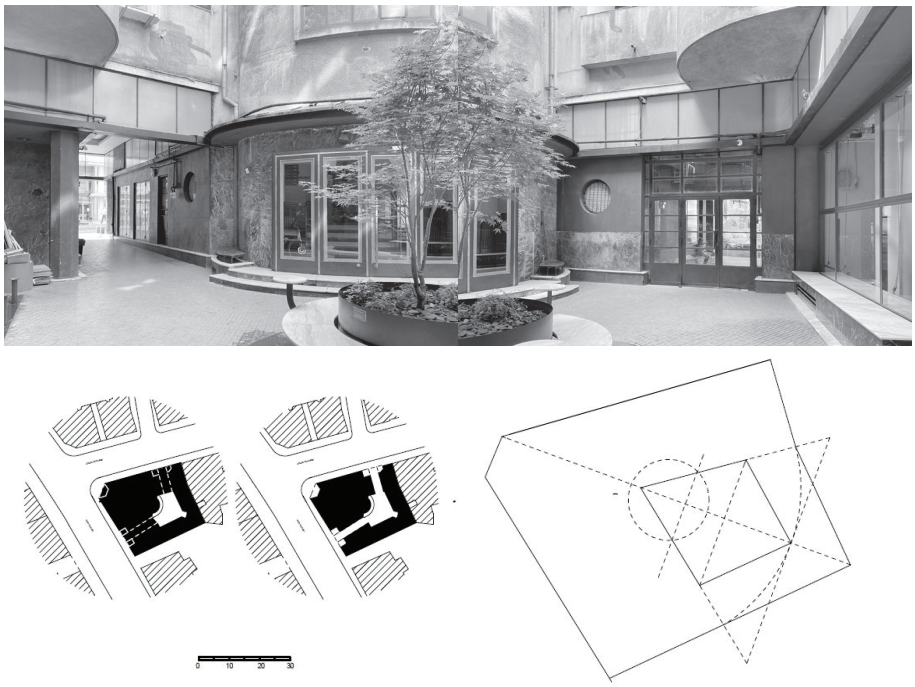


Fig.11
(sus) Imobil Calea Victoriei, nr.122, 1936, arh. Tiberiu Niga
(stânga) Plan de situație
(dreapta) înscrierea curții la nivelul parcelei

Ambele imobile sunt realizate de nume sonore ale arhitecturii românești, Tiberiu Niga, (Luterană nr. 3)[3] și State Baloșin (Luterană nr. 5) [4].

Construcția de la nr.5, realizată de S. Baloșin, așa numitul „Bloc verde", cum îl identifică astăzi bucureștenii – aluzie la culoarea neschimbată a tencuielii pe care o afișează de foarte mulți ani – este un imobil tip curte deschisă[5], în care, arhitectul face loc unei curți profunde, deschise spre stradă, masa construcției fiind distribuită pe limitele parcelei. Din punct de vedere formal, această configurație pare inspirată din principiul de organizare a fundăturilor, într-o primă instanță curtea putând fi asimilată străzii. Similitudinile sunt evidente și conduc la o rezolvare rezonabilă a apartamentelor, în condiții de maximă rentabilitate. Dată fiind profunzimea pronunțată a parcelei – se pot intui dilemele arhitectului înaintea unor exigențe contradictorii: pe de o parte adoptarea unei soluții omogene pentru ca toate locațiile (apartamentele pentru închiriat) – orientate fie către curte, fie către stradă – să aibă aceeași valoare locativă, iar pe de altă parte, parcela să fie utilizată la indicatorii de ocupare și înălțime, maxim admiși.

Totuși o analiză mai atentă a planului imobilului pune în lumină aceeași maniera tradițională de înscriere a curții la nivelul parcelei (fig. 9): ca și în cazul imobilelor din sec. al XIX-lea, parcela este considerată ca un tot, construită perimetral, miezul fiind escavat după principii geometrice clare, pentru înscrierea curții.

Caracterul și rolul acesteia diferă însă radical de modelul anterior. Dacă în trecut posibilitatea curții de a fi un spațiu în sine era susținută de regula construirii la aliniament, în acest caz, deschiderea către stradă pare să nege această trăsătură a orașului tradițional. Opțiunea arhitectului este mai degrabă în rezonanță cu subiectul polemic al momentului, strada-coridor – *la rue corridor* – clamată de Le Corbusier.

Această posibilitate este întărită de observarea clădirii de la nr.3, unde tema principală – refuzul aliniamentului – pare să fie aceeași: arhitectul

Tiberiu Niga, după o alipire convențională la calcan, optează ulterior, în mod neașteptat, pentru o retragere masivă a corpului de clădire de la aliniament, făcând loc unei curți care pare că se dizolvă în spațiul străzii (fig.10). Mai mult, în cazul acestui proiect, este vizibil că nu curtea, ci imobilul este cel care își revendică dreptul de a fi „figură", curtea fiind eliberată de caracterul morfologic specific și oferită cu generozitate orașului cu care, de altfel, se confundă spre încântarea trecătorilor.

În cazul imobilului realizat de State Baloșin, se poate observa încă acea exterioritate cu care lucrau arhitecții în secolul al XIX-lea, lăsând loc pentru curți comune și posibilități de acces imobilelor viitoare, ce urmau a fi construite, vizând un interes urban superior, dincolo de limitele parcelei.

Cele două curți, foarte diferite între ele, păstrând trăsături ale imobilului tradițional, se distanțează de orașul tradițional; în ambele situații este sesizabil rolul ideologic al curților. Arhitecții au fost influențați nu numai în adoptarea unor soluții igieniste pentru rezolvarea apartamentelor, favorizând însorirea și perspectivele, ci și în opțiunile care vizau scara mai largă a spațiul urban. Faptul că efectele de profunzime și de încântare vizuală ale celor două curți se resimt cel mai intens din spațiul public, întărește concluzia analizei.

Oraș *mise en abyme:* „Blocul Pherekyde"

Trei ani mai târziu, în 1936, arhitectul Tiberiu Niga, realizează un alt imobil remarcabil, pe Calea Victoriei, la nr.122, așa-numitul „Bloc Pherekyde".

Acesta este situat pe o parcelă de colț iar curtea apare înscrisă și în acest caz, pe baza unor principii geometrice tradiționale (fig.11). Închiderea perimetrală este realizată pe tot conturul parcelei, iar curtea este conectată prin două pasaje ample, cu străzile adiacente: Strada Amzei și Calea Victoriei. La fel ca în imobilul din sec.al XIX-lea, sistemul de distribuție valorizează curtea, iar accesul la nivelurile superioare debușează direct în aceasta.

Proiectul în ansamblul său, are un caracter hibrid. Considerat din punct de vedere al formei, construcția denotă încă o atitudine conservatoare, arhitectul urmând îndeaproape tradiția, pe de altă parte, introducerea mișcării, gândirea parcursului, dimensiunea activă indusă la nivelul curții, sunt aspecte de sorginte modernistă. Arhitectul folosește de asemenea mijloace moderne de transmitere a acestor idei la care aderă: spațiul neconstruit/curtea este o construcție dinamică, modelată și organizată de-a lungul unei traiectorii curbe, în care convențiile la nivelul percepției vizuale nu mai sunt de tipul celor tradiționale. Sunt folosite materiale transparente, suprafețe de finisaj lucioase sau reflectante, susținând perspectivele diagonale și direcții scurte de privire care incită la deplasare și descoperire. Curtea nu este revelată dintr-o dată, ca în situația imobilelor vechi ci se descoperă secvențial, propunând rezidenților sau trecătorilor activități în prelungirea orașului: magazine, piațetă, locuri publice, birouri, locuințe, pe scurt, experiența unui întreg oraș la scară redusă.

Curtea, deși separată de spațiul urban, este inundată de atmosfera publică a străzilor adiacente, făcând parte din continuum-ul spațial al acestuia. Curtea aparține în aceeași măsură și imobilului și orașului, confirmând caracterul hibrid al întregului proiect.

În loc de concluzie

Așa cum la nivel lingvistic există posibilitatea de a identifica o varietate de curți – curtea din spate, curtea din față, curte comună, curtea privată etc. – fiecare dintre sintagme denotând un caracter morfologic specific: de dimensiune, utilizare, o relație particulară cu construitul, un statut anume, public sau privat – la fel ar trebui să fie și în proiectarea locuințelor, în special a celor situate în țesutul tradițional. Semnificația spațiului neconstruit, fie că este vorba de curți propriu-zise sau alte categorii de spații intermediare, ar trebui identificată de la început, căutând formule de echilibrare cu celelalte spații construite și cu exigențele acestora legate de utilizare și conformare. În contextul unor astfel de căutări, imobilul urban, ca moment semnificativ al istoriei locuirii, poate fi o referință valoroasă, mai ales acum când una dintre problemele centrale ale orașului este densitatea.

Note

1. Pentru aprofundarea temei imobilului de raport ca tip constructive evolutiv, vezi și Marie-Jeanne Dumont, *Naissance de l'immeuble moderne*
<https://www.darchitectures.com/naissance-de-limmeuble-moderne-a708.html>

2. Prin dispozitiv, se înțelege aici, organizarea spațiilor, elementelor etc. într-o manieră anume, cu scopul de a produce un efect scontat.

3. Imobilul de la nr. 3, Str. Luterană, apare în lista operelor realizate de arh. Tiberiu Niga (<https://arhitectura-1906.ro/2011/11/tiberiu-niga/>). La momentul elaborării acestui articol, planurile pentru autorizația de construcție nu au putut fi găsite la arhivele PMB.

4. Conform ANSMB PMB Nr. Dosar 12600/1932, State Baloșin împreună cu Leopold Schindl construiește imobilul de pe Str. Luterană nr. 21 (astăzi nr.5), pentru proprietarii Sevastie Petrescu și Cosette Dr. Don.

5. Pentru aprofundarea înțelegerii tipului de imobil cu curte deschisă vezi și:
Jean-Jacques Treuttel, Jean Claude Garcias, Jérôme Treuttel, „Un type mort-né: La cour ouverte" în , Catherine Bruant, Patrick Céleste, Jean-Jacques Treuttel (ed.), *L'immeuble. Les cahiers de la recherche architecturale*, Editions Parenthèses, 1988, p.20-31.

15

Abstract

Textul de față reprezintă o tentativă de identificare în arhitectură, a procedeului „punerii în abis", ca tehnică modernă și modalitate de expresie artistică. Dacă în creațiile aparținând altor arte, precum pictura, literatura sau filmul, punerea în abis este o figură poetică, o tehnică narativă explicită, în arhitectură, recursul la acest mijloc de expresie nu este recunoscut ca atare de autorii operelor, fiind astfel mai dificil de identificat.

Calitatea particulară a procedeului de a devoala o parte a operei, face ca punerea în abis să se preteze unei cunoașteri prin analiză, de unde și interesul pentru acest subiect în actul de comunicare didactică. Odată depistat, procedeul punerii în abis poate ajuta la înțelegerea mecanismelor care stau la baza concepției anumitor proiecte.

Această lucrare are ca scop identificarea prin analogie cu celelalte producții artistice, a punerii în abis în arhitectură și selectarea câtorva exemple pentru o primă analiză. Printre aceste exemple se numără și proiectul „Casa N", semnat de arhitectul japonez Sou Fujimoto, proiect care a inspirat abordarea acestui subiect, în textul de față, în vederea unei cercetări viitoare.

DESPRE ARTE, ARHITECTURĂ ȘI *PUNEREA ÎN ABIS*

O INTRODUCERE

CONF. DR. ARH. MIHAELA PELTEACU

Cuvântul abis, în latină *abyssus*, înseamnă (conform Dicționarului explicativ al limbii române) prăpastie, hău, genune, iar sintagma „punere în abis" (în fr. *mise en abyme,* engl. *placed into abyss*) desemnează un procedeu artistic ce poate fi descris cel mai sugestiv, de efectul produs atunci când, două oglinzi plasate una în fața celeilalte, se multiplică și se reflectă la infinit.

Deși utilizat în artă ca dispozitiv retoric cu mult înainte de a se fi discutat sau de a fi fost recunoscut ca atare, procedeul, ca expresie verbală, apare la sfârșitul secolului al XIX-lea, în însemnările scriitorului francez André Gide.[1] Acesta definește „punerea în abis" făcând referire strictă la textul literar, precizând fără echivoc, că este vorba de „transpunerea" la scara personajelor, a „subiectului" operei, așa cum se poate sesiza în citatul de mai jos:

> „Apreciez atunci când într-o operă de artă se regăsește acest fel de transpunere la scara personajelor, a subiectului însuși al operei. Nimic nu lămurește mai bine și nu stabilește mai sigur toate proporțiile în ansamblu. În felul acesta, în tablouri precum cele ale lui Memling sau Quentin Metsys, o mică oglindă convexă și întunecată, reflectă la rândul său, interiorul camerei în care se desfășoară scena reprezentată în pictură. Așa se întâmplă și în tabloul *Ménines*[2] al lui Vélasquez, (dar, puțin diferit). (…) ceea ce ar exprima mai bine ceea ce am vrut [să spun] (…) este comparația cu acel procedeu al blazonului, care constă în punerea în primul dintre ele, a celui de al doilea în abis. "[3]

În ultima parte a paragrafului citat, scriitorul se referă la imaginea scutului heraldic care are în centru propria sa reprezentare, în miniatură. Astfel, prin analogie, se poate conchide că „a pune ceva în abis" sau „a plasa la infinit", reprezintă relația de similitudine pe care un element sau un fragment dintr-o operă, o întreține cu opera din care face parte.

Este important de reținut că, în cadrul operelor de artă menționate de Gide, se regăsesc alături de motivul oglinzii și altele, precum deschiderile de la nivelul peretelui – fereastra sau ușa –tabloul-în-tablou, și acestea, la rândul lor, fiind formule de însuflețire a spațiilor închise reprezentate în picturi. Alegerea oglinzii însă, ca metaforă pentru conceptul literar pe care scriitorul a dorit să-l abordeze, nu este întâmplătoare, deoarece pentru a putea vorbi de punere în abis, imaginea asamblată în imagine nu poate fi oarecare; aceasta trebuie să reflecte compoziția principală, la fel cum narațiunea inserată în narațiune transpune la scara personajelor, subiectul povestirii principale.

În secolul 20, procedeul punerii în abis, odată ce a ajuns să fie definit ca formă artistică de limbaj, se regăsește frecvent în literatură dar și în pictură, în opera unor artiști precum René Magritte, de pildă tabloul *Elogiu dialecticii* (Éloge de la dialectique),1937 – sau în operele unor cineaști care recurg la tehnica formal a filmului-în-film. Acesta este un subiect aparte care necesită fără îndoială o analiză distinctă, și care trimite imediat cu gândul la pelicule marcante ale istoriei filmului, cum sunt *Opt½*, Federico Fellini,1963; *Disprețul* (Le Mépris), Jean-Luc Godard, 1963; *Sunset Boulevard*, Billy Wilder,1950; *Noaptea americană* (La Nuit américaine), François Truffaut,1973; sau recent, pelicula *Începutul* (Inception), Christopher Nolan, 2010.

În condițiile în care în disciplina arhitecturii autorii arareori se referă explicit la acest mijloc de expresie, exemplele necesare analizei vor fi stabilite prin analogie cu alte producții artistice. Pentru început vor fi reținute proiectele ce apar relevante în lumina textului fondator al lui André Gide și care demonstrează o formă de punere în abis prin utilizare de dispozitive spațiale care presupun oglinda. Așa este cazul „Sălii Oglinzilor" din Palatul de la Versailles – dar și al altor construcții în care oglinda apare cu sens metaforic, printr-un reflex al operei, într-o formă recursivă sesizabilă.

Astfel, vor fi discutate în continuare două categorii distincte de proiecte. Prima categorie cuprinde lucrări de arhitectură care, prin jocul oglindirilor, creează spații în care iluzia vizuală este esențială, iar cea de a doua, proiecte care se bazează pe formule spațiale recursive.

Arhitectura iluziei sau jocul oglindirilor

„Sala Oglinzilor" a Palatului de la Versailles (1678-1684), opera lui Jules-Hardouin Mansart, este poate, exemplul clasic în care oglinda face parte dintr-un dispozitiv spațial complex, prin care spațiul exterior este pus în abis în spațiul interior.

Jocul oglindirilor, prin care spațiile exterioare și interioare apar asamblate unele întraltele, este de notorietate în cadrul disciplinei și se datorează modului în care sunt înșiruite pe fațadă ferestrele înalte ale sălii, deschizând perspectiva amplă asupra grădinii palatului, și modului în care sunt organizate cele 357 de oglinzi pe peretele opus acestora. Oglinzile de apă din grădină sunt, la rândul lor, obiectul unei proiectări atente, așezate la o anume distanță, astfel încât lumina soarelui – reflectată și refractată, să inunde întreaga galerie.

Arhitectura contemporană demonstrează la rândul ei că tema oglinzii este un subiect în sine în cadrul disciplinei, nefiind doar apanajul tradiției clasice, un proiect relevant fiind proiectul pentru *Piața Encants* din Barcelona, realizat de biroul de arhitectură „b720 Fermin Vázquez Arquitectos", în anul 2013 (fig. 1). Este vorba de regândirea unui întreg spațiu comercial în aer liber (fostul târg de vechituri al orașului) prin acoperirea cu o copertină imensă realizată din suprafețe reflectante în care sunt puse în abis activitățile, mișcarea oamenilor, lumina ambientală, o întreagă zonă urbană. Cumpărătorii, prin jocul reflexiilor, sunt vizibili în interiorul pieței, dar și în ansamblul orașului; aceștia se văd pe sine în piață fiind simultan văzuți în oraș. Trecătorului, oricum ar fi acesta poziționat, înăuntrul sau în afara pieței, i se dezvăluie ceva din ceea ce în mod normal nu este cuprins în câmpul său vizual. Panourile reflectante sunt susținute pe o structură regulată, la o înălțime apreciabilă față de spațiile comerciale pe care le acoperă, afișând autonomie în raport cu programul, dezvăluind un interes



Fig. 1
Piața Encants, Barcelona,
Fermin Vázquez Arquitectos,
2013 (foto M. Pelteacu, 2015)

mai larg pe care arhitecții l-au urmărit la nivelul orașului.

Formule spațiale recursive

1. Demultiplicarea limitei: „Casa N"

Conceptul spațial pentru proiectul „Casa N" propus de arhitectul japonez Sou Fujimoto, are la bază ideea demultiplicării limitelor. Așa cum se poate vedea în fig. 2, reprezentarea planimetrică a cele trei volume prismatice care alcătuiesc spațiul casei, trimit la imaginea scutului heraldic, prin modul în care sunt asamblate unele întraltele.

Rezultatul urmărit prin acest mod de asamblare este, la o primă vedere, senzația de situare permanentă a utilizatorului într-un spațiu intermediar, un spațiu despre care nu se poate spune cu certitudine dacă este interior sau exterior, dacă este grădina sau spațiul însuși al casei. Dar lucrurile nu se opresc aici, pentru că dezvoltarea acestei serii de incinte, din ce în ce mai restrânse ca gabarit, atrage după sine o dificultate majoră, legată de poziționarea funcțiunilor locuinței. Schimbarea dramatică de scară produsă de mecanismul prin care arhitectul decide să genereze spațiul face imposibilă abordarea convențională a funcțiunilor.

În mod contraintuitiv, arhitectul atribuie celui mai important loc al familiei, camerei de zi, cel mai restrâns dintre spații, arhitectul recurgând la alt tip de stabilire a ierarhiei decât cel obișnuit, prin articularea dintre semnificație și dimensiune. Ierarhizarea spațiilor se face pe baza poziției relative pe care un anumit loc îl deține la nivelul ansamblului. Această abordare face ca proiectul să fie, pe lângă satisfacerea nevoilor unei locuințe, și o invitație la a reflecta la semnificația ierarhiei în arhitectură și la recuperarea anumitor simboluri în cadrul locuinței.

Proiectul ia în considerare lecția oferită de modul de constituire a spațiului templului egiptean, în care sanctuarul este locul cel mai tainic și mai de preț al templului.

De fapt, dincolo de program, arhitectul este preocupat să conceapă un tip de spațiu evolutiv, care se dezvoltă gradual de la exterior către interior, punerea în abis fiind sesizabilă la mai multe niveluri ale proiectului.

2. *Casa-în-casă:* „Muzeul German de Arhitectură" din Frankfurt/Mein (1979-1984)

Conceptul cunoscut sub numele de *casa-în-casă* (engl. *house-in-the-house)* a fost pus la punct de arhitectul Oswald Mathias Ungers și a fost magistral

dezvoltat în proiectul său pentru „Muzeul German de Arhitectură" din Frankfurt/Mein (fig. 3).

Acest concept nu apare întâmplător în opera sa, în condițiile în care arhitectul a fost preocupat constant în toată cariera sa de problema autonomiei arhitecturii, un subiect pe care l-a dezvoltat într-o teorie proprie, bazată pe reinterpretarea formelor, a spațiilor fundamentale ale arhitecturii – zidul, curtea, incinta, crucea, cercul, pătratul – elemente a căror valoare universală, abstractă, pot conferi construcției un caracter atemporal. Într-un text publicat la începutul anilor '80, Ungers detaliază concepția sa privind așa-numita „nouă abstracție" în arhitectură, bazată pe o geometrie rațională, prin care proiectul nu este rezultatul interpretărilor funcțiunilor și constrângerilor structurale, ci rezultat al ideii, al acelor „sisteme geometrice logice, bazate mai mult pe o relație proporțională și pe secvențe coerente"[4]. *Abstractul* la care face referire în textul amintit, vizează în esență sensul etimologic al noțiunii, unde *ab-straho*, semnifică în limba latină „a scoate", „a elimina", „a se detașa". La nivelul arhitecturii este vorba de un proces de substracție a materiei, necesar pentru a putea ajunge la forma pură, separată de realitate, reprezentând esența însăși a subiectului.[5]

Din ansamblul acestui vast discurs teoretic, Ungers selectează în cazul Muzeului German de Arhitectură un set de idei pe care le pune în evidență într-un demers spațial orientat către afirmarea autonomiei arhitecturii. În acest proiect, în sens metaforic, arhitectura însăși este pusă în abis, muzeul fiindu-i imagine condensată, revelatoare de sensuri pentru un observator instruit.

Concret, muzeul este construit pe o parcelă restrânsă ca dimensiune, situată pe malul râului Mein, pe un loc unde exista deja o vilă urbană, construită în secolul al XIX-lea. Deși vila nu prezenta valori arhitecturale semnificative, vechimea acesteia și valoare simbolică atribuită de memoria colectivă, au condus la decizia de a fi conservată.

Pentru Ungers vila este elementul cheie al întregului proces, centrul compozițional stabil al întregului demers. Păstrînd clădirea veche, arhitectul realizează o nouă închidere, construind în jurul vilei un zid exterior (nou), restabilind în cu totul alți termeni relația dintre spațiul interior și cel exterior. Gestul împrejmuirii conferă vechii clădiri sensul și semnificația unui spațiu interior cu puteri depline, un gest simbolic prin care arhitectul pune în scenă arhitectura moștenită, și, într-o primă instanță, își mărturisește preocuparea față de tradiția arhitecturii.

Tema punerii în abis nu se oprește aici, fiind dezvoltată la nivelul întregii clădiri. O nouă structură străbate pe verticală spațiul vilei și este finalizată printr-un acoperiș sprijinit pe patru coloane, având frontoane triunghiulare. Recursivitatea la nivel formal vizează „coliba primitivă" (*primitive hut*) a abatelui Marc-Antoine Laugier, aceasta, la rândul ei, fiind o reprezentare simbolică a originii arhitecturii, o punere în abis a templului grecesc (fig. 4).

3. Urbanism pus în abis

Un alt exemplu din opera lui Ungers, în care se poate observa recursivitatea limitelor este soluția propusă cu ocazia concursului *„Neue Stadt Köln-Chorweiler"*, organizat la începutul anilor '60, cu scopul dezvoltării unui cartier satelit în partea de nord a orașului Köln.

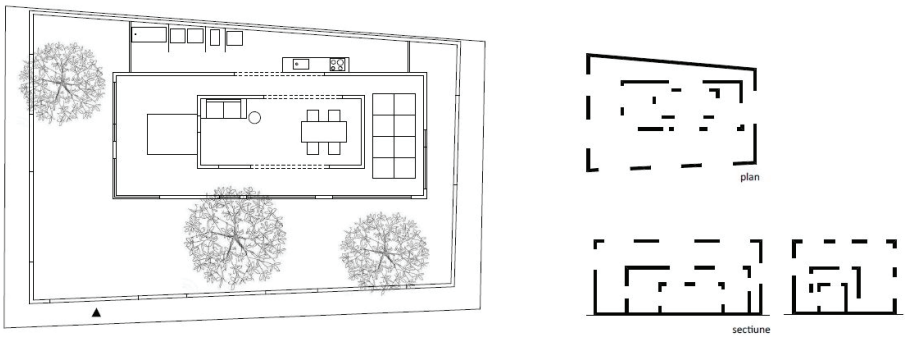


Fig. 2
„Casa N", Oita, Japonia, arh. Sou Fujimoto (vectorizare drd. arh. Iosif Vlad)



Fig. 3
„Muzeul German de Arhitectură", Frankfurt/Mein, arh. O.M.Ungers, 1984, Sursa: <https://dam-online.de/das-dam/portrait/ https://www.ungersarchiv.de/index.php/bauten.html>



Fig. 4
Coperta cărții *Essai sur l'architecture*, publicată de abatele Marc-Antoine Laugier, în 1755.

Conceptul prezentat de architect în cadrul acestui concurs a avut în vedere construirea unui oraș complex, cu totul nou, a cărui morfologie ia naștere din transformarea tipologiilor arhitecturale elementare.[6] Ungers transpune astfel, în acest proiect, admirația și adeziunea sa față de ideile arhitectului scriitor Leon Battista Alberti. Într-un capitol din *Re Aedificatoria,* atunci când discută despre separarea spațiului, considerată drept complementaritatea morfologică a părților, Alberti notează astfel:

> „Dacă (așa cum susțin filosofii) orașul este ca o casă mare, iar casa la rândul său, este ca un mic oraș, nu s-ar putea considera oare că diferitele părți ale casei — atrium-ul, încăperea pentru sport, locul de luat masa, porticurile și așa mai departe — sunt clădiri în miniatură?"[7]

Sugestia albertiană este sesizabilă în cadrul soluției prezentate în concurs prin forma recursivă a spațiului locuinței pusă în abis la nivelul formei urbane. Arhitectul insistă asupra diferențierii dintre spațiile private și cele comune (fig.5), astfel că fiecare cameră individuală ajunge să fie tratată asemenea unei case individuale, separată fizic de toate celelate. În schimb, camera de zi, spațiu de convivialitate prin excelență, este prin vocație, un spațiu fluid, deschis. Ungers atribuie spațiului de zi rolul de spațiu public, nu în sensul propriu al noțiunii ci prin analogie, în sensul în care, camera de zi este menită să stimuleze interacțiunile sociale între membrii familiei și funcționează la nivelul locuinței așa cum o „piață urbană" funcționează într-un oraș.

O relație similară între forma arhitecturală și interacțiunea socială, are loc și la nivelul blocurilor, la rândul lor alcătuite din grupuri (*clustere*) de câte trei apartamente pe nivel, organizate în jurul unui nucleu de acces central, distribuite pe mai multe etaje. Blocul urmează aceeași dezvoltare a apartamentelor, doar că la o scară mai mare, o formă de punerea în abis care produce, la infinit, un număr de „piețe urbane exterioare" (fig.6).

Este de remarcat faptul că o soluție arhitecturală formală poate produce calități spațiale și sociale diferite, la scări diferite, arhitecturală și urbană.

O formă de urbanism pus în abis poate fi discutată și în cazul unui proiect mult mai recent, al arhitectului David Chipperfield, pentru o dezvoltare rezidențială în China, situată într-o vale mărginită de o pădure de bambus. Proiectul este cunoscută sub numele de *Ninetree Village*. Spre deosebire de Ungers, care pleacă de la spațiul privat al casei – încăperea – și dezvoltă de aici întreaga formă urbană, Chipperfield operează mai întâi la scara mare a peisajului, prin organizarea liberă a 12 volume prismatice, identice. Acestea sunt adaptate topografiei naturale printr-o ușoară rotire, un demers ilustrat de architect prin câteva diagrame sugestive (fig.7), rezultatul fiind un spațiu fluid, care nu se opune peisajului natural.

Punerea în abis a strategiei urbane este confirmată prin identificarea principiului acesteia în formula miniaturizată, adaptată, la nivelul fiecărui apartament. La fel ca ansamblul urban, apartamentele sunt organizate prin dispunerea liberă a unor volume prismatice, având rol structural, destinate spațiilor servante și private ale locuințelor. La nivelul locuinței rezultă la fel, un spațiu fluid, interior, în conexiune intensă cu exteriorul. Contribuie la această senzație și alegerea materialelor pentru anvelopa fiecărui volum de apartamente. Interiorul privat apare ca un reflex al peisajului exterior, punerea în abis refăcând limitele dintre public și privat, peisaj natural și peisaj antropizat, ansamblul fiind perceput ca un tot, ca o *casă mare*.

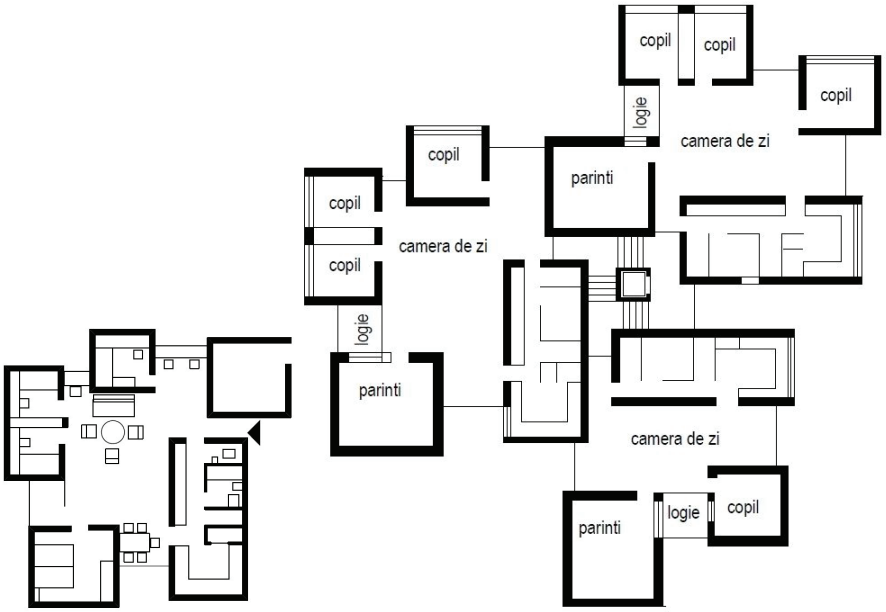


Fig.5
Neue Stadt Köln-Chorweiler,
arh. O.M.Ungers,1962:
Diagrame pentru unitatea de locuit și principiu de organizare a grupului de clădiri (vectorizare drd. arh. Vlad Iosif)

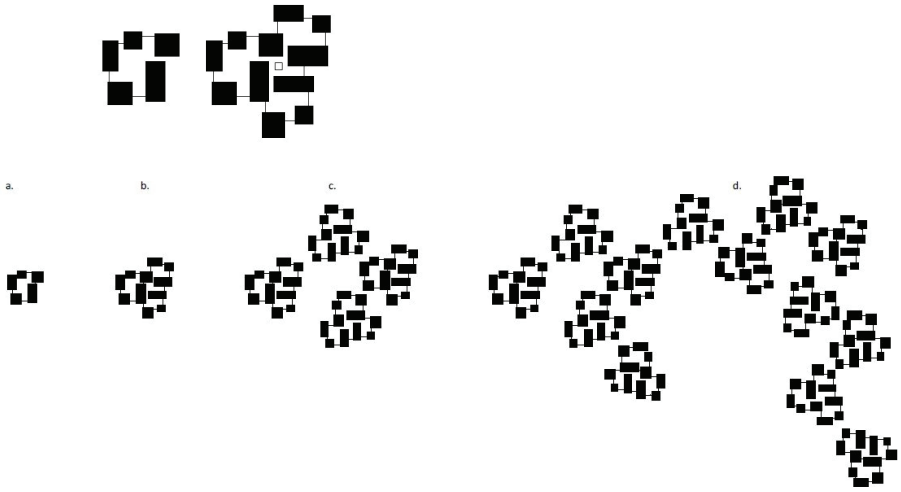


Fig.6
Neue Stadt Köln-Chorweiler,
arh. O.M.Ungers,1962:
Diagrame de analiză a procedeului de punere în abis (vectorizare drd. arh. Vlad Iosif)

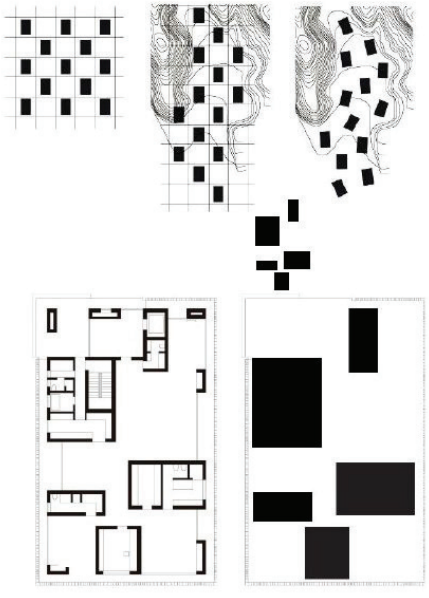


Fig.7
Ninetree Village,
arh. David Chipperfield, 2008: Diagrame figură-fundal, ansamblu și plan apartament.
<https://arquitecturaviva.com/works/conjunto-residencial-ninetree-village>

Scurtă concluzie

La finalul acestei incursiuni, o primă concluzie care se conturează, este aceea că punerea în abis, fie că este o tehnică formală de compoziție, o construcție teoretică sau o metaforă a limitei, acționează întotdeauna ca un ferment activ ce are capacitatea de a ghida înțelegerea și percepția spațiului, și, mai mult decât atât, reamintește de fiecare dată observatorului că un proiect de arhitectură este nu numai o rezolvare a unei funcțiuni, a unei nevoi ci și prilejul și privilegiul de a discuta *despre* arhitectură.

Revelarea mecanismelor interne în cazul proiectelor abordate, a avut drept pasaj obligatoriu conștientizarea unui anume tip de „reflex" al proiectelor, în propriul lor univers interior, mai exact, a „oglinzii", urmată apoi de identificarea calităților autoreflexive ale lucrărilor. În toate cazurile ceva din culisele proiectului a putut fi descoperit, grație unei mobilizări complexe a limitelor la care au recurs arhitecții: dintre interior și exterior, dintre peisajul natural și peisajul antropic, dintre locuință și oraș. La fel ca oglinda din tablourile care l-au inspirat pe André Gide în recunoașterea acestui procedeu artistic, și în proiectele de arhitectură punerea în abis are legătură cu transgresarea limitelor în vederea relevării unui sens profund al operei.

Note

1. Pentru aprofundarea înțelesului în domeniul literaturii vezi și Mihai, Şerban, *Procedeul punerii în abis și fenomenul de transfer la André Gide*, București, Editura ASE, 2019; sau *Mise en abyme et iconicité*, www.persee.fr/doc/litt_00474800_1978_num_29_1_2090

2. O analiză magistrală, despre rolul decisiv, multiplicator al suprafețelor reflectante în tabloul lui Velasquez vezi capitolul I, „Însoțitoarele" în Michel, Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O abordare a științelor umane,* Editura Univers, 1996.

3. André Gide, *Journal*, 1887-1925, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, Nouvelle édition, Édition d'Éric Marty, 1996 , citat de Martin Riedelsheimer, în „Mise en abyme and Infinite Embedding", *Fictions of Infinity: Levinasian Ethics in 21st-Century Novels*, De Gruyter, 2020, p.43.

În original: « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La Chute de la maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme". »

4. în engleză: "the project is not the result of interpretations of functions and structural conditions but of logical geometric systems, based more on a proportional relationship and on coherent sequences." (Oswald Mathias Ungers, "The new Abstraction," *Architectural Design*, nr. 53, 1983, citat în Martin, D'Alessandro, *Oswald Mathias Ungers at Belvederestrasse: Self-portrait in the Studio,* Athens Journal of Architecture 2022, p.20. (https://www.athensjournals.gr/review).

5. Martin, D'Alessandro, *Oswald Mathias Ungers at Belvederestrasse:Self-portrait in the Studio,* Athens Journal of Architecture 2022,p.20.(https://www.athensjournals.gr/)

6. Jacoby, Sam, *Oswald Mathias Ungers:Dialectical principles of design*, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13602365.2018.1513415

7. Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trad. Joseph Rykwert, Neil Leach, Robert Tavernor, Cambridge, MA: The MIT Press,1988, p. 23.

16

Abstract

Diagrama este o reprezentare grafică simplificată, menită să clarifice, să explice o situație, un proces sau relațiile dintre diferite elemente, constituind unul dintre cele mai eficiente mijloace de a transmite un mesaj. Încă de la jumătatea secolului trecut, aceasta începe să fie folosită din ce în ce mai mult și în domeniul arhitecturii, atât ca instrument de lucru generativ, cât și ca instrument de analiză. Diagrama reușește să redea cantități mari de informații într-o formă concisă, contribuind astfel la creșterea capacității de înțelegere și organizare și asigurând accesibilitatea informației către o categorie mai largă.

În proiectarea de arhitectură, în funcție de stadiul în care se află un proiect, putem apela la diferite tipuri de diagrame pentru a condensa informația, a o prelucra și a avansa. Diagramele generative și cele evolutive conțin informații legate de conceptul și evoluția unui proiect. Cele contextuale oferă date despre modalitatea de implementare a unei soluții într-un context dat. Diagramele programatice, planimetrice și secționale se folosesc când deja există un partiu funcțional și pot servi la suport pentru alt tip de diagrame, cum ar fi cele de circulații sau cele senzoriale. Reprezentările axonometrice, volumetrice sau cele structurale sunt introduse într-un stadiu mai avansat al proiectului, dezvăluind configurația tridimensională și relația dintre diferite elemente funcționale sau structurale.

DIAGRAMA CA INSTRUMENT DE LUCRU ÎN ACTIVITATEA DE PROIECTARE

asist. dr. arh. Ioana Moraru

De-a lungul timpului ne-am însuşit diferite metode şi mijloace de comunicare, în încercarea de a transmite un mesaj deslușit şi de a ne face mai bine înțeleşi. Mijloacele grafice de reprezentare constituie una dintre cele mai eficiente metode de a capta atenția şi de a transmite un mesaj clar, trecând adesea peste bariera diferențelor culturale şi de limbaj. Diagrama este unul dintre cele mai întâlnite mijloacele de acest fel. O diagramă este o reprezentare grafică schematică a unui obiect, a unui proces, a unui fenomen sau unei corelații între diferite elemente.

Asemenea altor domenii, în arhitectura diagrama se foloseşte la scară largă, atât în procesul de proiectare, cât şi în cel de cercetare. În arhitectura se simte o trecere de la desen la diagrama încă de la mijlocul secolului trecut, aceasta devenind o metodă foarte utilă în procesul de proiectare.[1] Diagramele facilitează înțelegerea unui proiect existent, şi, pe de altă parte, contribuie la ordonarea ideilor şi informațiilor atunci când începe un nou proiect. Arhitectul lucrează cu o serie de diagrame pe parcursul evoluției proiectului, care îl ajuta să creeze conexiunile optime între ceea ce există, informațiile pe care le are la dispoziție şi ceea ce doreşte să obțină. Astfel, în domeniul arhitecturii, diagrama poate fi un instrument de lucru generativ, dar şi un mijloc de interpretare sau analiza, ce contribuie la decodificarea arhitecturii, după cum susține Peter Eisenman.[2]

În parcursul evolutiv al unui proiect putem lucra cu mai multe tipuri de diagrame, în funcție de stadiul în care acesta se află. Diagramele incipiente şi cele conceptuale nu țin seama de caracteristicile spațiale, de dimensiuni sau de scară. Însă lucrul cu ajutorul diagramelor oferă flexibilitate, acestea putând ajunge chiar până la desenul concis de arhitectură, pe măsură de un proiect evoluează.

Tipuri de diagrame

1. Diagrama generativă

Aceasta diagrama reprezintă punctul de pornire în cazul multor proiecte. Când vorbim despre diagrama ca instrument generativ, ne vin în minte schițele, schemele şi diagramele unor arhitecți, precum Le Corbusier, Louis Kahn, Peter Eisenman, Rem Koolhas, Toyo Ito, care reuşesc să redea o idee, un concept sau chiar esența unui proiect prin intermediul câtorva

linii. Schema lui Le Corbusier pentru *Ville Radieuse* cu Unitatea de locuit, încadrată în contextul natural, constituie un exemplu sugestiv în acest sens.

2. Diagrama evolutivă

După cum sugerează şi numele, acest tip de diagrama evidenţiază procesul evolutiv prin care a trecut o construcţie până la conturarea formei finale. Se poate reprezenta schematic întregul proces evolutiv, sau momentele cheie de pe parcurs. Când vorbim despre formă finală, nu ne referim exclusiv la aspectul exterior al unei construcţii, ci la ceea ce este caracteristic acelei construcţii, cum ar fi: conceptul, volumetria, circulaţiile, un anume sistem structural, etc.

3. Diagrama contextuală

De obicei, diagramele contextuale nu cuprind foarte multe detalii, însă ne pot ajuta să arătăm cum se raportează un obiect la împrejurimi, la peisajul în care este înglobat. În general, se urmăreşte un aspect clar şi bine delimitat când se utilizează o reprezentare de acest fel, dar, prin intermediul unui singur desen, se pot descrie o multitudine de informaţii şi date precise: amplasarea într-un cadru natural, relaţia cu vegetaţia, relaţia cu topografia zonei, gradul de însorire în funcţie de anotimp sau de momentele diferite ale zilei, informaţii despre vânt, precipitaţii etc.

4. Diagrama programatică

Acest tip de reprezentare este de cele mai multe ori abstract, întrucât nu lucrează neapărat cu un plan, o secţiune sau o formă anume care face referire directă la o clădire. Aceasta evidenţiază conexiunile dintre funcţiunile unei clădiri şi modul în care ele pot fi folosite de utilizatori. În mod frecvent funcţiunile sunt reprezentate prin forme geometrice simple, unite între ele cu săgeţi, sau pur şi simplu alăturate, astfel încât ceea ce rezultă să aibă o anumită coerenţă, înlesnind înţelegerea relaţiilor funcţionale în clădire.

5. Diagrama planimetrică şi secţională

Printre cele mai des întâlnite diagrame sunt planurile şi secţiunile simplificate. Acestea nu sunt reprezentate la o scară anume şi servesc ca suport în susţinerea unei idei, sau a unor ipostaze ilustrate ca o succesiune, menite să aducă mai multe informaţii despre un întreg. Diagramele planimetrice şi secţionale pot aduce informaţii în plus în combinaţie cu alt tip de diagramă. De exemplu, pe baza unui asemenea suport se pot suprapune diagrame de circulaţii, programatice sau senzoriale.

6. Diagrama axonometrică

Aceasta diagramă este mai des folosit pentru ilustrarea conceptului în ansamblu, întrucât poate surprinde mai multe faţete ale aceluiaşi obiect. Spre deosebire de diagramele planimetrice şi secţionale, cea axonometrică oferă o dimensiune în plus, element ce permite introducerea şi explicitarea unor aspecte în cadrul unui întreg.

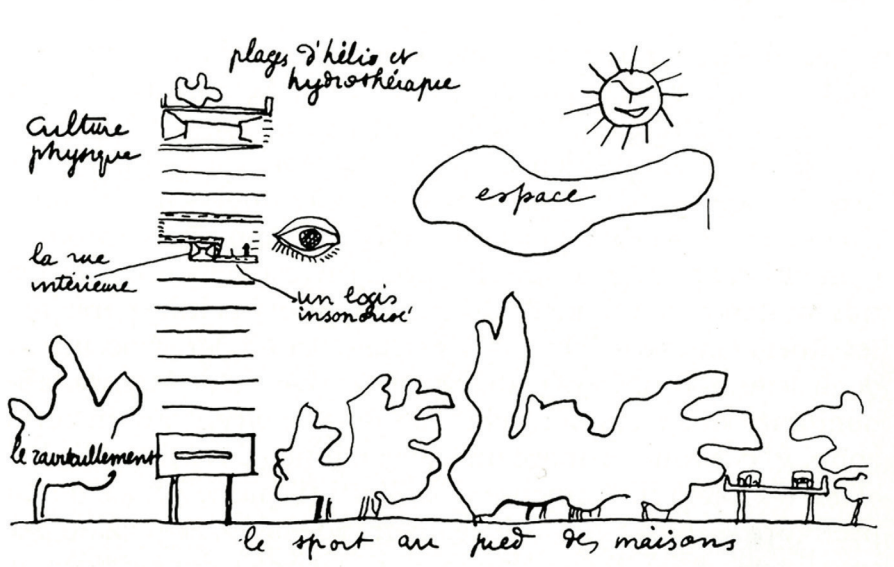


Fig. 1
Schița lui Le Corbusier pentru Ville Radieuse cu Unitatea de locuit; sursa: <http://www.dicat.unige.it/la_citta_sostenibile/med-ECO-QUARTIER/WEB/INDEX4FC6.HTM>

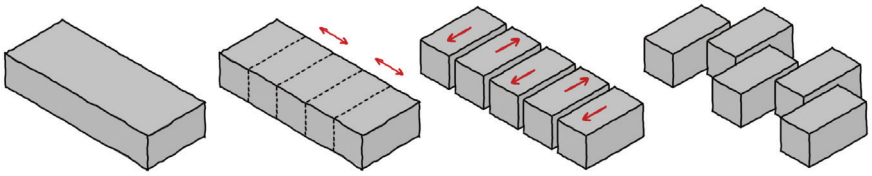


Fig. 2
Diagramă evolutivă volumetrică;
sursa: schiță proprie



Fig. 3
Diagramă contextuală care sugerează relația cu topografia zonei;
sursa: schiță proprie

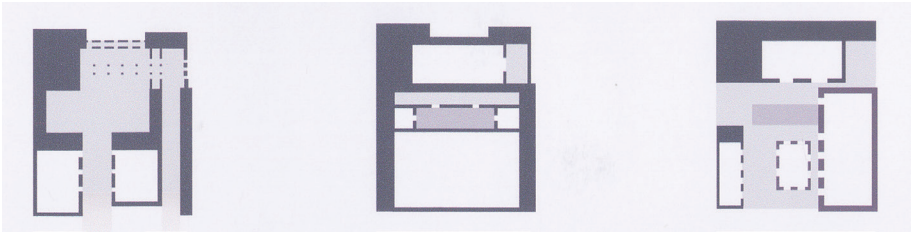


Fig. 4
Diagramă programatică, planimetrică care sugerează relația dintre funcțiunile unei cladirii pe mai multe niveluri, prin intermediul unui cod de culori (nuanțe de gri);
sursa: schiță proprie

7. Diagrama volumetrică

Spre deosebire de diagrama axonometrică, diagrama volumetrică poate elimina parțial sau total elemente de detaliu ale volumului, cum ar fi golurile pe fațadă sau ornamentele, punând accentul pe elementele din alcătuirea volumetriei. Prin intermediul acestei diagrame se pot reprezenta atât obiecte întregi, cât, mai ales, elementele componentele care alcătuiesc volumul întreg. Acest tip de diagramă foloseşte preponderent axonometria simplificată, putând evidenția separat fiecare element component, prin intermediul unei culori distincte.

8. Diagrama de circulații

Aceasta diagramă poate folosi ca suport planul, secțiunea sau axonometria, dar, în acelaşi timp, poate fi reprezentată şi independent de alte elemente constituente ale proiectului, mai ales când circulațiile au o importanță majoră în cadrul conceptului. De obicei, această diagramă evidențiază cum este folosit spațiul de către utilizatori. Pentru a înțelege importanța circulațiilor într-un proiect, putem da ca exemplu Terminalul Portuar din Yokohama, realizat de FOA, unde circulația şi structura au fost elementele care au generat scenariul de utilizare şi au determinat forma întregii clădiri.

9. Diagrama structurală

Asemenea altor tipuri de diagrame, cele structurale au ca suport planuri, secțiuni sau axonometrii, de multe ori simplificate, pentru a evidenția modul de alcătuire sau efectele unor anumiți factori asupra structurii clădirii. Diagramele structurale pot facilita înțelegerea sistemului constructiv, a legăturii dintre elemente constructive, impactul diferitelor materiale asupra sistemului constructiv, modul de comportare în situații specifice, modul de descărcare a eforturilor sau alte aspecte, în funcție de ceea ce este caracteristic proiectului.

10. Diagrama senzorială / de percepție

Diagramele senzoriale sau cele legate de percepție pot transmite mesaje dificil de comunicat în alt fel. De cele mai multe ori, acestea reprezintă o abstractizare a unei informații ce se doreşte a fi transmisă mai departe. Diagramele senzoriale şi de percepție pot înlesni înțelegerea efectelor unui anumit parametru asupra simțurilor umane. Parametrii în cauză pot fi: lumina, textura, culoarea, mirosul, sunetul, căldura, dar şi elemente mult mai subtile cum ar fi factori de aducere aminte etc.

Acestea sunt câteva tipuri uzuale de diagrame, cu care arhitecții lucrează cel mai frecvent, însă, în funcție de ceea ce dorim să transmitem, putem crea propriile moduri de reprezentare şi diagrame.

Diagramele sunt, aşadar, un instrument util în procesul de proiectare, reprezentând un mijloc eficient de transpunere a ideilor şi de comunicare, care contribuie la sporirea capacității de înțelegere, organizare şi analiză. Acestea esențializează cantități mari de informații pe care le redau într-o expunere concisă. Deseori, ele dețin avantajul de a condensa mai multe

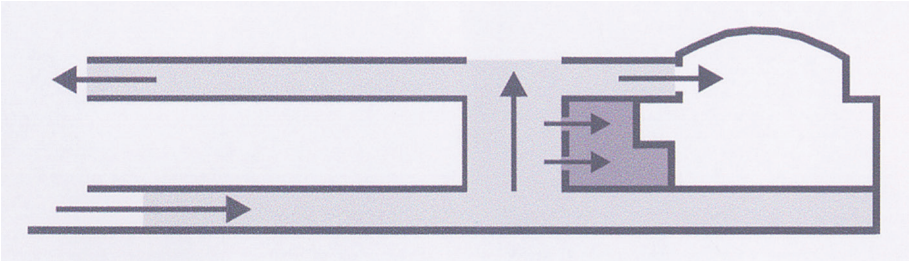
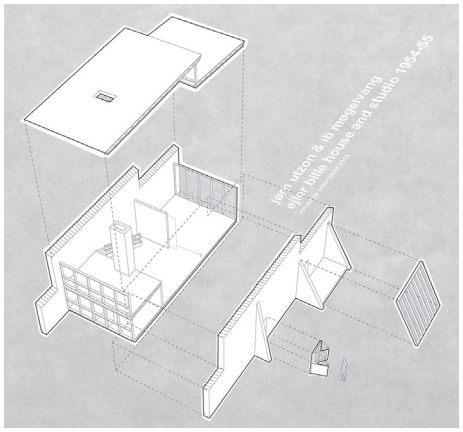


Fig. 5
Diagramă secțională in care sunt reprezentate conexiunile spațiale și relația cu exteriorul;
sursa: schiță proprie



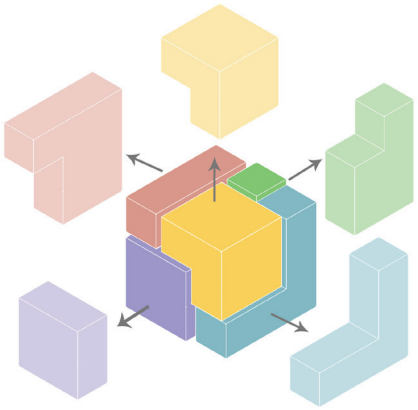


Fig. 6
Diagramă axonometrică explodată pentru Vila Billie (1954 – 1955), arhitecți: Jørn Utzon si IB Møgelvang
Sursa: <https://www.flickr.com/photos/seier/8407732839/in/photostream/ licență de tipul CC BY-NC 2.0>, data accesării 10 iunie 2022.

Fig. 7
Diagramă volumetrică cu coduri de culori;
sursa: schiță proprie

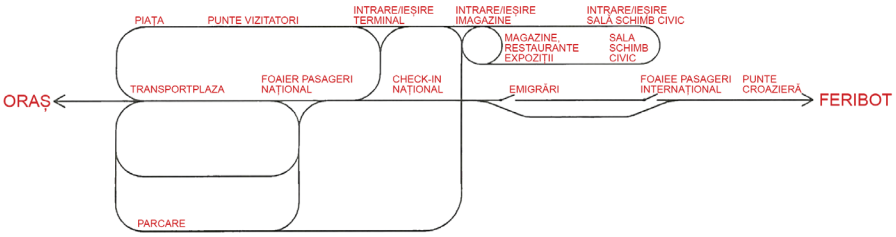


Fig. 8
Diagrama de circulații a Terminalului Portuar din Yokohama (1995 – 2002), arhitecți: FOA;
sursa: schemă proprie realizată pe baza diagramei originale



Fig. 9
Diagrama structurală în care sunt diferențiate elementele strucrale și închiderile;
sursa: construcție proprie

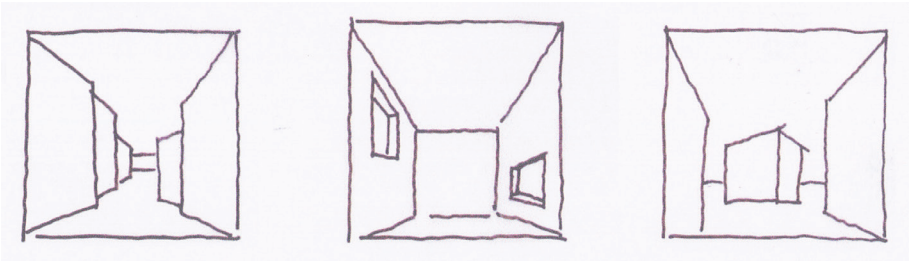


Fig. 10
Diagrama de percepție a elementelor definitorii ale spațiului pe parcurs;
sursa: schiță proprie

tipuri de informații într-o singură imagine. Așa cum nota teoreticianul de arhitectură Robert Somol, diagramele pot constitui o intermediere între formă şi cuvânt, spațiu şi limbaj, facilitând, pe scară mai largă, comunicarea informațiilor legate de arhitectură.[3]

Note

1. Luciana Bosco e Silva, Andressa Martinez, HYPERLINK "https://ufv.academia.edu/CaioMagalh%C3%A3esCastriotto?swp=tc-au-18856338" Caio Magalhães Castriotto, „The Diagram Process Method The Design of Architectural Form by Peter Eisenman and Rem Koolhaas", în: *Archtheo Conference 2014: Architecture and Writing*, DAKAM, p. 484.

<https://www.academia.edu/18856338/The_Diagram_Process_Method_The_Design_of_Architectural_Form_by_Peter_Eisenman_and_Rem_Koolhaas_Arctheo_Conference_2014_>, [data accesării 10 iunie 2022].

2. Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, Universe Publishing, New York, 1999, p. 27.

3. Robert Somol, "Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture", introducere la Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, Universe Publishing, New York, 1999, p. 8.

17

Abstract

Acest articol reprezintă prima jumătate a unui fel de Decalog subiectiv, fiind simetric în raport cu un al doilea articol, cel despre parcursul proiectului. În plină criză de model și sub amenințarea a nenumărați factori, stimuli, agenți (de la trendurile formale, la noile ideologii; de la vulgarizarea de tip Pinterest, la cea de tip DIY; de la politicile publice, la presiunile politicilor de *development* private), vom încerca să identificăm câteva posibile idei care se autosustrag oricăror constrângeri temporale, alegând să chestioneze fundamentele arhitecturii, în dorința de a-i depista miezul pur și dur, atemporal.

CINCI IDEI LA ÎNCEPUTUL PROIECTULUI

LECT. DR. ARH. MIHAI CONSTANTIN DUȚESCU

1. Arhitectura este un act de cultură

Vorbim adesea despre o poetică a spațiilor, ori despre componenta social-vizionară a arhitecturii – despre cum, în mod necesar, arhitectura trebuie să conțină premisele unor ambiții umaniste. Toate aceste idei converg de fapt în același punct, dând naștere unei întrebări ce chestionează însăși fundamentele acestei discipline: care sunt limitele arhitecturii? Cum facem distincția dintre ceva ce ar putea primi atributul de „arhitectură", pe de o parte, și restul construcțiilor, de cealaltă parte?

Sau poate ar trebui să începem cu începutul: ce anume este *cultură* astăzi, cât de largă e umbrela acestui concept? Mișcările contraculturale intră aici? Dar subculturile? După postmodernism, mai putem vorbi despre *cultură înaltă* și *cultură joasă*?

Rămânând în zona arhitecturii, ce știm sigur e că această dilemă a primit diferite răspunsuri, mai mult sau mai puțin inspirate, mai mult sau mai puțin precise. Există, de pildă, distincția dintre *artefact* și *construct*. Însă poate cel mai eficient vom găsi exprimată această relație dihotomică în limba italiană: *architettura* vs. *edilizia*. Pornind de aici, gândindu-ne totodată la cum arată și la cum sunt structurate așezările italiene, ne putem imagina aproape diagramatic diferența dintre *edilizia* (fondul ubicuu și neutru al unei localități, multitudinea de construcții anonime, cvasi-identice în bună măsură, relevante doar ca întreg) și cele câteva edificii în mod asumat singulare, care tind spre ceea ce, de la Vitruviu încoace, via Palladio și alții, se califică drept *architettura*.

Desigur, lucrurile nu pot fi simplificate într-atâta, căci definițiile arhitecturii s-au mai nuanțat până azi. Spre exemplu, până și în cazul producției de masă, e suficient să ne gândim la nevoia din ce în ce mai apăsătoare a reducerii impactului pe care proiectele îl au asupra mediului. Ori la adecvarea acestora la scara (inclusiv economică) a locului – sau la alte chestiuni asemănătoare, grupate în jurul conceptului de „sustenabilitate".

Judecând din această perspectivă, ne dăm seama că arhitectura presupune anumite trăsături suplimentare, care îi conferă și o *relevanță culturală* – în plus față de construcțiile oarecare, al căror sens al edificării este exclusiv unul de natură practică.

Chiar și în cazul celor mai neînsemnate proiecte trebuie urmărit încă de la primele schițe acest demers, pentru a putea vorbi despre „proiecte de arhitectură".

2. Preferăm interogația, afirmației

Și îndoiala, certitudinii – vom adăuga.

Există și certitudini ce trebuie luate ca atare, însă numai pentru acele părți din proiect care nu sunt *architettura*, ci doar *edilizia*. Spre exemplu, când studiem organizarea și gabaritul grupurilor sanitare. Sau predimensionarea fluxurilor de evacuare în caz de incendiu. Și tot așa.

Arhitectura e, însă, mai mult de atât. Și reușește să satisfacă impecabil și cerințele hiper-pragmatice de felul celor amintite mai sus, cerințe care, odată bifate, sunt trecute în plan secund, terț etc. – întocmai ca în parabola cu un mare muzician care, întrebat fiind dacă e adevărat că nu știe să citească o partitură, răspundea ceva de genul: ba da, știu, dar n-am rămas niciodată acolo. Citesc partitura, mă familiarizez cu ea, însă de îndată ce încep să lucrez la interpretare, o las deoparte.

Așadar, spațiile vagi ale interpretării sunt cele care dau consistență actului creativ. Și putem îndrăzni să plusăm: micile imprecizii, subiectivismul, amprenta personală, improvizația. Nicidecum soluțiile prestabilite – excepția, absolut remarcabilă, fiind poate doar atunci când urmărim o supra-coerență de natură tipologică în cadrul proiectului, ori alte criterii asemănătoare la care s-a ajuns de fapt tot pe cale empirică, prin șlefuirea repetată a unor experiențe individuale de-a lungul a sute și mii de ani.

3. Autoritarismul este nociv

În construirea unui demers conceptual, nu credem într-o idee majoră, unică și salvatoare, un fir roșu călăuzitor ce conduce proiectul până la sfârșit și subordonează toate deciziile. În afara proiectelor excepționale (obiecte de cult etc.), nu credem în puritate conceptuală sau formală, în autoreferențialitate sau autosuficiență.

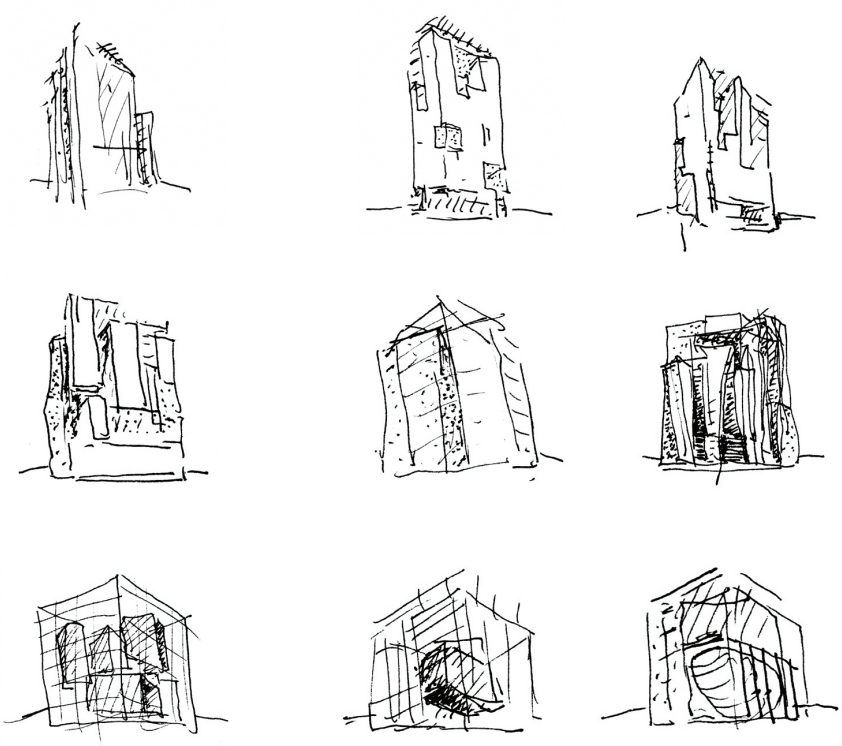
Dimpotrivă, proiectele de arhitectură trebuie să fie impure, pliate discret pe context și contaminate de chestionări și ambiguitate. Din ambiguitate se nasc versatilitatea (care e o componentă esențială a sustenabilității) și complexitatea – cea bună, vie, reală, căci există și complexitate de tip livresc, mortificată, obținută prin aglutinarea programatică de referințe culturale și gesturi formale, care însă cel mai adesea e de evitat, fiindcă sufocă utilizatorul, nu-i lasă spații de libertate.

Pe de altă parte, deopotrivă nociv e și opusul complexității: goliciunea (conceptual-spațială, în cazul arhitecturii). Sărăcia semantică.

*

La vreo săptămână după ce am scris aceste rânduri, am primit de la studenții mei un „El Croquis", avându-l ca protagonist pe deopotrivă obscurul și genialul arhitect elvețian Gion Caminada. Citind interviul din deschidere, am fost surprins – și bucuros – să constat că, într-un limbaj mai firesc, specific oralității unui interviu, Gion Caminada spune cam aceleași lucruri ca cele pe care, preț de câteva zile, m-am străduit și eu să le formulez aici. Traducerea din engleză și spaniolă îmi aparține. Așadar:

> „Cred că „ruptura" e ceea ce face totul suportabil. Perfecțiunea absolută e greu de îndurat. Poate fi greu de trăit cu cineva care știe cum trebuie făcut totul. Găsesc subtilitățile imperfecțiunii extrem de importante. Desigur, trebuie să fii atent să nu produci prea multă



Mihai Duțescu
schițe pentru un proiect de muzeu, 2002

imperfecțiune, pentru că poți cădea cu ușurință în extrema cealaltă și-ți strici lucrarea. Din nou, ai nevoie de anumite reguli, și trebuie să te întrebi până la ce nivel imperfecțiunea poate fi acceptabilă. În tot cazul, atunci când ceva neașteptat „vibrează", lucrurile prind viață și se creează atmosferă. Probabil că e o chestiune care ține de ambiguitate, de o lizibilitate diferită. Dar există și proiecte importante în care claritatea are un efect decisiv. Proiecte cu o destinație foarte specială, care pot fi justificate doar în acel mod, cum e cazul bisericilor. Însă există și spații fără un scop anume, cum e casa bioclimatică pe care am făcut-o pentru proiectul de locuire experimentală din Valendas, care are un spațiu amplu în față, unde lipsa unei destinații predefinite e o chestie interesantă. Să lași loc pentru ceva neașteptat presupune să dai valoare „suspansului". Eu cred că e foarte important să menții asta într-o casă. Când totul e luat de-a gata, suspansul se pierde. Când totul e proiectat cu algoritmi, când totul e justificat matematic și e conceput pe baza logicii pure, nu mai rămâne loc pentru șansă, pentru ceva neașteptat sau întâmplător, care pentru mine contează mult. Ar fi o provocare enormă să construim case care întotdeauna să faciliteze această tensiune; case care să lase loc pentru ceva neașteptat."[1] (Trad. de M. Duțescu)

4. *Mak e up*-ul este nociv

În pofida tuturor enunțurilor sentențioase de până aici, putem afirma că în proiectele de arhitectură puține ingrediente sunt azi mai nocive decât potpuriurile formale: poate doar vegetația care agrementează, în mod ipocrit sustenabil, fațadele „verzi". Vom extinde această categorie, incluzând și etalarea excesivă a materialelor, mai ales a celor de finisaj, lipsite de o justificare constructivă solidă – cu alte cuvinte, *make up*-ul.

Articulațiile „spațiale" obținute prin astfel de procedee, compozițiile bidimensionale de pe fațade sau, mai rău, din planuri, „liniile de forță" induse la nivel formal, dând naștere deseori la fel de fel de complicații spațiale, tehnologice, de buget – toate aceste gesturi inconsistente care, odată eliminate, riscă să dezgolească complet proiectul, prezentându-l în toată goliciunea sa, sunt pur și simplu nocive și n-ar trebui să reprezinte o opțiune încă de la bun început.

5. Contextul e cheia

Prin „context" înțelegem nu doar contextul fizic, ci întregul context al unui proiect, în sensul cel mai larg: de la caracteristici ce țin de morfologia amplasamentului ce urmează a fi modificat, la cele care îi definesc cultura, resursele materiale, imateriale, mitologia. Toate aceste date trebuie culese, analizate, procesate și transpuse în proiect.

Culesul datelor este o acțiune elementară, lipsită de dificultate. E un proces de natură cantitativă.

Analiza presupune deja discernământ: se realizează o minimă sinteză, o sortare pe categorii, precum și aplicarea unor criterii de analiză pentru fiecare categorie distinctă.

Procesarea poate însemna uneori doar simpla interpretare a rezultatelor analizei. Însă, în funcție de specificul proiectului, mai poate însemna și

confruntarea acestor rezultate cu un instrument sau mecanism distinct de procesare. Ne vom raporta iarăși la muzică – fiind una dintre artele cu cel mai ridicat nivel de abstractizare – gândindu-ne la tehnicile compoziționale cu care sunt procesate datele brute ale realității (exemplu: ceața, într-o lucrare despre bătălia de la Waterloo) pentru a le conferi textură, densitate, armonie polifonică, prin distribuirea unor roluri precise, la intervale precise, diferitelor instrumente muzicale.

Și, cu asta, deja am adus în discuție și ultima operațiune: transpunerea datelor într-un limbaj diferit de cel originar – un limbaj specific unei arte anume, de la caz la caz. Aceasta pare a fi cea mai dificilă etapă a creației, căci implică simultan cultură, tehnică și, nu în ultimul rând, talent. De aceea, putem spune că este etapa cea mai încărcată de subiectivism dintre toate de până acum. Și cea care face diferența între un proiect mediocru, unul bun și, în fine, unul de excepție.

Note

1. Gion A. Caminada – interviu în El Croquis 210/211

„I think that 'break' is what makes everything tolerable. Absolute perfection is hard to endure. It can be hard to live with someone who knows how to do everything well. I find the subtleties of imperfection extremely important. Of course you have to be careful not to produce too much imperfection, because you can easily go to the opposite and spoil the work. Again, you need certain rules, and to ask yourself how much imperfection would be tolerable. In any case, when the unexpected 'vibrates', things come to life and they create an atmosphere of their own. Perhaps it is a question of ambiguities, of a different legibility. But there are also mighty designs in which clarity has a decisive effect. Projects designed for something very special, which can be only justified in that way, as in the case of churches. But there are also spaces without a specific purpose, like the bioclimatic house I designed for that experimental housing project in Valendas, which has a large space at the front where the lack of defined uses is interesting. Making room for the unexpected implies attaching value to 'suspense'. I think it is very important to maintain that in the house. When something is taken for granted, the suspense is lost. When everything is designed with algorithms, when everything is justified mathematically and everything is conceived on the basis of pure logic, there is no room for chance, for the unexpected or events, which are very important for me. It would be a magnificent challenge to build a house that always facilitates this tension; houses that make room for the unexpected."

18

Abstract

Pe măsură ce avansăm în proiect, este nevoie de o permanentă nuanțare a deciziilor. Deciziile radicale, polarizante s-au dovedit a fi cel mai adesea nocive pentru evoluția ulterioară a clădirilor și, drept consecință, cu influențe nedorite asupra vieții oamenilor. În pofida retoricii sentențioase, articolul de față încearcă să pună în dezbatere exact acea zonă intermediară a compromisului benefic din activitatea de proiectare, a echilibrului între constrângeri (auto)impuse și libertăți creative, dintre obiectiv și subiectiv, dintre specific și anonim.

CINCI IDEI PE PARCURSUL PROIECTULUI

LECT. DR. ARH. MIHAI CONSTANTIN DUȚESCU

1. PROIECTELE TREBUIE SĂ FIE NEFINALIZATE

Cu alte cuvinte, nu credem în proiectele perfect închise: o primă interpretare a acestei idei e cea despre capacitatea unui proiect de a fi adaptat, continuat. De a evolua, chiar și pe un palier informal.

Acest teritoriu vag, impur, reprezintă o resursă valoroasă ce trebuie insinuată ca atare încă de la început în algoritmul proiectului – ca un spațiu de creștere sau transformare, fără ca sensul acestuia să fie deturnat. Arhitectura vernaculară abundă în astfel de exemple (remarcabile și, bineînțeles, anonime), însă din arhitectura cultă contemporană poate cele mai cunoscute sunt grupările de locuințe sociale semnate de Alejandro Aravena în Chile.

O altă interpretare, mai obscură, dar deloc neglijabilă, ar putea fi cea care pune în discuție controlul exhaustiv al arhitectului asupra unui proiect (căci, nu-i așa?, e proiectul său, e *propriul* proiect) și, implicit, asupra viitorilor utilizatori. Mai exact, controlul asupra unei părți din viața altor oameni – pe care cel mai adesea nu doar că nu îi cunoaștem, dar asupra cărora nici nu avem dreptul de a ne impune în vreun fel. Această chestiune de etică a creativității e deosebit de delicată în cazul arhitecturii. Cât anume poate fi impus și pe ce criterii: doar obiective (norme tehnice, legislație, buget) sau și subiective? Până unde poate se merge cu creativitatea (a se citi și: cu *controlul* asupra altor ființe umane), care e justa măsură? Diferă de la proiect la proiect, evident, dar ce anume fixează pragul de sus (de unde începe *abuzul*)? E normal să simțim satisfacție creativă când concepem scenarii de utilizare ale unei case, imaginându-ne de fapt, chiar dacă nu ne dăm seama, scenarii de control asupra vieții viitorilor locatari, atunci când, cu bună știință, lucrând la acea casă, nu-i lăsăm niciun colțișor neproiectat, netrecut prin filtrul logicii noastre, al concepțiilor despre viață și al discernământului nostru (estetic, dar nu numai)? E normal să simțim o reală satisfacție când facem la fel și cu studenții noștri, profitând că sunt ca un aluat fraged, modelându-le discernământul, retorica etc., pe de o parte – ori cu proiectele lor, pe de altă parte – proiecte care, la final, dar și peste ani, când ei ajung să fie ca noi, par a fi făcute chiar de noi?[1]

Din acest punct de vedere, poate că cele mai clare sunt proiectele de restaurare. Acolo întâlnim situații în care răspunsul arhitectului rămâne în mod riguros subordonat logicii preexistente (și e cu atât mai spectaculos cu cât implică soluții tehnice moderne, dar invizibile), după cum și altele în care subiectivismul, inovația formală ori spațială se materializează printr-o diferențiere asumată în raport cu straturile vechi ale clădirii.

Cunoaștem imaginile originale ale ansamblului de la Pessac proiectat de Le Corbusier în anii ’20, și putem vedea și cum a ajuns să arate după câteva decenii de la darea în folosință. „Timpul are întotdeauna dreptate!” ar fi zis Corbu, cu înțelepciunea celui care în tinerețe se jucase – desigur, în cel mai savant, corect și magnific mod cu putință – cu viețile câtorva sute de oameni.

2. Vom evita specificitatea excesivă

În continuarea celor de mai sus, am putea spune că e preferabil ca proiectele să aibă un caracter mai degrabă generic, în detrimentul unei specificități prea pronunțate. Fără a diminua importanța specificității, necesitatea acesteia în cazul obiectelor singulare, a construcțiilor unicat, nu putem totuși să nu ne întrebăm cum ar arăta un oraș dacă fiecare clădire și-ar afirma cu orice preț identitatea, ostentativ și de o manieră autoreferențială. Aici includem și glosolalia, verbiajul, excesul de limbaj, excesul stilistic, excesul semantic sau altele asemenea – fiecare, pe fondul indiferenței față de orice, cu excepția propriei carcase.

Opusul excesului e asceza. Însă undeva în zona benignă de mijloc dintre exces și asceză s-ar situa ceea ce numeam *caracter generic*, prin asta înțelegând un caracter nu întru totul anonim, ci o reținere care să tindă spre specific în unele puncte esențiale – adaptându-se discret contextului proxim, pe de o parte, și afirmându-și la fel de discret identitatea, pe de altă parte.

Există dictonul *„varietate în unitate / unitate în varietate”*: e destul de aproape de ceea ce am încercat să spunem aici.

3. Ironia a ajuns să fie plictisitoare

Vom include și ramificațiile sale: postironia, subversiunea etc.

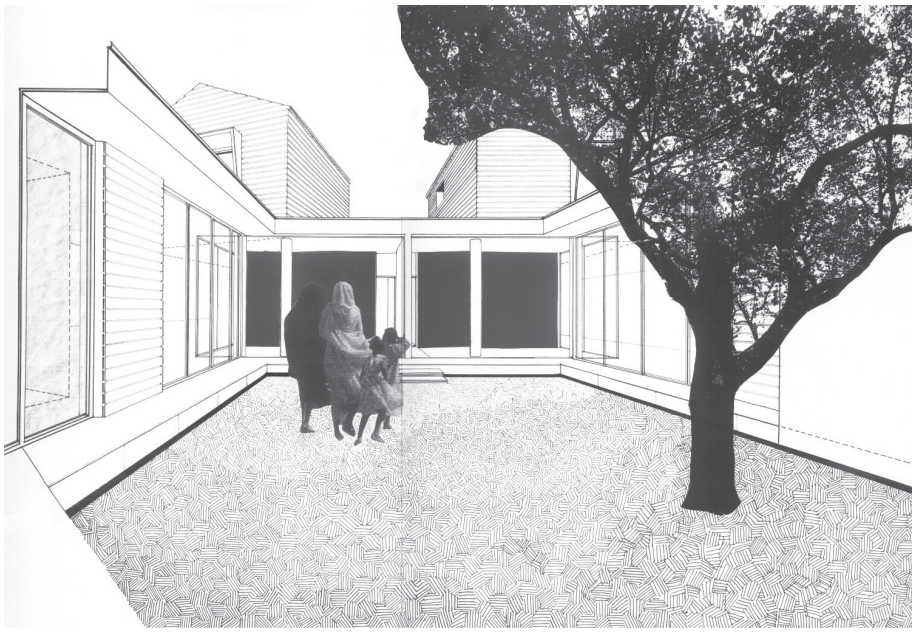
Ingeniozitatea jucăușă, de tip BIG, infuzia de marketing, transpunerea aproape diagramatică, *ad literam*, a unui concept-locomotivă în volume construite e, de asemenea, plictisitoare – fiind o manieră simplistă, superficială și previzibilă de a concepe arhitectura.

Dacă ne gândim la postmodernism și la diferitele sale subgenuri, singurul care a trecut proba timpului e cel în care ironia (până mai deunăzi, motorul principal) nu prea își mai găsește locul – așadar, cel dezvoltat pe filiera unei continuități sobre cu clasicismul și, implicit, cu arhitecturile totalitare europene – și ne putem gândi la Rafael Moneo și al său prim edificiu emblematic pentru Bankinter (Madrid, 1972), sau la Giorgio Grassi sau la numeroșii arhitecți germani care până în ziua de azi lucrează nestingheriți în același stil, situat undeva la granița dintre postmodernism istoricist, raționalism și neoclasicism. Ca să nu mai pomenim de Chipperfield din ultimii 10-15 ani, care deja produce epigoni remarcabili.

Cu toate acestea, ironia e binevenită la vârstele formării. Este esențial să fie asimilată (rapid) și consumată (integral).

De asemenea, sunt situații în care ironia poate fi salvatoare. Ori altele în care poate nuanța benefic sensul unei clădiri.

Pentru a nu degenera în caricatură, calambur, anecdotă, este indicat a fi folosită cu prudență, doar la nevoie.



Mihai Duțescu
perspectivă pentru un
proiect de case-covor, 2001

4. Clădirile trebuie să fie ieftine și durabile

În felul acesta, avem minima garanție a unei sustenabilități reale – cel puțin în contextul economiilor emergente, cum e cea românească. Mai precis: nu e sigur că putem avea o clădire sustenabilă dacă, pentru asta, recurgem la soluții tehnice complexe, cu costuri exorbitante, însă măcar știm sigur că proiectele pentru a căror construcție e nevoie de cât mai puține resurse financiare și, în plus, sunt onest concepute onest (*firmitas, utilitas, venustas* etc.) sunt sustenabile.

Ca și în celelalte afirmații sentențioase de până acum, și aici există excepții – respectiv, proiectele asumat excepționale, ce urmează a fi utilizate ca atare și care din start au vocația de viitor proiect-vedetă.

5. Tipologia e cheia

Este imperativ necesar ca orice proiect să conțină intrinsec ceva care să-l salveze pe viitor, să-i conserve integritatea în pofida oricăror posibile (și inevitabile) „atacuri" ori alterări – iar o metodă sigură pentru a obține asta e respectarea coerenței tipologice. Recursul la tipologie, de altfel, transcende oricăror alte metode de proiectare.

În acest sens, cel mai relevant exercițiu pe care l-am făcut a fost prin 1999-2000, în primul semestru al anului 2, la o facultate de arhitectură din sudul Italiei. Acolo, având norocul de a lucra sub îndrumarea unui profesor excepțional, Sergio Stenti (care practica și îndruma o arhitectură complet opusă celei de tip pastișă Meier-Botta-Tadao promovată pe atunci la „Mincu"), am făcut un proiect pentru o așa-numită „*Casa a corte*". În dialectul napoletan, asta desemnează un tip de casă foarte răspândit în zonă, cu o arhitectură vernaculară specific mediteraneean-meridională; o locuință semi-colectivă pentru câteva familii (deseori înrudite), construită în regim de case-covor, alipită la calcan cu vecinii pe cel puțin una dintre limitele terenului și generând astfel o curte interioară (superbă, cu leandri, portocali și lămâi), având fațada stradală pe aliniament, în front continuu. Accesul în fiecare unitate de locuit, aferentă fiecărei familii, se face de pe o cursivă. Cu anumite variațiuni, găsim și în orașele noastre exemple asemănătoare, datând de obicei din secolul 19. Se pare că la originea acestei tipologii se află *domus*-ul roman – sau casa pompeiană.

Cum a decurs proiectul: în primele săptămâni, Stenti ne-a pus să facem releveul câtorva astfel de case din cartierul Lemitone din Aversa (un oraș mic de lângă Napoli). Nu prea înțelegeam unde vrea să ajungă: tocmai făcusem un releveu în anul 1, la Muzeul Satului, la București – iarăși releveu? Nu mai bine facem și noi un proiect, ceva...? Am tot măsurat și am desenat acele case, Stenti ne mai corecta – „Aici n-are cum să fie așa. Mergeți mâine din nou și uitați-vă cu atenție." – până ce la un moment dat ne-a zis „Stop! Ne oprim aici. Următorul exercițiu va fi să redesenați acest releveu, dar eliminând așa-numitele *superfetazióni*." – adică elementele parazitare, tot ce fusese adăugat de-a lungul anilor și altera puritatea tipologică a casei. În felul acesta, atunci, în anul 2, la Napoli, am învățat ce înseamnă „tipologie".

Odată încheiată și acea etapă, a depistării nucleului pur al casei, ce a urmat a sunat cam așa: „Acum faceți abstracție de casa veche. Păstrați terenul și vecinătățile și proiectați fiecare câte o casă nouă. Dar, atenție, vreau s-o proiectați *come se fosse già fatta*." – ca și când ar fi fost deja construită, adică. Poate că pentru un puști de douăzeci de ani n-a fost cel mai apetisant concept

cu care să lucreze la un proiect nou, însă din punct de vedere pedagogic a funcționat: n-am făcut o pastișă după casele de secol 17 din cartier, însă am reușit să înțeleg cât anume reprezintă constrângere într-un asemenea proiect, și cât libertate. Sau care sunt rigorile de natură tipologică ce se impun a fi respectate – și, mai ales, de ce (răspuns: inclusiv din motive de tradiție, căci acei oameni chiar nu locuiesc altfel, așa le place să trăiască, nu altcumva – deci inutilă orice discuție despre zona noastră de confort de atunci, respectiv pastișele Meier-Botta-Tadao). Nu în ultimul rând, am înțeles că trebuie lucrat cu materiale locale (asta, înainte să fie la modă să lucrezi, emfatic și sustenabil, cu materiale locale), și anume: zidărie aparentă din blocuri de tuf vulcanic, șarpantă învelită cu țiglă, pardoseli din *terracotta* ș.a.m.d. Cu mici supape de creativitate la detaliile cursivei, unde mi s-a îngăduit să folosesc stâlpi de oțel – dar nu strâmbi, „à la Zaha", cum am vrut inițial, ci drepți, normali – căci la întrebarea „*Perché?*", neștiind ce să răspund, am zis „*Perché... così mi piace!*", iar replica lui Sergio Stenti a fost: „*Qui non facciamo design, non facciamo pittura... qui faciamo architettura! Quindi, non facciamo come ci piace... facciamo come si deve fare, non come ci piace!*"– Aici nu facem design, nu facem pictură... aici facem arhitectură! Deci nu facem cum ne place... facem cum trebuie, nu cum ne place! – și, pornind de aici, a ajuns din nou la tipologie, la acel set de reguli atemporale, perfect interconectate, sudate osmotic și cizelate în urma unui proces lent, de sute și mii de ani – care, trecând așadar proba timpului, sunt unanim acceptate de oameni, căci s-au dovedit a fi cele mai potrivite pentru o anume situație, într-un anume context (cultural, geo-climatic etc.) – iar noi, arhitecții, nu trebuie decât să le asimilăm și să le aplicăm: o perspectivă ultraraționalistă, desigur, însă foarte relevantă din punct de vedere pedagogic.

Note

1. Îmi amintesc o discuție pe care am avut-o cu ani în urmă cu un tânăr arhitect, cadru didactic la Facultatea de Arhitectură din Porto, care susținea că ei, tânăra generație de arhitecți portughezi nu prea mai are nicio legătură cu Álvaro Siza, cu arhitectura lui etc. Evident, din exterior eu vedeam lucrurile exact invers.

19

Abstract

Clădirile au fost dintotdeauna supuse modificărilor pe parcursul duratei lor de viață, edificiile supraviețuind civilizațiilor care le-au construit, chiar dacă regimurile politice, condițiile economice sau cele spirituale s-au schimbat. Refolosirea clădirilor existente este o chestiune de economie dar, în același timp, și o practică des întâlnită de-a lungul istoriei.

Conversia clădirilor existente ocupă un loc important în practica contemporană de arhitectură, deoarece acest tip de intervenție poate să regenereze întregi cartiere urbane și să influențeze evoluția unor zone citadine părăsite. Practica conversiei nu se limitează doar la clădirile considerate monumente de arhitectură; orice structură existentă poate avea valoare în contextul unei utilizări contemporane și prezintă interes pentru a fi supusă procesului de conversie.

Conversia spațiilor industriale este o componentă implicită a regenerării urbane datorită amplasării siturilor industriale în zonele centrale ale orașelor. Conversia și reabilitarea clădirilor vechi au o mare importanță în cadrul unei dezvoltări durabile a orașelor, ca parte integrantă a principiilor sustenabilității ecologice și economice

CONTEXT, CONVERSIE, CONȚINUT: DESPRE O TEORIE A CONVERSIEI

LECT. DR. ARH. ANDREI EUGEN LAKATOȘ

Precum cărțile ce conțin o serie de capitole de-a lungul cărora firul narativ își urmează direcția neîntrerupt, tot așa apariția unei noi arhitecturi ar trebui să se asemene cu adăugarea continuă a unui nou capitol la un text fără sfârșit. Istoria urbană poate fi comparată cu o mare *carte deschisă* ce se scrie şi se rescrie permanent, prezentul nefiind altceva decât o (în)scriere fără încetare în marele *text (urban)*.

Oraşul este ca un text incomplet şi compus din straturi şi scrieri succesive, cu multiple posibilități de apropriere. În acelaşi fel, orice clădire poate fi privită ca o carte (sau ca un capitol din *cartea* urbană), ca un suport al unui text sau ca o compunere de straturi şi sensuri, a căror lectură se aseamănă cu cercetarea unei arhive.

Conversia clădirilor existente ocupă un loc important în practica contemporană de arhitectură, deoarece acest tip de intervenție poate să regenereze întregi cartiere urbane, să influențeze evoluția unor zone citadine părăsite, să fie astfel „sâmburele care face să crească”[1] un oraș. În momentul de față, practica conversiei nu se mai limitează doar la clădirile considerate monumente istorice și de arhitectură, ci orice structură existentă poate avea valoare în contextul unei (re)utilizări contemporane, și prezintă interes pentru a fi supusă procesului de conversie. Astăzi se consideră că orice clădire este disponibilă pentru conversie, nefiind nicio structură de care să se poată spune că nu este potrivită pentru a fi transformată[2].

Regenerarea urbană și reciclarea fondului construit existent sunt componente cheie în strategiile de planificare urbană, bazate pe managementul responsabil al resurselor[3]. Conversia și reabilitarea clădirilor vechi au o mare importanță în cadrul unei dezvoltări durabile a orașelor, ca parte integrantă a principiilor sustenabilității ecologice și economice.

Conceptul de *regenerare urbană* este definit de Dalia Lichfield ca „o viziune și o acțiune comprehensivă și integrată care, împreună, duc spre o rezolvare a problemelor urbane, urmărindu-se o îmbunătățire clară a condițiilor economice, fizice, sociale și de mediu, într-o zonă care constituie subiectul unei schimbări”[4] (trad. de A. E. Lakatos). Conceptul este larg răspândit la nivel european și presupune o serie de operațiuni urbane, precum intervenții majore la scara orașului, relansare economică și socială. Regenerarea urbană este un domeniu al urbanismului operațional, caracterizată de acțiunea de reconstrucție a orașului pe propria-i structură și reciclarea resurselor sale

construite, o metodă prin care creșterea și evoluția orașului sunt controlate. Proiectele de regenerare urbană vizează în mod special tratarea problemelor sociale, economice, urbanistice și arhitecturale ale zonelor degradate, prin crearea de noi oportunități economice și prin asigurarea unei eterogenități spațiale, funcționale și sociale.

Regenerarea urbană se bazează astăzi pe utilizarea clădirilor vechi și a cartierelor deja configurate și integrate în țesutul urban, acesta fiind un mod de a evita extinderea orașului prin construirea de noi clădiri pe zone verzi, încă neexploatate, în afara limitelor orașului. Din punct de vedere urban, reutilizarea structurilor existente contribuie la o creștere inteligentă a orașului, printr-o eficiență spațială sporită și prin responsabilitatea față de mediul (natural) înconjurător. Motivațiile acțiunilor de regenerare urbană sunt alimentate, printre altele, de nevoia de schimbare și reintegrare în textura urbană funcțională a zonelor urbane degradate, ca urmare a unei lungi perioade de abandon sau a unei degradări severe a condițiilor de viață. De asemenea, se poate vorbi și de o regenerare prospectivă sau preventivă, în zonele în care țesătura socială și cea economică s-au deteriorat și, drept urmare, cea a fondului construit este, la rându-i, pe cale de a se degrada, intrând într-un declin cu influențe și asupra zonelor adiacente[5]. Conversie poate fi văzută ca un motor al regenerării urbane, iar procesul de adaptare a structurilor existente este direct influențat de contextul urban în care este înscrisă clădirea supusă transformării.

Ce este contextul?

Contextul fizic-construit reprezintă o verigă de legătură între trecut, prezent și viitor, iar studierea și înțelegerea sa joacă un rol important în găsirea unei identități (urbane) autentice, fixate pe axa valorică temporală. Deoarece arhitectura este privită ca un act social și, în același timp, ca un act cultural, se poate spune că operele arhitecturale reflectă cultura, tradițiile și obiceiurile locului în care se află și ale societății care le-a creat. Clădirile ce au dăinuit în timp de-a lungul istoriei pot fi asemănate cu niște documente istorice, pentru că ele reprezintă o mărturie și o moștenire provenită din trecut. Contextul construit poate fi perceput ca un text scris, sau ca un organism viu, sau chiar ca o arhivă a memoriei și a istoriei. În urma încercării de a-l explica într-un mod cât mai cuprinzător, contextul reprezintă o conjunctură ce (im)pune anumite condiții, datorită influenței întregului asupra părților, dar și datorită semnificațiilor pe care părțile le dau întregului din care fac parte. Deci, contextul este un întreg definit de părțile din care se compune, iar fiecare element constitutiv al întregului reprezintă contextul; în consecință, partea și întregul sunt în același timp context.

La Madrid, centrul cultural „CaixaForum", deschis în anul 2008, este localizat pe un sit avantajos, într-un țesut urban central cu valoare istorică; centrul cultural se află față în față cu Muzeul Prado, în apropierea gării Atocha și a Muzeului Reina Sofia. Acest centru al artelor din capitala Spaniei a fost realizat în contextul unor spații și structuri urbane nespectaculoase, incluzând Stația Centrală de Energie Electrică și o stație de gaz. Structura de zidărie a fostei centrale electrice, clasată ca monument istoric, este o reminiscență din perioada timpurie a erei industriale în Madrid, în timp ce stația de gaz adiacentă era o structură pur funcțională care nu se încadra în acest peisaj urban. Proiectul arhitecților Herzog & de Meuron a propus

demolarea stației de gaz în scopul creării unei mici piețe publice, între Paseo del Prado și noul „CaixaForum" din interiorul fostei centrale electrice.

Carcasa din cărămidă a centralei este singurul element care face parte din vechea structură industrială și care a fost păstrat, interiorul fiind demolat în întregime. Pentru a putea concepe și insera noile componente ale arhitecturii forumului, s-a apelat la o *operație chirurgicală* în vederea separării și îndepărtării bazei și a părților clădirii de care nu mai era nevoie. Din punctul de vedere al arhitecților, această operație a deschis o perspectivă spectaculoasă asupra spațiului interior și, în mod simultan, a rezolvat o parte din problemele ridicate de configurația sitului.

Îndepărtarea bazei clădirii a lăsat un spațiu deschis dar acoperit sub învelișul de cărămidă, care dă acum impresia că plutește deasupra nivelului străzii. Acest spațiu protejat de sub „CaixaForum", care oferă umbră vizitatorilor ce vor să se întâlnească în aer liber, este în același timp spațiul de intrare în interiorul centrului cultural, fiind conectat cu piațeta din fața forumului, atât din punct de vedere vizual, cât și prin tratarea pavimentului ce se continuă din piață până sub clădire.

Separarea structurii de nivelul pământului a creat două lumi distincte: una sub și alta deasupra pământului. Lumea *subterană*, îngropată sub topografia pieței, pune la dispoziție spații pentru un teatru / auditorium, camere tehnice și parcare. Clădirea (nouă) multietajată de deasupra nivelului pământului găzduiește, în interiorul anvelopantei păstrate, holul de intrare și galeriile de artă, iar la ultimele două niveluri, ce au fost adăugate peste structura existentă, un restaurant și birouri administrative. Astfel, s-a creat un contrast la nivelul spațiilor interioare, între caracterul flexibil al galeriilor expoziționale și complexitatea spațială a ultimului nivel (adăugat) cu birourile și bar-restaurantul. Aspectul sculptural al siluetei forumului și, în mod special al adiției ultimelor două etaje, nu se dorește a fi doar un capriciu formal-arhitectural, ci un răspuns ce reflectă caracterul peisajului urban format din acoperișurile clădirilor din apropiere.

Această dorință de integrare în contextul mai larg al clădirii intră oarecum în contrast cu faptul că interiorul fostei centrale a fost desființat în întregime și, prin aceasta, contextul imediat al memoriei spațiale a structurii a fost șters. În acest caz, nu se poate vorbi de o conversie în adevăratul sens al cuvântului, fiind vorba doar de o păstrare a unei imagini plate, în două dimensiuni, a fațadelor centralei, tridimensionalitatea istorică a spațiului fiind anihilată[6].

Cu toate acestea, exteriorul transmite ideea straturilor istorice ce se suprapun, marcând etapele de evoluție a clădirii. Aceste distincții sunt articulate pe fațadă prin păstrarea liniei acoperișului structurii istorice din cărămidă, peste care se suprapune un nou strat, îmbrăcat în panouri din metal oxidat, a cărui culoare intră în dialog cu cărămiziul fațadei existente. Partea nouă este constituită la rândul ei din două zone diferite, una formată din plăcile metalice pline și cealaltă, la partea superioară, tot din panouri metalice, dar care au microperforații, ce permit (in)filtrarea luminii solare în spațiile interioare.

În prezent, „CaixaForum" este un magnet care atrage iubitorii de artă din Madrid și din afara orașului, atracția fiind constituită atât din programul cultural al forumului, cât și din clădirea în sine.

Ce este conversia?

Clădirile au fost dintotdeauna supuse modificărilor pe parcursul duratei lor de viață, edificiile supraviețuind civilizațiilor care le-au construit, chiar dacă regimurile politice, condițiile economice sau cele spirituale s-au schimbat. Sau după spusele lui Sherban Cantacuzino: „Datorită faptului că structura lor tinde să trăiască mai mult decât funcțiunea, clădirile au fost tot timpul adaptate pentru noi utilizări, lucru ce a permis ca generații după generații să găsească sensul continuității și stabilității în mediul ambiant."[7] (trad. de A. E. Lakatoș)

Templele grecești și cele romane au fost transformate în biserici creștine, mănăstirile englezești în reședințe rurale de vacanță și palatele rusești în muzee. Mai recent, uzinele și gările din secolul al XIX-lea sunt transformate în echipamente culturale sau locuințe, din simplul motiv că acest tip de intervenție, conversia, este mai ieftină și mai puțin complicată decât a construi ceva de la zero. Refolosirea clădirilor existente este o chestiune de economie dar, în același timp, și o practică des întâlnită de-a lungul istoriei[8]. Ulterior, clădirile emblematice ale secolului al XIX-lea, fabricile, uzinele, gările, au fost transformate și reutilizate, primind în interiorul lor funcțiuni noi.

Conversia este un demers integrator în vederea recuperării obiectelor și spațiilor urbane părăsite, ca premisă a perenității și identității urbane. Conversia unei clădiri poate fi înțeleasă ca o transformare[9], adică o schimbare a conținutului[10] (sau a funcțiunii), fără schimbarea formei, de-a lungul unui traseu ce pleacă de la ceva – funcțiunea veche – către altceva – funcțiunea nouă. Înțelegerea conversiei ca un traseu ce trece dincolo de formă și face legătură între funcțiunea inițială a clădirii și cea nou atribuită, implică un parcurs ce presupune continuitate. În consecință, conversia înseamnă schimbare dar, în același timp, înseamnă și păstrare, evoluție și continuitate.

„Bâtiment des Forces Motrices" de la Geneva este un exemplu reușit de restaurare și reabilitare a unui spațiu industrial, ce păstrează și memoria primei sale funcțiuni. Pe parcursul istoriei, clădirea a cunoscut două inaugurări oficiale, prima în mai 1886, ca uzină, și a doua în septembrie 1997, ca sală de spectacole. Planul clădirii este în „L", cu aripa cea mai lungă paralelă la cursul apei, iar arcele de la baza uzinei aduc aminte de structura podurilor. La interior, cele două aripi formează un spațiu imens, necompartimentat de niciun perete despărțitor, acoperișul fiind susținut de o șarpantă metalică[11].

Impresionanta clădire a fost construită între anii 1883 și 1892, în mijlocul râului Rhone, de către inginerul și politicianul Theodore Turrettini. În septembrie 1882, Marele Consiliu al Republicii și cantonul Geneva au subvenționat orașul Geneva pentru concesionarea forțelor motrice a Rhone-ului. Din acel moment, Theodore Turrettini a putut să își dezvolte proiectul de construcție a unei uzine care să funcționeze pentru a alimenta fântânile, casele și uzinele orașului, furnizând apa râului, prin intermediul unui sistem de pompare. Lucrările au început în noiembrie 1883, pentru a profita de acea perioadă a anului când apele râului sunt mai scăzute. Brațul Rhone-ului a fost drenat în două etape pentru a permite construcția clădirii și a sistemului hidraulic ce a făcut posibilă distribuția apei în cartierele orașului. Primele cinci grupuri de turbine sunt puse în mișcare în mai 1886, două dintre ele furnizând apă în oraș și celelalte trei în afara orașului, la o distanță de 10 kilometri. În anul 1892, aripa mare a clădirii este terminată,





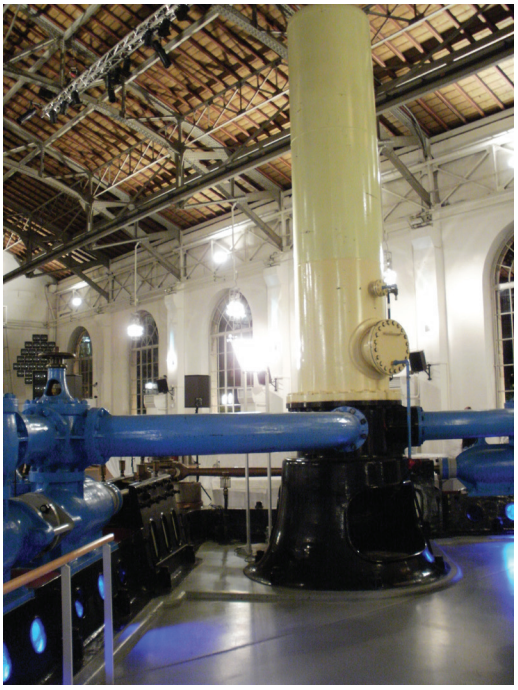


Fig. 1-3
Bâtiment des Forces Motrices,
Geneva;
sursa: arhiva proprie autor

18 grupuri de pompe și de turbine fiind în funcțiune din acel moment.

Când industria s-a deplasat la periferia orașului, clădirea forțelor motrice a râului Rhone este abandonată în anii 1960, fiind apoi clasată ca monument istoric în 1988, când încep să fie căutate variante pentru o nouă afectare funcțională cu vocație culturală. În anul 1994, pentru a putea restaura sistemele de mașini ale clădirii „Grand Theatre" din Place Neuve, direcția teatrului începe să caute un alt spațiu care să primească stagiunea 1997-1998. După mai multe discuții cu departamentul însărcinat cu administrarea uzinei de apă și prin generozitatea unui sponsor genevez s-a decis să se construiască în interiorul fostei clădiri a forțelor motrice o nouă sală de spectacole de 1000 de locuri, adaptată nevoilor teatrului. Această nouă sală trebuia să primească pentru un an toate spectacolele teatrului, ca apoi să fie folosită pentru diverse evenimente sau pentru prezentarea de spectacole de teatru sau muzică clasică.

Principiul de bază al intervenției, propus de către arhitectul Bernard Picenni, a fost unul simplu, ce a vizat crearea unui spațiu de primire în aripa mică a structurii și construirea, în sistemul *cutie în cutie*, a unei săli de spectacole în aripa mare. Sala de spectacole, denumită Sala Theodore Turrettini, este construită în întregime din lemn, din motive ce privesc lejeritatea structurii și acustica sălii, și include 801 locuri la parter și 144 la balcon. Pentru a suplini lipsa unui spațiu de degajare lateral, scena are o mare profunzime, iar planșeul fosei scenice este echipat cu un sistem de elevare care permite reglarea nivelului său în funcție de nevoile spectacolului. Sala separă clădirea în două spații bine definite, unul public, cu casă de bilete, foaier, vestiare, bar și sală de spectacol, și altul privat, cu birouri, culise, vestiare și spații tehnice.

Spațiul public al foaierului, un spațiu polivalent, permite organizarea de evenimente și recepții, în cadrul creat de volumul originar al clădirii, lăsat gol pentru a putea primi decoruri, expoziții și public, în funcție de evenimentele programate. Cu toate acestea, două pompe au fost conservate în acest loc (ele fiind restaurate și vopsite în culoarea albastră), ca mărturie a istoriei industriale a locului. Locul a primit astfel o nouă identitate și un nou nume, „bfm" – „Bâtiment des Forces Motrices" („Clădirea Forțelor Motrice"), însă fără a șterge de tot urmele vechilor sale identități și funcțiuni. Sub egida acestor trei litere, „Clădirea Forțelor Motrice" primește astăzi publicul pentru manifestări festive și diverse evenimente culturale, cea mai însemnată utilizare fiind cea de sală de concerte pentru muzică clasică[12].

Conținut și semnificație

Prin traducere directă din limba engleză, termenul de conversie funcțională poate fi înlocuit cu cel de *reutilizare adaptivă*[13] (*adaptive reuse*), adică o reutilizare a unei clădiri ce se adaptează pentru a corespunde cerințelor contemporane. De asemenea, echivalentul conversiei în limba engleză poate fi și termenul de *re-architecture*, folosit de Sherban Cantacuzino în cartea sa[14] cu același nume. Acest tip de intervenție asupra unei structuri existente este definit ca un proces de transformare a structurii vechi cu scopul de a fi folosită într-un alt mod decât cel pentru care a fost destinată inițial.

Conversia înseamnă păstrarea existentului, schimbarea funcțiunii inițiale, dar și *up-grade* tehnologic și renovarea finisajelor inițiale. Atunci când funcțiunea inițială nu mai este utilă, conversia presupune schimbarea

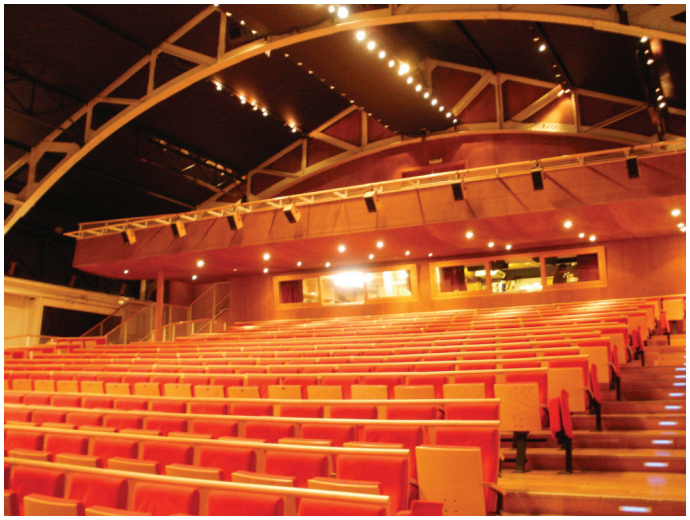




Fig. 4-5
Bâtiment des Forces Motrices,
Geneva;
sursa: arhiva proprie autor

întrebuințării acesteia, dar caracterul arhitectural al clădirii se păstrează. Reutilizarea structurilor existente înseamnă o creştere inteligentă a oraşului, prin eficiență spațială sporită și responsabilitatea față de mediu.

În mod pragmatic, conversia înseamnă reutilizarea unei clădiri existente, ce se adaptează a corespunde cerințelor contemporane, în cadrul contextul (urban) din care face parte. Din punct de vedere idealist, clădirile vechi înmagazinează în zidurile lor o dublă valoare: cea afectivă și cea documentară, dând mărturie despre ideologiile, trăirile și gândirea celor care le-au construit. Ambele abordări sunt de luat în calcul atunci când se pune problema transformării unei clădiri existente.

Recuperarea clădirilor existente înseamnă regăsirea memoriei și caracterului specific al locului, gestul căpătând valențe culturale datorită impactului produs și indus asupra vieții sociale și culturale a orașului. Conversia înseamnă salvarea și reintegrarea fondului construit existent în circuitul funcțional și cultural al orașelor, în vederea recuperării și păstrării valorilor istoriei. Provocarea pentru arheologia și administrarea patrimoniului arhitectural este aceea de a vedea cum se pot păstra suficiente dovezi materiale ale epocilor anterioare, pentru a asigura faptul că generațiile următoare vor putea vedea, aprecia, înțelege și forma o viziune corectă asupra istoriei, și prin formele sale materializate.

Note

1. Alexandru M. Sandu, *Sâmburele care face să crească*, Editura Fundației Arhitext design, București, 2007, p. 269.

2. Christian Schittich, *Construire dans l'existant – Reconversion, Addition, Création*, Editura Detail, Basel, 2006, p. 11.

3. *Ibidem*

4. Dalia Lichfield, *Urban Regeneration for the 1990s*, London Planing Advisory Committee, London, 1992, *Apud* Galdini Rossana, "Urban regeneration process: the case of Genoa, an example of integrated urban development approach", în *Land Use and Water Management in a Sustainable Network Society*, Amsterdam, 2005, p. 4.

Urban regeneration can be described as "comprehensive and integrated vision and action which leads to the resolution of urban problems and which seeks to bring about a lasting improvement in the economic, physical, social and environmental condition of an area that has been subject to change"

5. Peter Roberts, Hugh Sykes, *Urban Regeneration – A Handbook*, Editura sage Publication Ltd, London, 2006, pp. 10–11, 13–17.

6. *Architecture and Urbanism*, August 2006, Special Issue, "Herzog & de Meuron 2002–2006", Editura A+U Publishing Co., Ltd., Tokyo, 2006, p. 130.

7. Sherban Cantacuzino, *New Uses for Old Buildings*, Editura The Architectural Press Ltd., Londra, 1975, p. 8.

8. Kenneth Powell, *L'Architecture Transformée – Réhabilitation, Rénovation, Réutilisation*, Editura Seuil, Paris, 1999, p. 9.

9. Trad. Element prim de compunere savantă cu semnificația „dincolo (de)", „peste", [Var. *tranz-*. / < fr. *trans-*, cf. lat. *trans* – peste], *www.dexonline.ro.*

10. A se transforma *intranz.* 1) A căpăta o altă formă sau un alt conținut; a suferi modificări; a se schimba; a se preface; a se modifica; a se preschimba. 2) *(despre persoane)* A-și schimba caracterul, felul de a fi; a se modifica (în bine). /<fr.*transformer,* lat. *Transformare, www.dexonline.ro*

11. Marc A. Barblan, *Il était une fois l'industrie*, Editura Collection Patrimoine Industriel de la Suisse, Geneva, 1984, pp. 27–31.

12. <www.bfm.ch/historique/et-l-usine-devint-theatre/>.

13. Adapta, adaptez, vb. I. 1. Tranz. A transforma pentru a corespunde anumitor cerințe; a face potrivit pentru întrebuințare în anumite împrejurări; a face să se potrivească. 2. Tranz. și refl. (Biol.) A (se) transforma prin adaptare (2). 3. Refl. și tranz. A (se) acomoda, a (se) deprinde, a (se) obișnui. – Din fr. adapter, lat. adaptare. *www.dexonline.ro.*

14. Sherban Cantacuzino, *Re-Architecture: Old Buildings New Uses*, Editura Abbeville Press, Londra, 1989.

20

Abstract

În urmă cu ceva vreme, un dialog între Peter Zumthor și Juhani Pallasmaa, organizat de Universitatea Aalto și Muzeul Arhitecturii Finlandeze, lansa câteva idei pentru o mai bună înțelegere, credem noi, a situației arhitecturii contemporane, respectiv a valențelor acesteia în ansamblu, dar și în ceea ce privește perspectivele, unghiurile sub care proiectarea ar trebui abordată, în mod special de către tinerii arhitecți. Deși destul de popularizat, totuși o recenzie asupra acestui dialog s-ar impune, ca un posibil îndrumar pentru studenții din primul an de studiu la Arhitectură.

Conversația dintre cei doi sintetizează, de fapt, cele două niveluri de abordare a temelor, preponderent abstracte, lansate spre studiu.

Cercetez pentru a mă informa, pentru a ști cât mai multe legat de modelul arhitectural analizat, până când ajung, precum în tabloul lui Vermeer, să mă identific cu autorul. Devin chiar pictorul, marcat de imaginea orașului Delft, așternut înaintea ochilor. Mă emoționez și, purtat de această nouă stare, creez. Cu trăirile ce vin din trecutul mai mult, ori mai puțin îndepărtat. Dar vin, la nivel personal. Cu sentimente. Cu nuanțe.

RAȚIUNE ȘI EMOȚIE
CONSIDERAȚII PE MARGINEA UNUI SCHIMB DE IDEI

CONF. DR. ARH. ROBERT NEGRU

„Obiectul de artă nu trebuie să reproducă realitatea,
ci să creeze o realitate cu aceeași intensitate."[1]
(Alberto Giacometti)

În urmă cu ceva vreme, un dialog între Peter Zumthor și Juhani Pallasmaa, organizat de Universitatea Aalto și Muzeul Arhitecturii Finlandeze, lansa câteva idei pentru o mai bună înțelegere, credem noi, a situației arhitecturii contemporane, respectiv a valențelor acesteia în ansamblu, dar și în ceea ce privește perspectivele, unghiurile sub care proiectarea ar trebui abordată, în mod special de către tinerii arhitecți.[2] Deși destul de popularizat, totuși o recenzie asupra acestui dialog s-ar impune, ca un posibil îndrumar pentru studenții din primul an de studiu la Arhitectură, cu predilecție pentru tematica preponderent abstractă a primului an de studii.

În accepțiunea lui Zumthor, o capodoperă (inclusiv cea de arhitectură, n.a.) reprezintă o întreagă lume, o citești ca ființă umană cu tot ceea ce știi și cu tot ce ai experimentat anterior. Ca să știi, trebuie să cercetezi, să ai un bagaj de informații, să înțelegi din ce în ce mai mult pe baza unor experiențe anterioare pe de o parte, pe de altă parte pe baza a ceea ce a ai aflat în timp.

În aceeași idee, Pallasmaa completează. Fiind de acord cu Zumthor, acesta spune că o capodoperă este o invitație de a-ți activa emoțiile, înțelegerea, experiențele de până în acel moment. Magia relației unui om cu arta și arhitectura constă în faptul că cei mai importanți profesori ai săi probabil au dispărut cu sute, poate chiar mii de ani în urmă. În ciuda acestui fapt, operele acestora sunt lecții reale, exact ca tot ceea ce se întâmplă în prezent. Pentru Pallasmaa, a învăța dintr-o operă presupune ca informația și semnificația, intrinseci acesteia, să fie mereu redescoperite. Opera nu se reinventează, ci se descoperă și redescoperă permanent. Descoperirea se face prin cercetare, din ce în ce mai amănunțită.

În mod concis enunțate, gândurile rostite ale celor doi coagulează în primul palier al abordărilor temelor dezvăluite studenților arhitecți. Vorbim despre relația cu *modelul*, cu precedentul relevant în arhitectură și înțelegerea acestuia în cele mai felurite, intime, poate chiar neașteptate ipostaze ale sale.

Totuși, Zumthor amintește că cercetarea riscă să omoare totul, fiind necesară, la un moment dat, abandonarea raționalului în favoarea *emoției*. Acest lucru se concretizează prin faptul că acesta le cere el însuși tinerilor



Peter Zumthor și Juhani Pallasmaa, pe scena Dipoli, a Universității Aalto
Sursa foto: <www.youtube.com/watch?v=ibwvGn3PkFg>, data accesării iunie 2022.

colaboratori, proaspăt ieșiți de pe băncile școlii, să renunțe la raționalizarea excesivă și să reacționeze emoțional atunci când concep ceva anume.

În susținerea palierului emoțional, ambii fac trimitere la artiști și arhitecți renumiți, amintind printre alții de Andrea Palladio, Antonello da Mesina, Jan Vemeer, Alberto Giacometti, Giorgio Morandi, apoi de Le Corbusier și discipolul acestuia Balkrishna Doshi, chiar și de celebrul Andrei Tarkovski.

Cu intenția evidentă de a marca și mai consistent aspectul emoțional al interacțiunii cu opera, Zumthor îl chestionează pe Pallasmaa cu privire la trecutul acestuia privind un spațiu, sau mai multe, în care să fi simțit ceva special din punct de vedere arhitectural. Reacția vine aproape instantaneu, pentru că acesta experimentase, undeva „între vârstele de patru și șapte ani", unele senzații în legătură cu veranda și sauna, chiar cu podul unde „doar găinile încăpeau". În răspunsul său, Pallasmaa introduce noțiunea de scară umană, dar și sentimentele, relațiile inițiale cu spațiile casei, vecinătățile imediate, apoi cu pădurea și ceva mai târziu cu orașul. Acestea sunt nuanțe legate de praguri, gradări și intensități în descoperirea, perceperea și înțelegerea lumii înconjurătoare.

Zumthor insistă. Există în acel *acasă* din copilărie ceva special, ce se manifestă și în prezent? Da, spune Pallasmaa. El călătorește mult, iar când ajunge, de exemplu, la hotel își aruncă lucrurile personale pe pat. Este domesticirea spațiului, luarea în posesie a locului. Eliminarea acestuia de lucrurile comune, personalizarea sa, o atitudine aproape ritualică. Pentru Pallasmaa *acasă* este o noțiune condensată, redusă la *sentimentul inițial de acasă*.

În schimb, Zumthor își creează spațiul, unul personal. Un perete protector, și-ar dori marea sub privirile sale, dar nu o are. Totuși, are grădina, cântecul păsărilor, mirosul de cafea, o muzică anume, imagini ce vin din trecut. Bancheta din lemn, sau colțarul, un obiect necesar și obligatoriu, pentru că acesta vine din tinerețea sa. Pe banca din lemn se așeza familia, era locul unde părinții interacționau cu cei mici. Pallasmaa își amintește

că da, în copilărie avea aceeași banchetă unde vizitatorul, oricare ar fi fost acesta, în mod tradițional își abandona pălăria, apoi „se așeza și tăcea preț de douăzeci de minute".

Zumthor revine: „Toți venim din spații legate de «acasă», din spații în care am copilărit?". „Da!". „Deci, în ceea ce proiectezi, pe tine te influențează acel «acasă», acele spații trăite inițial?". „Da, evident mă influențează!". Pentru Pallasmaa conceptul de „mental home" este un arhetip personal de „a fi acasă". Mentalul devine cadru fizic în proiectele sale. Pallasmaa afirmă că, într-un fel, „purtăm mereu sentimentul de «acasă» cu noi, tot timpul". Din acest motiv, completează Zumthor, când ne uităm la arhitectură simțim ceva personal.

Zumthor conchide că, în relație cu opera, simțim ceva ce vine din trecutul nostru, din ceea ce-am trăit, din ce-am experimentat, dar și din ce-am învățat între timp. Toți ne uităm la același lucru și simțim ceva aproape cu totul diferit. Iar Pallasmaa completează: „Totul devine o relație personală, între om și obiectul percepției. Un dialog. O relație emoțională."

Dialogul dintre cei doi sintetizează, de fapt, cele două niveluri de abordare a temelor, ceva mai abstracte, propuse studenților primului an.

Cercetez pentru a mă informa, pentru a ști cât mai multe legat de modelul arhitectural analizat, până când ajung, precum în tabloul lui Vermeer, să mă identific cu autorul. Devin chiar pictorul, marcat de imaginea orașului Delft, așternut înaintea ochilor. Mă *emoționez* și, purtat de această nouă stare, creez. Cu trăirile ce vin din trecutul mai mult, ori mai puțin îndepărtat. Dar vin, la nivel personal. Cu sentimente. Cu nuanțe.

Note

1. (Trad. de R. Negru) Alberto Giacometti, citat:

„The object of art is not to reproduce reality, but to create a reality to the same intensity", în Juhani Pallasmaa, Matteo Zambelli, *Inseminations: Seeds for Architectural Thought,* John Wiley & Sons. Ltd., 2020, p. 19.

2. *Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa – Architecture Speaks,* 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ibwvGn3PkFg>, data accesării iunie 2022.

21

Abstract

Parcursul *Proiectării de Arhitectură*, în anul universitar 2021-2022, s-a manifestat cu provocările unei perioade pandemice şi post-pandemice, cărora le-am răspuns împreună, căutând, în mod constant, maniere inovative de abordare, dintre cele mai diverse, în măsură să aducă ceva nou şi să atenueze din efectele unor coordonate specifice comunicării exclusiv la distanță, în anul I de studiu, evident diferite de modul de interacțiune uzitat, cu care eram cu toții obișnuiți.

Din această perspectivă, am inițiat o apropriere a unui nou mod de înțelegere a conceptului de comunicare intermediat inițial doar prin calitățile spațiului virtual / online, atât în cadrul relației student – profesor, dar şi în cadrul relațiilor dintre studenții grupei.

Materialul prezentat acordă atenție parcursului experiențial înscris în contextul cercetării care se îndepărtează de realitatea imediată, în relație cu metodele cu care aceasta este ancorată în viața cotidiană, abordare realizată prin prisma teoriilor epistemologice care au pătruns în dezbaterile ştiințifice ale secolului XX.

DE LA ZOOM LA POIANA STÂNEI
COORDONATE PENTRU O STRATEGIE A PROIECTULUI DE ARHITECTURĂ

CONF. DR. HABIL. ARH. BOGDAN ANDREI FEZI
LECT. DR. ARH. TANA NICOLETA LASCU

Anul 2020 – Zoom online. Anul 2021 – Zoom online. Anul 2022 – am mutat Atelierul la Stână.

Parcursul *Proiectării de Arhitectură*, în anul universitar 2021-2022, s-a manifestat cu provocările unei perioade pandemice şi post-pandemice, cărora le-am răspuns împreună, căutând, în mod constant, maniere inovative de abordare, dintre cele mai diverse, în măsură să aducă ceva nou și să atenueze din efectele unor coordonate specifice comunicării exclusiv la distanță, în anul I de studiu, evident diferite de modul de interacțiune uzitat, cu care eram cu toții obișnuiți.

Din această perspectivă, am inițiat o apropriere a unui nou mod de înțelegere a conceptului de comunicare intermediat, inițial doar prin calitățile spațiului virtual/online, atât în cadrul relației student – profesor, dar și în cadrul relațiilor dintre studenții grupei.

În cadrul Exercițiului 5, am optat, în acest context, pentru alegerea unui sit real, Poiana Stânei Regale din Sinaia, situat la o altitudine de 1285 m, foarte ofertant, îndeosebi din perspectiva relației deschise cu *Natura*, cu contextul proxim, de experimentare a diverselor materialități: lemn, piatră, cărămidă, a posibilităților variate de orientare a locuinței, relației cu anume tipuri de percepere, integrarea în compoziție și relaționarea față de anumite elemente reper, cum ar fi *Stâncile Franz Josef.*

Experimentarea peisajului, adnotată în cadrul *Jurnalului de Călătorie* realizat de fiecare student, a fost urmată de o analiză structurată prin asocierea cu matricea pentru identificarea peisajului, cuprinzând elementele determinante pentru stabilirea caracterului peisajului, asemenea unei *Amfore a Peisajului*, care tinde să sedimenteze mental aspecte identificate treptat în sit:

Conceptul de *Sit* devine astfel implicit asociat conceptului larg de *Peisaj*, un *Peisaj cultural,* întrucât implică perceperea din partea privitorului, cartarea dar și analiza din perspectiva unei abordări a procesualității istorice. Din această perspectivă, antropologul Tom Ingold (1993) definea *Peisajul* ca fiind „...totalitatea experiențelor umane”[2], formulând o definiție foarte puțin familiară multora dintre noi.

10. Sentimente, stări, amintiri, experienţe

9. Clădiri şi ansambluri de arhitectură – castele, mânăstiri, situri arheologice

8. Alte elemente de intervenţie antropică – industrie, turism, infrastructură

7. Elemente caracteristice ale aşezărilor

6. Modele specifice zonelor forestiere

5. Acoperirea terenului – vegetaţie, faună, habitate naturale

4. Sol

3. Geomorfologie

2. Climă

1. Roci

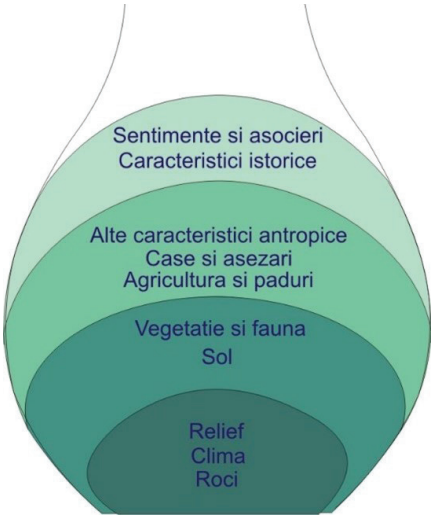


Fig.1– Amfora Peisajului

Exerciţiul realizat în acea călătorie a cunoaşterii, sintetizat în cadrul *Jurnalului de călătorie*, şi-a atins scopul, acela de asimilare a unei perceperi noi a conceptului de peisaj, prin glisarea de la imaginea ideatică asociată unui paradis al Arcadiei, sau unei imagini din natură asemănătoare *vedutelor* sau scenelor idilice pastorale – *scenery* surprinse în pictură, către aproprierea în plan mental, prin distingere, ordonare şi percepere a unui peisaj, fie acesta şi natural, aşa cum exprima Ingold în definiţia sa.

În acelaşi sens, o viziune cu totul nouă asupra casei, asupra noţiunii de locuire, a adus tema care şi-a propus realizarea unui adăpost tip refugiu din materiale minimale. Prin analogia cochilie – casă - adăpost, experimentul a dus cu gândul la cele mai simple manifestări ale organizării spaţiale: muşuroaie, cuiburi, vizuini, faguri de albine, termitiere, amenajări de scorburi şi grote, unde furnicile, albinele, păianjenii, diferite specii de peşti, reptile, păsări, mamifere contribuie de milioane de ani la organizarea spaţiului, realizând un spaţiu intim, propriu, urmând mecanismul unor instincte transmise pe cale ereditară, privită ca un adevărat cosmos în întreaga accepţiune a termenului, integrată în acesta ca şi focul sau apa.

Refugiul se constituie ca un semn al gestului de a genera un loc şi al specificităţii culturale atribuite arhitecturii, încercând să dea răspuns la întrebări precum:

- cum poate deveni posibil gestul de a construi pornind de la materiale perisabile?
- în ce mod gestul de a construi stabileşte şi defineşte în timp conexiunea cu un loc?

Utilizatorul locuinţei gândite pentru un singur om, devine un personaj al unui joc real: un poet, un student, un olar, un pictor, un salvamontist….

Jocul dintre universul imaginar şi spaţiul real induce conotaţii care fac trimitere la dialectica filosofului francez Gaston Bachelard[3] care, în *Poetica Spaţiului*, surprindea relaţia dintre două planuri opuse prin natura lor: planul ştiinţific şi planul poetic – simţurile sunt accesibile raţiunii umane, găsind expresiile adecvate care pot transmite adevărul. Sensul autentic este un dat

al divinității şi omul îl poate descoperi plecând de la simboluri şi mituri. Realitatea posedă o autenticitate ascunsă, care înlocuieşte simbolurile cu imaginile mentale.

Forma şi materia sunt principii constitutive ale unei poezii, primind imaginile poetice după o logică internă. Ştiința ordonează imaginile materiale, oferind o structură precisă pentru formarea creației poetice, iar memoria afectivă a copilului se întoarce mereu pentru a însufleți secțiuni mai mari ale vieții de adult. Bachelard realizează corespondența între ideea universului imaginar şi forța metafizică. Materia este organizată după principiile unei creații originare, după o metafizică pură.

Parcursul experiențial se înscrie în contextul decalajului dintre cercetarea care se îndepărtează de realitatea imediată şi metodele cu care aceasta este ancorată în viața cotidiană, decalaj depăşit în cadrul teoriilor epistemologice care au pătruns în dezbaterile ştiințifice ale secolului XX.

În contextul relației dintre spațiul arhitectural şi spațiul existențial, conceptul de Chorografie, formulat de Dennis Cosgrove și Kenneth Olwig, reconsideră Geografia Culturală, continuând ideile formulate de Christian Norberg Schulz[4] (1980), referitoare la orientare, percepere şi identificare ca gesturi fundamentale ale unei ființe umane care se relaționează unui spațiu, spre a-i conferi acestuia calitatea de „spațiu locuit".

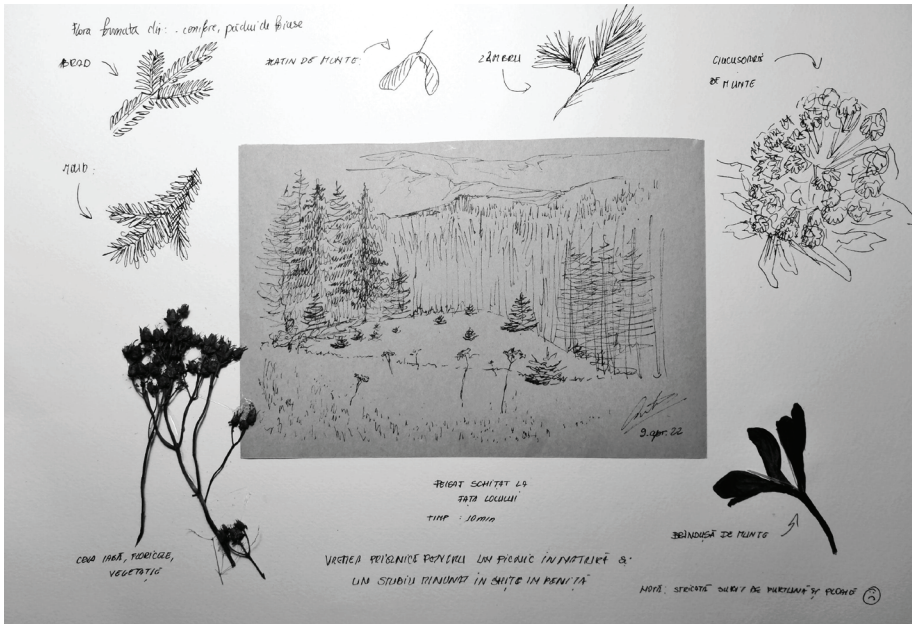
Simon Schama[5] analizează spiritul unui loc, evaluând ritmurile sale, recunoscând echilibrul și sensibilitățile în ceea ce privește relațiile armonice adaptate condițiilor de mediu. Între o ființă umană şi spațiul său se stabilește în timp un sentiment de apartenență, care permite comunicarea valorilor culturale specifice, în funcție de modul(ele) de gândire, percepție, reacții emoționale și imagini.

Din perspectiva conceptului holistic[6], care susține ireductibilitatea întregului la suma părților, privind pământul ca o ființă vie, în sensul că anumite caracteristici ale acestuia nu pot fi explicate în termenii proprietăților şi relațiilor componente, parcursul experiențial avut a permis studenților perceperea și înțelegerea relației sit – peisaj și a locului, ca esența materială, formă, textură, culoare, capabil de a satisface necesitatea culturală a simbolurilor integrative și nevoia psihologică de *spirit al locului*.

Proiectele realizate au depăşit abordarea temporală, vizând o apropiere de originea elementelor şi a tehnicilor de construcție, dincolo de granițele şi limitele epocilor istorice. Cele 28 de proiecte coabitează şi conferă valoare peisajului, reunind oameni de profesii diferite, celebrând un anume mod de a crea şi de a trăi în armonie cu *Natura*, într-o lume aflată sub semnul schimbărilor.

Linii, suprafețe, volume, forme de relief, perspective între cer, soare şi pământ, constituie fragmente locuite, conturând modul prin care orice gest arhitectural se integrează lumii pe care o locuim împreună. Casa devine un centru care modifică prin prezență şi se articulează cu forțele terestre existente, structura geologică, aerul, cerul şi artefactele umane, depăşind situația de a fi pur şi simplu „ceva" aşezat pe pământ, în cadrul unui anume sit, ci devenind o modelare continuă a pământului.

La înălțimea muntelui, am descoperit simplitatea *Naturii*.



Stud. arh. Cristina Brăcaci,
Jurnal de călătorie



Stud. arh. Irem Caiali,
Jurnal de călătorie

Note

1. Programul *European Council for Village and Small Town*, <www.ecovast.org>.

2. Cercetările lui Tom Ingold, diplomat în antropologie, profesor la catedra de Antropologie socială a Universității din Aberdeen, Marea Britanie, abordează perceperea mediului din perspectiva relației între antropologie, arheologie, artă și arhitectură (cei 4 A), acceptate ca moduri de explorare a relațiilor dintre ființa umană și habitatul acesteia. In lucrarea *Explorări în antropologia comparativă a liniei*, explorând dinamica dintre traseul gestual al pașilor, observație și scris, Tom Ingold realizează o nouă abordare în înțelegerea relațiilor în viața și experiența umană socială dintre mișcare, cunoaștere și descriere.

3. Gaston Bachelard (1884 – 1962), filosof epistemolog și filosof al poeziei franceze, este autorul unei impresionante opere de reflexie asupra cunoașterii și cercetării, aducând importante contribuții în sfera epistemologiei și a filosofiei științei.

4. Christian Norberg – Schluz, *Genius Loci*, Editura Pierre Mardaga, 1986, pp.186.

5. Simon Michael Schama (n. 1945), profesor de istorie și istoria artei la Universitatea din Columbia. Prin lucrarea sa *Landscape and Memory* se înscrie în curentul Noii Geografii Culturale, inițiat de Cosgrove în 1985.

6. De la „holos" (în limba greacă), metodologie de interpretare a obiectelor, a fenomenelor ca totalități, ca întreguri, în care părțile își pierd individualitatea, iar entitățile respective reprezintă altceva decât suma părților.

22

Abstract

Anul universitar 2021-2022 s-a dovedit a fi unic în ceea ce privește trecerea de la învățământul online, pe durata primului semestru, la prezența fizică în semestrul al II-lea, cu atât mai mult în ceea ce privește activitățile didactice ale studenților din primul an de studii din cadrul Facultății de Arhitectură, UAUIM.

Familiarizați deja cu lucrul pe calculator, cauzat de învățământul online, a fost o oportunitate propice pentru dezvoltarea unui curs introductiv de proiectare asistată de calculator. Articolul de față descrie justificarea intenției unui workshop de fabricație digitală, descrierea desfășurării unui modul de șase ședințe precum și limitele workshop-ului și direcțiile viitoare posibile ale integrării fabricației digitale ca specializare în activitățile didactice ale Atelierului de Proiectare, din cadrul departamenului Bazele Proiectării de Arhitectură, anul I.

Justificarea constă în aplicabilitatea vastă a fabricației digitale în domeniile proiectării, în toate etapele sale. Fabricația digitală constituie o unealtă universală, disponibilă oricui și, deci, care ar trebui deja să facă parte din pachetul de cultură generală al oricărui tânăr.

Pe parcursul celor șase ședințe s-a urmărit o comunicare propice cu participanții, pentru a le înțelege nivelul de cunoștințe dar și așteptările, precum și posibile îmbunătățiri. Contribuția studenților a putut fi gestionată prin formulare, atât la începutul activităților cât și la încheierea acestora.

Workshopul de fabricație digitală a reprezentat un context practic de aplicare a cunoștințelor dobândite în cadrul Atelierului de Proiectare de anul I al Facultății de Arhitectură. Suportul digital de exprimare a permis mai multe iterații exercițiilor de proiectare, precum și o înțelegere mai bună a domeniului, oferind o schimbare de perspectivă, integrând metode interdisciplinare de lucru, respectiv inginerie inversă și prototipare rapidă.

INTEGRAREA FABRICAȚIEI DIGITALE ÎN BAZELE PROIECTĂRII DE ARHITECTURĂ

WORKSHOP EXPERIMENTAL DE FABRICAȚIE DIGITALĂ PENTRU ANUL I, FACULTATEA DE ARHITECTURĂ

drd. arh. Sorina Dumitru, drd. arh. Amalia Enache

Justificarea intenției unui workshop de fabricație digitală

Fabricația digitală este un domeniu vast care include proiectarea, testarea, prototiparea și elaborarea strategiilor de producție pentru obiecte de toate dimensiunile, cu ajutorul metodelor computaționale oferite de calculator. În domeniile proiectării, ea poate fi aplicată în design de produs, inginerie, design de interior, instalații, arhitectură și urbanism. În afara domeniilor ce țin de proiectare, metodele fabricației digitale se utilizează și în medicină și stomatologie.

Având o aplicabilitate atât de vastă și venind în completarea numeroaselor domenii de specialitate, se poate considera că fabricația digitală ar trebui să facă parte din pachetul de cultură generală al tinerilor, să fie la îndemâna oricui. Aplicând această judecată, se poate justifica integrarea unui curs de fabricație digitală încă din anul I al Facultății de Arhitectură. Pornind de la această premisă, profitând de faptul că în anul universitar 2021-2022 s-a făcut o trecere treptată de la activitățile didactice online la cele cu prezență fizică, am decis să organizăm un workshop de fabricație digitală cu studenții grupei 10.

Activitățile workshop-ului s-au derulat în Atelierul Experimental MAC Popescu din cadrul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu". În scopul cercetării academice și paracademice, atelierul a fost dotat atât cu stații grafice (calculatoare configurate specific activităților de proiectare și vizualizare de arhitectură), echipament de vizualizare a mediilor virtuale (căști VR, ecrane pentru realitate augmentată), licențe de software dedicat modelării 3D (din care am utilizat Rhinoceros 3D și Blender) cât și cu mijloace de prototipare rapidă[1] (software și hardware pentru printare 3D). Întrucât în scopul activităților experimentale de proiectare și fabricație natura dotărilor tinde către domeniul prototipării rapide, Atelierul Experimental MAC Popescu este, la momentul actual, folosit în mare parte de studenții Facultății de Arhitectură de Interior, respectiv Design de Produs.

Participanții au fost aleși în funcție de interesul față de subiect. Aceștia au avut de completat un formular de început prin care s-a putut determina nivelul de cunoștințe și de înțelegere a domeniului fabricației digitale. Un alt rol util al formularului a fost centralizarea așteptărilor și nevoilor studenților.

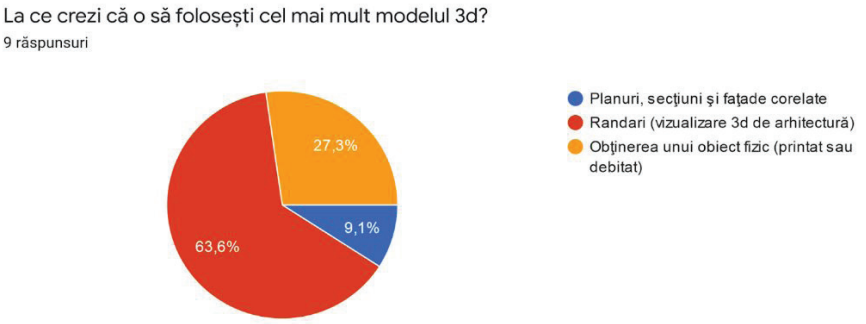


Fig. 1. Rezultat al uneia dintre întrebările formularului de început

S-a optat pentru un grup de maxim 10 participanți, o dimensiune relativ mică. Numărul de participanți s-a dovedit potrivit întrucât, pe lângă faptul că aceștia dobândeau cunoștințe de utilizare a mai multor unelte de software cu care nu mai avuseseră contact până la momentul workshop-ului, s-a constatat că aceștia aveau lacune în ceea ce privește utilizarea efectivă a calculatorului. Așadar, aproape jumătate din timpul alocat ședințelor a fost atribuit interacțiunii unu la unu cu fiecare participant în parte.

Conținutul workshop-ului a fost elaborat în strânsă legătura cu activitatea Atelierului de Proiectare (Bazele Proiectării anul I) pentru a se folosi cât mai direct unealta fabricației digitale în activitățile săptămânale obligatorii ale studenților grupei 10. Astfel, în mediul virtual al proiectării asistate de calculator, s-a putut realiza studiul ergonomiei locuirii prin analiza spațială digitală, respectiv analiza de sit real. Cele două studii au avut aplicabilitate directă pentru exercițiile în curs ale Atelierului de Proiectare An I.

S-a constatat deci o necesitate imperioasă a utilizării software-ului CAD (*Computer Aided Design* – proiectare asistată de calculator) în următoarele activități didactice din cadrul Atelierului de Proiectare:

- Aproprierea tipologiilor spațiale prin studierea efectivă a modelelor date în modelul 3D, folosind metode interdisciplinare de inginerie inversă;
- Studii de configurare a spațiilor modulare cu ajutorul comenzilor automatizate de proiectare parametrică;
- Analiza sitului real, identificat prin coordonate geografice, prin intermediul uneltelor GIS (*Geographic Information System* - sistem informatic geografic).

Descrierea detaliată a activităților workshopului de fabricație digitală

Disponibilitatea accesului la Atelierul Experimental MAC Popescu a determinat programarea ședințelor workshopului de două ori pe săptămână, respectiv în zilele de miercuri și joi. Durata ședințelor a fost limitată la două ore pentru a nu fi obositoare iar studenții să nu își piardă concentrarea.

Faptul că ședințele au avut loc săptămânal, în două zile consecutive, a permis extinderea subiectelor de studiu pe durata a două ședințe. Cu activități variind de la prelegeri, urmărirea și efectuarea comenzilor, lucru individual și colaborare în echipe, ședințele au tratat în paralel un subiect esențial în activitatea atelierelor de arhitectură din anul I (Bazele Proiectării de Arhitectură).

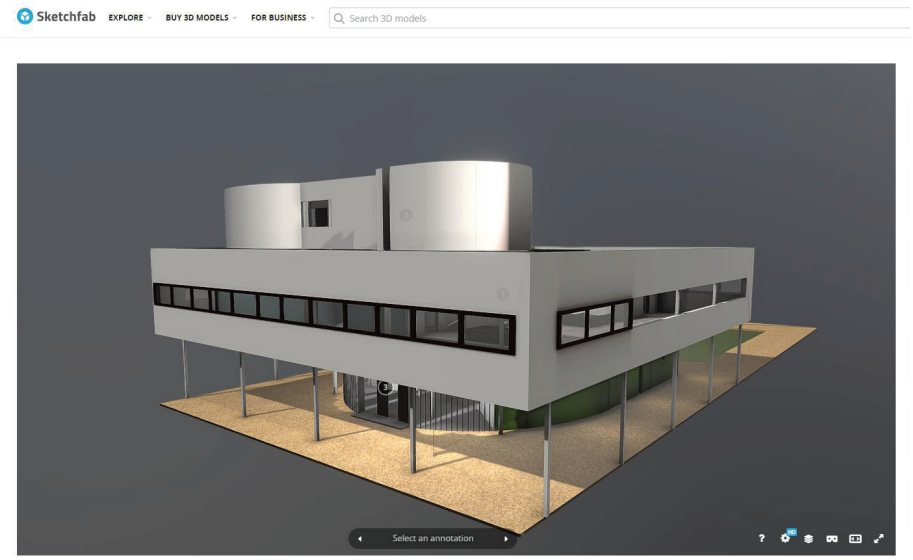


Fig.2 - model 3D gratuit Villa Savoye

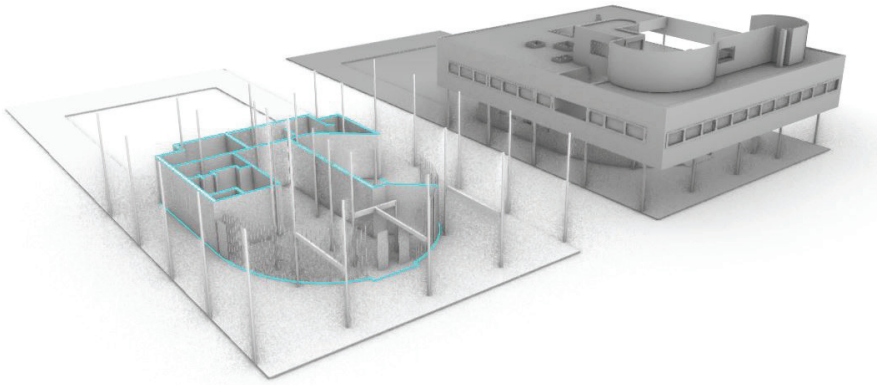


Fig. 3 - inginerie inversă Villa Savoye după modelul 3D disponibil

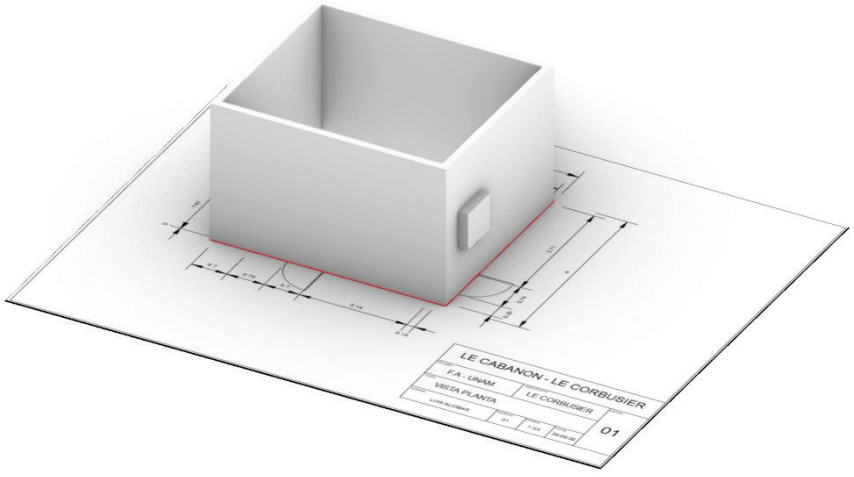


Fig 4. - inginerie inversă Le Cabanon după planurile arhitecturale disponibile

Primele două ședințe au avut ca temă Villa Savoye și cele 5 Puncte către o Arhitectură Modernă iar metoda de studiu a fost o variantă de „ingineria inversă”[2]. Studenții au învățat să analizeze critic modelele 3D disponibile online[3] și să își aplice cunoștințele teoretice[4] pentru a reconstrui corect modelul de arhitectură.

Următoarele două ședințe au venit mai direct în completarea activității universitare. La ședința a treia, participanții au aplicat altă variantă de inginerie inversă, reconstruind Le Cabanon, de data aceasta folosindu-se doar de desenele de arhitectură disponibile online și informații de dimensionare a spațiilor și a mobilierului, disponibile în *Neufert - Manualul Arhitectului.*

Ședința a treia s-a sincronizat cu începerea proiectului „Locuință pentu o persoană” din cadrul atelierului de proiectare, iar activitățile practice de la workshop și-au propus să vină în completarea acestuia. În același timp, studenții învățau proiectarea scărilor elicoidale în cadrul seminariilor de Geometrie Descriptivă. De aceea, la ședința a patra, participanții au învățat comenzi automatizate și proiectare parametrică pentru a putea dezvolta proiecte complexe care să poată fi modificate cu ușurință.

La penultima ședință, participanții au învățat atât despre programe open-source[5] și diferența dintre software-ul gratuit și cel comercial, cât și despre GIS[6]. Ca aplicație practică, utilizând plugin-ul BlenderGIS[7] (dezvoltat de comunitatea de utilizatori), participanții au extras informația topografică a sitului dat la atelierul de proiectare de arhitectură. Utilizând și cunoștințele de modelare 3D, participanții au pregătit, la scară, în scopul fabricației digitale, un model 3D pentru macheta de sit necesară activităților din cadrul atelierului.

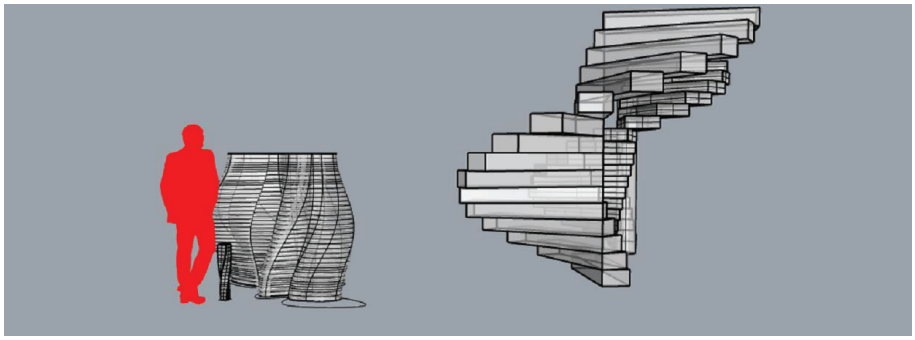


Fig 5. - comenzi automatizate - stud. arh. Caiali Irem

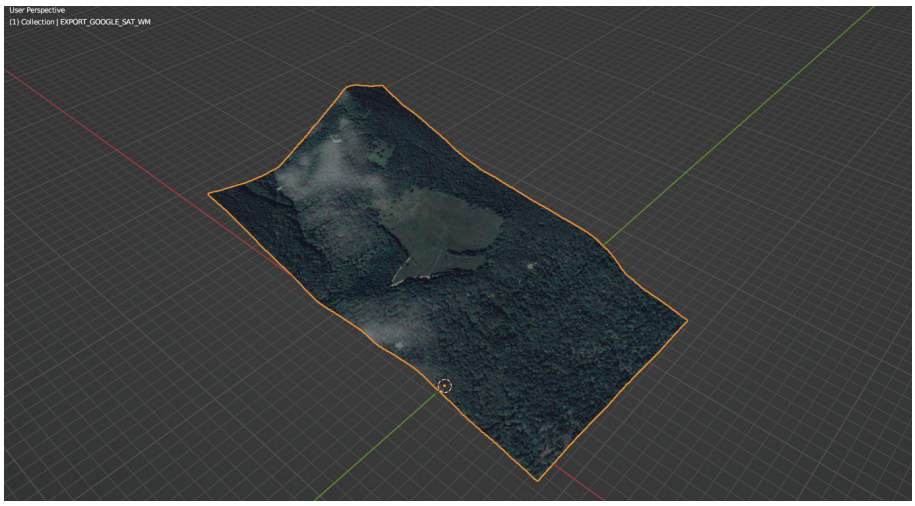


Fig 6. Extragere topografie specifică BlenderGIS

Cea de a șasea și ultima ședință a reprezentat o recapitulare a tuturor comenzilor învățate în cadrul workshopului, aplicat pe o creație proprie a participanților. Studenții au colaborat în a concepe un obiect coerent de arhitectură împărțit în opt spații, câte patru camere pe două niveluri, cu circulații atât pe orizontală, cât și pe verticală.

La încheierea workshop-ului, modelul 3D al terenului a fost predat unui atelier de fabricație digitală pentru a se putea obține macheta de sit necesară atelierului de arhitectură. Modelul 3D a fost adus în realitate prin prelucrarea unor blocuri de polistiren cu ajutorul unui CNC[8]. Macheta de sit rezultată a fost expusă la Muzeul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", cu ocazia evenimentului „Noaptea Muzeelor", ediția 2022.

Concluzii

La finalizarea celor șase ședințe de workshop, participanții au avut de completat un formular de încheiere, pentru ca noi, organizatorii, să înțelegem în ce măsură au deprins informațiile prezentate, respectiv cum putem îmbunătăți modulele ulterioare.

O constatare a fost că, în cazul deprinderii unor cunoștințe noi, folosind unelte tehnologice noi, ideal este să existe două cadre didactice, unul activ, care face exercițiile în paralel cu studenții și altul pasiv, care să fie atent la progresul fiecăruia dintre participanți.

În urma activităților dezvoltate în cadrul workshopului de fabricație digitală am avut o serie de constatări pozitive.

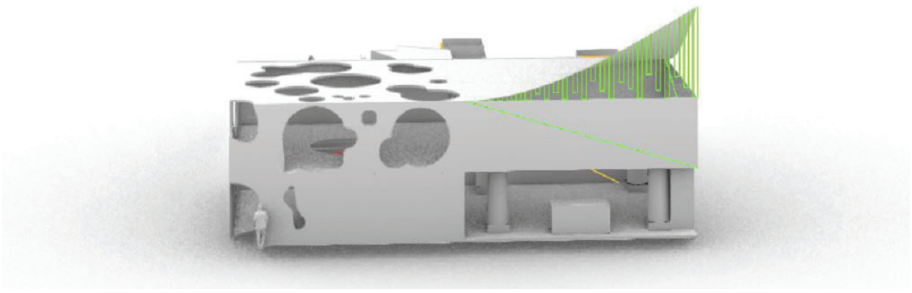


Fig. 7 model arhitectural al celor 8 spații corelate, realizat de participanți



Fig 8. Macheta de sit prezentă la „Noaptea Muzeelor", ediția 2022.

Experiența de a împărți un atelier experimental cu studenți de alte specializări, provenind de la alte facultăți din cadrul UAUIM, s-a dovedit a fi una benefică. Participanții noștri, studenții de la Facultatea de Arhitectură, au intrat în contact cu studenți din cadrul Facultății de Arhitectură de Interior, respectiv Design de Produs. Prin comunicarea dintre aceștia, studenții au aflat despre alte metode de proiectare și alte software-uri, din afara ariei proprii de studiu. Se poate considera că există potențial în colaborarea constantă între studenți de specializări diferite, făcând loc unor noi tipuri de proiecte experimentale, cu puternic substrat educațional.

Reducând evaluarea aspectelor pozitive la workshopul efectiv, s-a constatat că participanții au avut o mai bună înțelegere asupra modelelor arhitecturale și tipologiilor spațiale. Lucrul direct pe modelul 3D a permis o cunoaștere mai intimă a aspectelor arhitecturale particulare.

Nu în ultimul rând, creșterea numărului de iterații în procesul de proiectare, datorat trecerii în mediul virtual, s-a dovedit și ea benefică. Participanții au putut experimenta mai multe variante, mai multe idei, într-o perioadă scurtă de timp, încercând, făcând deducții logice și luând în final deciziile cele mai bune pentru propriile proiecte. Prin comparație cu activitatea din cadrul atelierului de arhitectură, unde munca se realizează pe hârtie iar iterațiile sunt anevoioase, modelarea 3D este mai permisivă.

Limitările workshopului și direcții viitoare de dezvoltare

Pe parcursul activităților, am constatat că workshop-ul a avut o serie de limitări. Nu trebuie contestat faptul că pentru programa didactică obligatorie a studenților Facultății de Arhitectură introducerea unei activități extracurriculare vine cu timp alocat limitat. Workshop-ul de fabricație digitală ar putea fi echivalat cu discipline obligatorii, însă la anul I nu există o corelare a unui asemenea workshop cu activitățile practice specifice, respectiv întocmirea unui releveu. O echivalare mai directă ar fi cu activitățile de cercetare cuantificate în credite la ani mai mari, din cadrul Departamentului Sinteza de Proiectare în Arhitectură (anii IV-V).

O altă limitare a fost accesul studenților într-un atelier experimental dedicat mai multor facultăți. Presupunând că un participant ar avea timp de alocat între activitățile didactice obligatorii și, deci, ar putea să lucreze în Atelierul Experimental MAC Popescu, realitatea este că accesul tuturor studenților necesită o programare prealabilă și supraveghere din partea unui cadru didactic.

Dificultatea fabricației efective a modelelor duce la nevoia externalizării producției. Producția este un domeniu în sine iar modelele realizate în atelierul experimental au nevoie de timp și specializare pentru a fi fabricate. Deși Atelierul Experimental este dotat în scopul activităților de prototipare rapidă, în cazul acestui workshop, procesul de fabricație cu ajutorul utilajului tip CNC a avut loc în afara facultății, implicând terți colaboratori cu abilități specifice. Acest dezavantaj este doar parțial diminuat în cazul optării pentru printare 3D ca metodă de fabricație. Deși este o metodă mai facilă de fabricație, realitatea este că orice echipament necesită mentenanță și operare specializată, dedicată. La momentul desfășurării workshopului, Atelierul Experimental MAC Popescu nu avea o echipă dedicată spațiului și echipamentelor, fiind doar un număr limitat de cadre didactice care utilizează anumite dotări ale atelierului.

Ca direcții viitoare pentru scalarea demersului de integrare a fabricației digitale în cadrul Departamentului Bazele Proiectării de Arhitectură, Atelierul Experimental MAC Popescu ar trebui să aibă echipă dedicată care să administreze întregul echipament și să faciliteze utilizarea de către studenți.

Astfel s-ar putea facilita o activitate constantă a studenților pe tot parcursul anului universitar și nu doar în module de workshop specifice. Informațiile și abilitățile deprinse ar fi mai bine asimilate de către studenți iar varietatea activităților didactice în studiul arhitecturii ar fi o completare propice programei atelierului.

Dacă activitățile didactice din domeniul fabricației digitale ar fi constante pe întregul parcurs al anului universitar, acestea ar putea fi corelate cu fiecare început de exercițiu al Atelierului de Proiectare. Ar fi o oportunitate pentru a oferi o altă perspectivă asupra subiectelor abordate la atelier.

Activitatea constantă pe tot parcursul anului universitar ar permite și formarea mai multor studenți aparținând mai multor grupe, întrucât numărul ideal de participanți este 10 iar o grupă de anul I are circa 30 de studenți.

O activitate propice Atelierului Experimental MAC Popescu, integrată cu parcursul didactic al primilor ani de studiu, ar fi workshop-uri de reprezentare arhitecturală. Domeniul reprezentării de arhitectură este unul vast, cu atât mai mult cu cât mijloacele digitale avansează rapid. Astfel că se poate aduce în discuție și partea teoretică, pe lângă activitățile practice de realizare a diferitelor forme de reprezentare a arhitecturii.

Note

1. Tr. engl. *Rapid prototyping* - o metodă de dezvoltare de produs care scurtează timpul de la proiectare la fabricație, posibilă cu ajutorul mijloacelor de fabricație digitală (modelare 3D, printare 3D) https://en.wikipedia.org/wiki/Rapid_prototyping, data accesării 22 iunie 2022.

2. Tr. engl. *Reverse engineering* - proces în care se se înțelege, se reproduce și eventual se îmbunătățește producția unui obiect, folosindu-se studiul modelului și deducție logică. https://en.wikipedia.org/wiki/Reverse_engineering, data accesării 22 iunie 2022.

3. Model 3D Villa Savoye: https://sketchfab.com/3d-models/siwm-villa-savoye-le-corbusier-e39138e285b545478a686392604639d3, data accesării 23 martie 2022.

4. Planuri Villa Savoye: https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2016/08/Villa-Savoye-Le-Corbusier-Poissy-floorplans.jpg, data accesării 23 martie 2022.

5. Termen din programare care descrie software-ul deschis modificărilor din partea utilizatorilor. Modificările sunt puse la dispoziția oricui, astfel aducându-se constant îmbunătățiri.

6. Geographic Information System - un sistem prin care se ilustrează și se analizează o zonă geografică https://www.usgs.gov/faqs/what-geographic-information-system-gis , data accesării 22 iunie 2022.

7. Baza de date GitHub pentru programe open source: https://github.com/lobnico/BlenderGIS , data accesării 13 aprilie 2022.

8. Computer Numerical Control - utilaj de debitare, cu trei grade de libertate, care permite "sculptarea" tridimensională, automatizată a unui bloc de material, având ca informație un model 3D scalat corect.

23

Abstract

Retrăirea istoriei este subiectul abordat de proiectul „Living Danube Limes – Valorising cultural heritage and fostering sustainable tourism by LIVING the common heritage on the DANUBE LIMES as basis for a Cultural Route" din Programul Transnațional Dunărea, la care participă UAUIM, în calitate de partener.

Proiectul dezvoltă strategii de experimentare a istoriei vechii frontiere a Imperiului Roman de-a lungul Dunării, cu scopul creării unei noi rute culturale la nivel European. Pe teritoriul României, Limesul conține numeroase situri arheologice, multe încă foarte puțin explorate și inaccesibile.

Subiectul cercetării a fost transpus în teme de atelier de-a lungul Dunării, axate pe conceptul de „living history". Scopul a fost de a structura pe de o parte un scenariu teritorial coerent pentru introducerea Limesului Dunărean de pe teritoriul României în circuitul turistic internațional și de a crea o strategie de operare asupra siturilor arheologice, pentru sporirea vizibilității și accesibilității.

Cercetarea realizată de echipa UAUIM a cuprins într-o primă etapă, studierea tuturor siturilor arheologice de-a lungul Dunării din România, cu mici proiecte la nivelul fiecărui sit și, într-o a doua fază, dezvoltarea unui scenariu turistic ce a implicat proiecte de mai mare anvergură, de tip hotel, în locațiile strategice descoperite în urma analizelor inițiale. A urmat un studiu pe situl arheologic pilot Sacidava, unde au fost dezvoltate proiecte pentru vizibilitate și accesibilitate.

În urma cercetării a fost definită o strategie de identificare a celor mai potrivite măsuri non-invazive și reversibile, pentru sporirea vizibilității siturilor arheologice, conservând atmosfera istorică autentică și identitatea locală. S-a realizat un catalog ce cuprinde o selecție de posibile intervenții asupra siturilor arheologice. Soluțiile propuse au servit drept ghid de implementare a unor proiecte pentru toate siturile pilot din țările implicate în proiectul transnațional „Living Danube Limes".

"LIVING DANUBE LIMES"
VALORIFICAREA PATRIMONIULUI CULTURAL ȘI DEZVOLTAREA TURISMULUI SUSTENABIL PRIN TRĂIREA PATRIMONIULUI LIMESULUI DUNĂREAN CA BAZĂ PENTRU O RUTĂ CULTURALĂ

LECT. DR. ARH. ANA-MARIA MACHEDON, PROF. DR. ARH. GEORGICĂ MITRACHE,
LECT. DR. ARH. DRAGOȘ DORDEA, ASIST. DRD. ARH. BOGDAN ISPAS

PREMISELE CERCETĂRII

Conceptul de „living history" – retrăire a istoriei – a fost generatorul proiectului „Living Danube Limes – Valorising cultural heritage and fostering sustainable tourism by LIVING the common heritage on the DANUBE LIMES as basis for a Cultural Route" [1].

Consorțiul format din 19 parteneri principali[2] din 10 țări de-a lungul Dunării și alți 25 de parteneri asociați, s-a concentrat pe punerea bazelor unei noi rute culturale la nivel European, având ca tematică retrăirea istoriei vechii frontiere a Imperiului Roman. În România au fost implicați în proiect 3 parteneri principali: UAUIM, INCDT (Institutul Național de Cercetare și Dezvoltare în Turism), MINAC (Muzeul de Istorie Națională și Arheologie Constanța). Partenerilor principali li s-au alăturat partenerii asociați: IAVP - Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan", Primăria Municipiului Călărași, Primăria Municipiului Giurgiu și Primăria Municipiului Galați. Echipa de cercetare UAUIM a fost formată din: lect. dr. arh. Ana-Maria Machedon, lect. dr. arh. Dragoș Dordea, prof. dr. arh. Georgică Mitrache și asist.drd. arh. Bogdan Ispas.

Pe parcursul cercetării, echipa UAUIM a acoperit domeniile ce se refereau la strategii teritoriale de conformare a rutei turistice și intervenții specifice de sporire a vizibilității și accesibilității în siturile arheologice, intervenții ce au inclus și posibile reconstrucții ale siturilor. Pe tot parcursul proiectului, partenerii din România au oferit resursele de specialitate necesare derulării cercetării. Partenerii au susținut prelegeri în cadrul atelierului pentru componentele de turism și arheologie din proiect și au participat la evaluările proiectelor studenților.

STRUCTURA CERCETĂRII

Primul semestru din anul universitar 2020-2021 a cuprins identificarea siturilor arheologice și analiza teritorială a întregului Limes Dunăreana. Analize s-au desfășurat la diferite scări, de la o lectură a contextului local, regional, până la nivel național și trans-național.

La finalul etapei analitice au fost determinate patru sectoare de vizitare ale Limesului pe teritoriul României. Distanțele ample de parcurgere au dus la propunerea unei etapizări a rutei culturale. Principiul de „living history" a determinat crearea unor scenarii tematice diferite, pentru fiecare sector în parte. Cele patru sectoare au dus la definirea temelor de proiectare corelate cu tema cadru a primului semestru din anul IV, respectiv mixitatea funcțională, studiată prin funcțiunea de hotel, în directă legătură cu turismul cultural.

Cel de-al doilea semestru a debutat cu tema de proiectare: „Punerea în valoare a sitului arheologic de la Sacidava" unde au fost dezvoltate strategii specifice pentru situl pilot. Au fost determinate posibilele intervenții pentru facilitarea accesului și vizitei, respectându-se principiile autenticității, ale identității locale, ale reversibilității si sustenabilității. Tema operațiunilor în situri arheologice a fost corelată cu tema cadru destinată celui de-al doilea semestru din anul IV, respectiv conversia clădirilor vechi.

Studiul asupra sitului arheologic de la Sacidava a continuat și în primul semestru din anul V. Tema cadru se concentrează pe structuri speciale, iar în cazul unui sit istoric, tematica unor acoperiri ușoare, non-invazive și reversibile, pentru protejarea săpăturilor arheologice, a oferit prilejul experimentării unor structuri adaptate unui context sensibil.

Proiectele realizate pe situl de la Sacidava au reprezentat baza de studiu pentru catalogul ce a fost creat de echipa de cercetare implicată în proiect, catalog ce cuprinde măsuri de sporirea a vizibilității și reconstrucție a siturilor arheologice. Catalogul, finalizat în februarie 2022, a devenit un ghidul pentru posibile intervenții, pentru toți cei 19 parteneri internaționali implicați în proiect. In primăvara anului 2022, parteneri din fiecare țară participantă în consorțiul internațional „Living Danube Limes", au aplicat măsurile propuse de UAUIM pe siturile lor pilot, în cadrul unor workshop-uri. UAUIM a organizat un astfel de workshop la Rasova, în mai 2022.

Analize teritoriale

Paul Virilio, în cercetările sale asupra arhitecturii de război, considera războiul un muzeu (Virilio, 1994). Preluând această idee, se poate imagina un muzeu de istorie la nivel teritorial, transnațional, de-a lungul frontierei Imperiului Roman. Limesul Dunărean devine astfel o rută culturală ce face parte dintr-o ampla rețea de sisteme defensive, de la zidul lui Hadrian din Marea Britanie, până la limitele din Nordul Africii și din Orientul Apropiat.

Pentru crearea unui scenariu coerent de funcționare a rutei culturale pe teritoriul României, prima fază de cercetare s-a concentrat pe analize teritoriale. Au fost identificate toate siturile arheologice din România, ce cuprindeau sisteme defensive, construcții civile sau elemente de infrastructură, apoi fiecare student a analizat câte două situri. Pentru analize, echipa de îndrumare a dezvoltat o structură de criterii pentru contextualizarea siturilor și dezvoltarea unor strategii locale sau regionale de includere a obiectivelor istorice în circuite turistice. Filtrele de lectură au cuprins elementele naturale (relief, cursuri de apă, vegetație, agricultură), infrastructura existentă (străzi, porturi, aeroporturi, căi ferate) cu componenta de accesibilitate, prin hărți izocrone, alte obiective turistice și zonele urbanizate.





Fig. 1
Situl pilot de la Sacidava,
foto: Dragoș Dordea, 2021

Fig. 2
Situl pilot de la Sacidava,
foto: Dragoș Dordea, 2021

Primele lecturi teritoriale s-au realizat la o scara locală (1:5000) și au inclus Dunărea, situl arheologic și cea mai apropiată localitate. Analiza s-a extins la scări mai ample, deseori fiind cuprinse mai multe situri, pentru a ajunge în final la scări geografice (1:25000, 1:50000), ce au permis determinarea unor scenarii de parcurgere a Limesului Dunărean la nivel regional și național.

Finalul etapei analitice a dus la propuneri, pentru fiecare sit în parte, de scenarii de vizitare și mici intervenții, pentru includerea lor în circuite turistice și deschiderea pentru public.

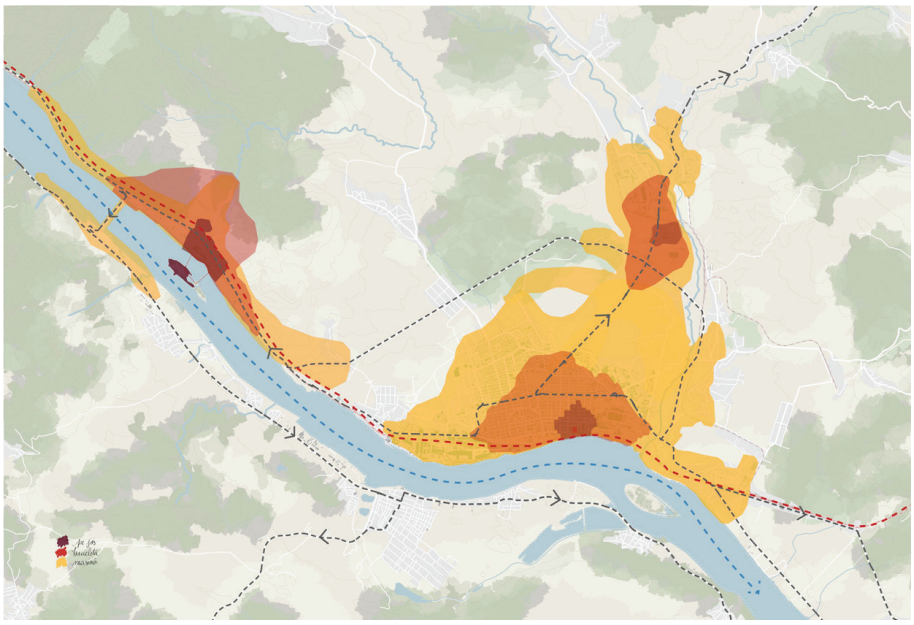


Fig. 3
Analiza accesibilității la castrele romane Drobeta și Puținei, stud. Andreea Roman, 2021



Fig. 4
Analiză teritorială cu siturile arheologice de la castrele romane Drobeta și Puținei, stud. Andreea Roman, 2021

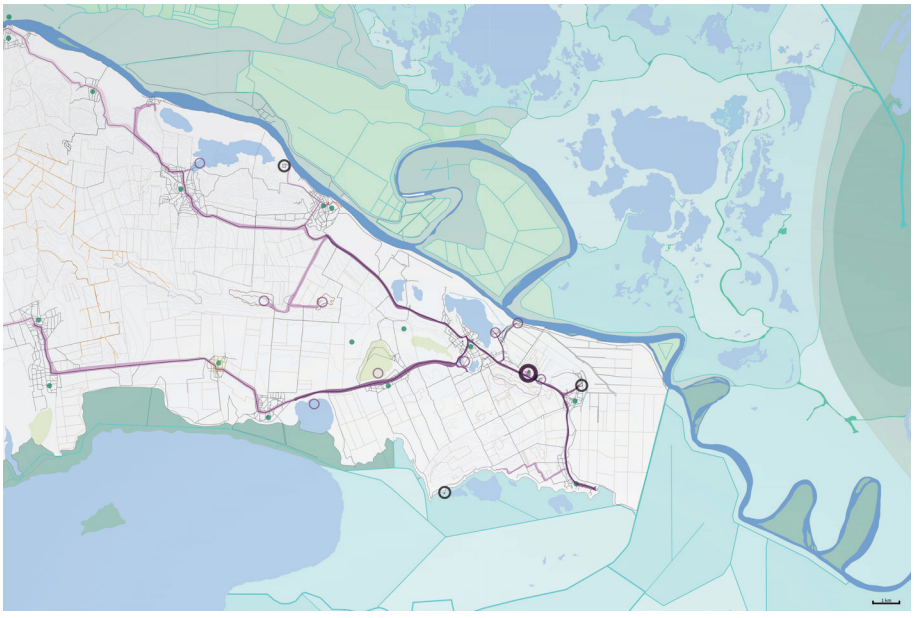


Fig. 5
Analiza accesibilității la siturile arheologice de la Dunăvățul de Sus, Halmyris și Cetatea Gratiana, stud. Georgiana Fotescu, 2020

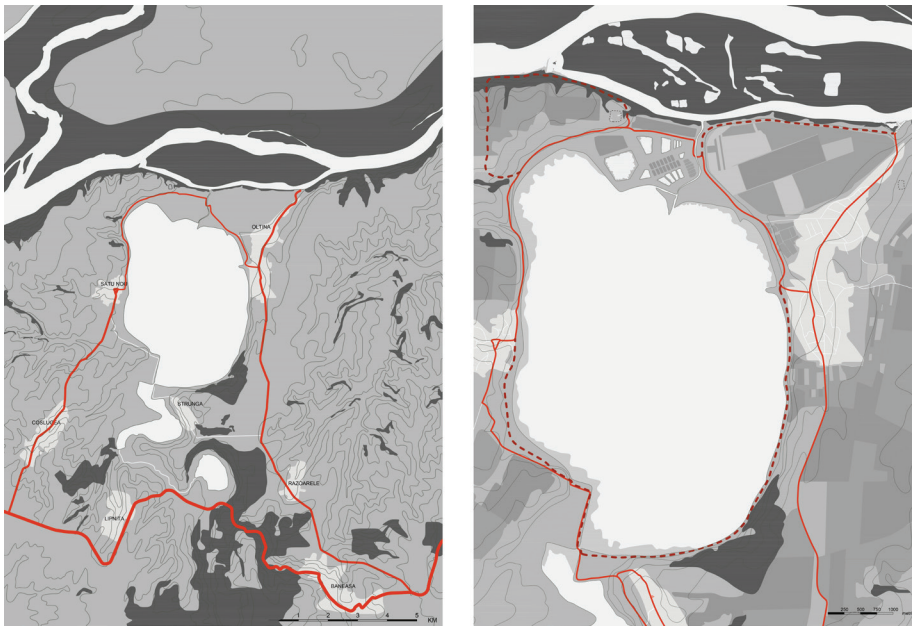


Fig. 6
Propunere de trasee turistice pentru situl arheologic de la Oltina,
stud. Catrina Ioana Ulici, 2020



Fig. 7
Propunere intervenții la situl arheologic de la Trœsmis,
stud. Ioana Costescu, 2020

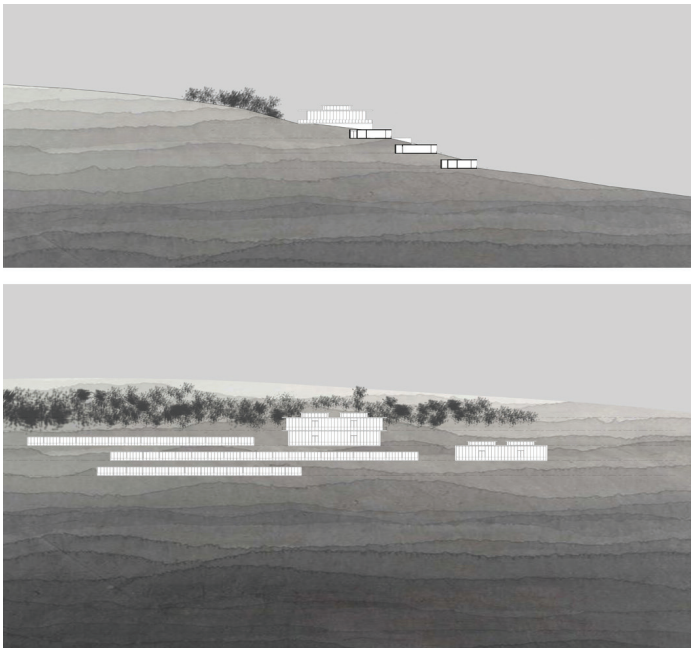


Fig. 8
Hotel al Vinului în viile de la Ostrov, secțiune transversală și vedere est, stud. Catrina Ulici, 2021

Hoteluri tematice

Studiul întregului Limes Roman de pe teritoriul României a permis dezvoltarea unui scenariu de vizitare, etapizat, pentru o viitoare croazieră de-a lungul Dunării. Au fost identificate patru sectoare, determinate de densitatea vestigiilor arheologice dintr-un anumit teritoriu și de specificul local. Aceste sectoare au dus la găsirea amplasamentelor cheie pentru croazieră și definirea tipologiilor de hotel, necesare unei astfel de rute cu tematică istorică.

Primul sector de vizitare începe la Orșova, cu situl arheologic de la Dierna și se desfășoară până la Silistra. În această zonă se suprapun mai multe circuite turistice ce cuprind Cazanele Dunării, Porțile de Fier, parcul natural Domogled-Cernei. Se definește astfel un traseu lung, cu o densitate mai mică de situri istorice. Pentru acest sector, propunerea de hotel tematic a făcut referință la viață urbană, apreciată de cultura vechiului Imperiu Roman. S-au creat proiecte de hotel urban, în apropierea sitului arheologic Drobeta și a piciorului podului lui Traian.

Cel de-al doilea sector turistic de pe teritoriul României pornește de la Silistra și se oprește la Cernavodă. Această parte a croazierei intersectează și Drumul Vinului, circuit turistic din județul Constanța. Tipologia de hotel aleasă pentru această etapă de vizitarea a fost cea de hotel al vinului, amplasat pe dealurile cu vii din apropierea sitului de la Durostorum, în zona localității Ostrov, amintind de pasiunea romanilor pentru petreceri și vin.

Al treilea sector din croaziera culturală din România, de la Cernavodă la Galați, face escală la Hârșova, unde se află situl arheologic al Cetății Carsium. Aici, prezența unor izvoare termale a dus la propunerea uni hotel cu specific termal, în memoria obiceiului romanilor de a folosi băile.

Ultima parte a vizitei Limesului Dunărean, ce începe din Germania, se termină cu sectorul cuprins între Galați și Sfântu Gheorghe. La Sfântu Gheorghe a fost propus un hotel de tip bungalou – hotel terminus – ca amintire a limitelor Imperiului Roman, litoralul Mării Negre ca loc de exil și sfârșit al lumii civilizate.

Intervenții asupra sitului arheologic de la Rasova

Parcurgând Limesul Dunărean, s-a observat că numeroase situri arheologice au calitatea de a păstra atmosfera originală, element important în regăsirea autenticității pentru conceptul de „living history". Această calitate se pierde odată cu dezvoltarea și intensificarea turismului și este unică pe teritoriul României, în comparație cu restul Europei.

S-a pornit astfel în cadrul cercetării, de la „peisajele complete" ale arhitectului Peter Zumthor: „clădirile aparțin unui loc, iar acel loc nu poate fi imaginat fără acea clădire" (Zumthor, 1998, p.17). Peisajul devine astfel parte integrantă a patrimoniului istoric, în strânsă legătură cu situl pe care îl găzduiește. Pentru determinarea tipurilor de intervenții s-a folosit conceptul dezvoltat de arhitectul Viollet-le-Duc, care propune dincolo de restaurarea monumentelor, restaurarea teritoriului din care acestea fac parte. „Există o strânsă legătură între elementele geologice și arhitectură" (Viollet-le-Duc apud Favre, 1875). Ideea corelării dintre elementele naturale și arhitectura defensivă este dezvoltată de istoricul și arheologul Vasile Pârvan care descrie întreg teritoriul Dobrogei ca fiind o cetate. (Pârvan, 1923, p.17)

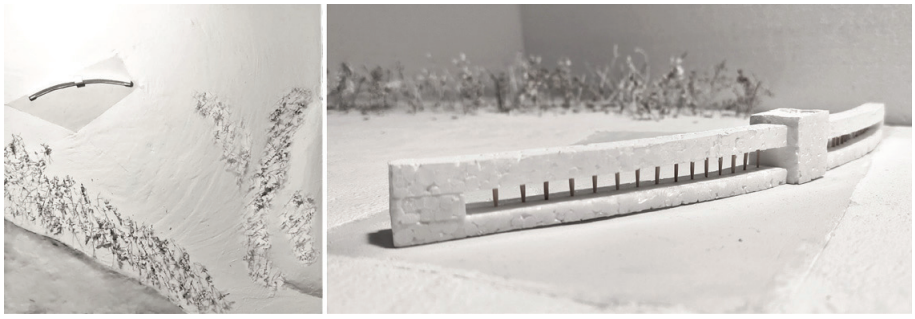


Fig. 9
Hotel cu specific termal în apropiere de Hârșova, machetă, stud. Camelia Mâță, 2021



Fig. 10
Hotel Terminus, Sfântu Gheorghe, secțiune teritorială prin sit, stud. Camelia Nicolae, 2021



Fig. 11
Hotel Terminus, Sfântu Gheorghe, imagine intrare, stud. Camelia Nicolae, 2021

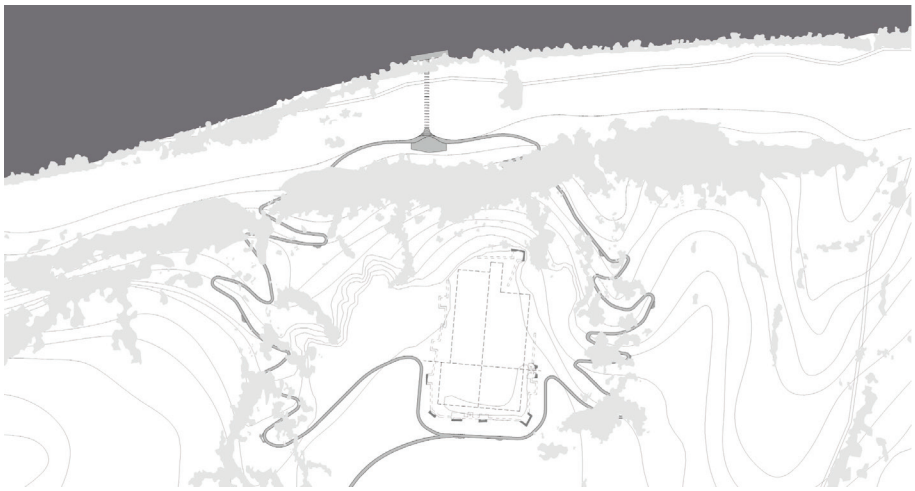


Fig. 12
Circuit de vizitare al sitului Sacidava,
stud. Andreescu Mara și Stefan Nastasă

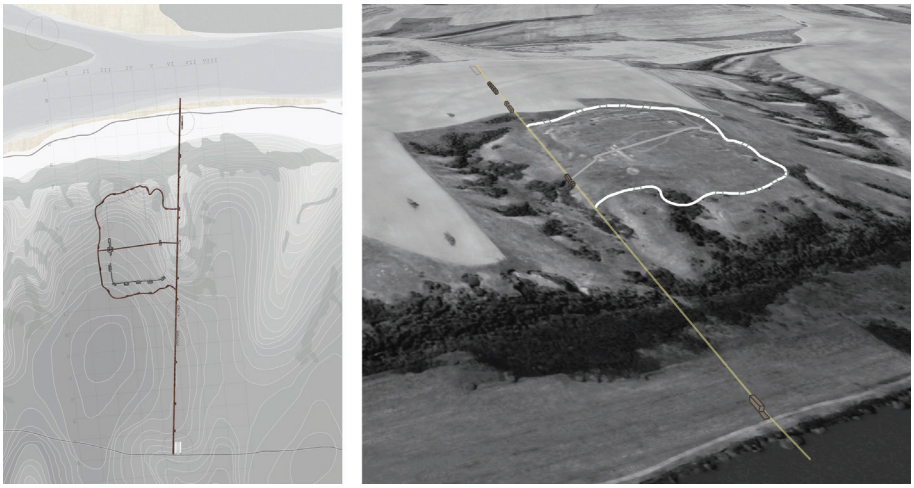


Fig. 13
Circuit de vizitare al sitului Sacidava,
stud. Ioana Mihaela Stoian



Fig. 14
Structura de acoperire a sitului arheologic de la Sacidava,
stud. Sergiu Tudoran, 2021

Urmând principiile conservării autenticității, a atmosferei primordiale și a identității locale, au fost dezvoltate proiecte de punere în valoare a sitului arheologic de la Sacidava. O primă etapă a fost conversia grădiniței din Rasova întru-un mic muzeu de istorie și etnografie, proiect realizat de echipa de cercetare din UAUIM. Prima expoziție în noul muzeu a avut loc cu ocazia workshop-lui organizat de UAUIM în colaborare cu INCDT. Ideea a fost de a degreva situl arheologic de eventuale viitoare construcții necesare informării turistice sau expunerii artefactelor descoperite în urma cercetărilor arheologice. În paralel cu realizarea muzeului din Rasova, în cadrul atelierului au fost dezvoltate proiecte de intervenții pe situl de la Sacidava, care urmăreau crearea unor circuite de vizitare, bazate pe operațiuni minime, non-invazive și reversibile.

Etapa ulterioară de cercetare s-a suprapus pe tematica structurilor speciale ce corespunde primului semestru din anul V. Tot pe situl arheologic de la Sacidava s-au realizat proiecte de structuri de protecție, ușoare, modulare și reversibile. S-a ținut seama în realizarea proiectelor, de concluziile analizelor anterioare: legătura cu peisajul, cu identitatea locală și cu elemente de autenticitate istorică.

Catalogul „Măsuri de vizibilitate și reconstrucție pe siturile arheologice"

Echipa de cercetare a realizat, ca o concluzie a proiectelor dezvoltate în cadrul atelierului, un catalog de măsuri ce pot fi implementate pentru sporirea vizibilității siturilor arheologice și o strategie de identificare a celor mai potrivite operațiuni în astfel de contexte istorice și culturale. Catalogul și instrumente de deterimare a măsurilor de vizibilitate au devenit suportul tehnic pentru toți partenerii din con8sorțiul internațional, fiecare implementând, pe siturile pilot din țările partenere, proiecte similare.

Strategia de abordare a intervențiilor cuprinde o fază analitică, bazată pe tipurile de analize dezvoltate în cadru atelierului, respectiv o lectură a siturilor prin diferite filtre: elemente naturale, elemente de urbanitate, infrastructură și turism. Urmează apoi o etapa de definire a identității locale și a elementelor de peisaj autentice în vederea protejării și a punerii lor în valoare, prin proiectele propuse.

Catalogul clasifică intervențiile în funcție de impactul lor, dar și de locul unde sunt implementate. Este vorba de intervenții pe sit, cu caracter non-invaziv și reversibil, cu impact local, de intervenții în zonele și localitățile limitrofe, cu impact regional, și intervenții sau activități externe sitului cu impact național sau internațional.

Măsurile de vizibilitate pe sit au cuprins: amenajări cu plante cu rădăcini de suprafață, instalații cu materiale ușoare, inspirate din instalațiile de artă sau pavilioanele expoziționale temporare, tehnica de *trompe l'œil*, poteci sau balustrade care să ghideze vizitatorii, reconstrucții cu ajutorul laserelor, holograme, panouri de informare, structuri provizorii de protecție. Exterior sitului au fost sugerate zone sau construcții pentru belvedere, muzee, machete ale sitului la diferite scări, vizite cu balonul sau pe apă. Măsurile de vizibilitate aplicabile extern au cuprins publicații, expoziții si festivaluri, realitate virtuală, aplicații.

Pentru situl de la Sacidava a fost amenajat micul muzeu din satul Rasova, conversie a fostei grădinițe. În muzeu a fost realizată o hologramă a reconstrucției virtuale a sitului arheologic și prezentată o expoziție de fotografie ce cuprinde toate siturile arheologice ale Limesului Dunăreana din Romania, ca suport pentru înțelegerea contextului amplu, strategic, din care face parte situl arheologic.

Concluzii

Participarea echipei UAUIM la Proiectul Transnațional Dunărea – „Living Danube Limes" a creat contextul corelării activității de atelier cu o cercetare internațională. Tematica a unei rute culturale transnaționale respectiv a Dunării, abordată în diferite ipostaze de-a lungul celor doi ani de studiu, a dus la aprofundarea cercetării și fundamentării proiectelor de atelier. Temele cadru au fost adaptate cercetării și s-au transformat în teme de atelier complexe, cu o aplicabilitate concretă. Dinamica dezvoltării proiectelor a fost susținută de participarea instituțiilor partenere din România, care au completat activitatea de teorie a proiectului prin prelegeri în domeniul turismului și arheologiei. Întreaga activitate de cercetare la nivelul atelierului și studiile realizate de echipa de cercetare a UAUIM au devenit baza de dezvoltare a intervențiilor pe situri arheologice, de-a lungul viitoarei rute culturale. Rezultatele cercetării au fost prezentate la numeroase coferințe internaționale și în articole de specialitate.

Diseminare

Articole:

Identification of Potential for Historical Roman Story Telling (A.-M. Machedon, 2020)

Living Danube Limes - Spațiul construit ca instrument pentru retrăirea istoriei (Argument 13/2021; A.-M. Machedon, D. Dordea, G. Mitrache, Argument 13/2021)

Living Danube Limes – Urban and Territorial Identities: the Revival of the Roman Empire Frontier along Danube (EURAU – Birmingham UK; A.-M. Machedon, D. Dordea, G. Mitrache, 2021)

The Danube Limes – A Territorial Museum; Vislibility Measures and Physical Reconstruction on Archaeological Sites (Sofia BG; A.-M. Machedon, D. Dordea, G. Mitrache, B. Ispas, 2022)

Conferințe:

Living Danube Limes – Roman Danube Limes – Planning (Second Partner Meeting & First Local Focus Group Meeting, 2020)

Visibility measures at the Pilot Site of Sacidava (Second Partner Meeting & First Local Focus Group Meeting; 2020)

Living Danube Limes - Spațiul construit ca instrument pentru retrăirea istoriei (Sesiune de comunicari stiintifice, UAUIM 2021)

Living Danube Limes – Urban and Territorial Identities: the Revival of the Roman Empire Frontier along Danube (EURAU – Birmingham- UK; 2021)

Visibility Measures & Physical Reconstruction (IInd Local Focus Group Meeting 2022)

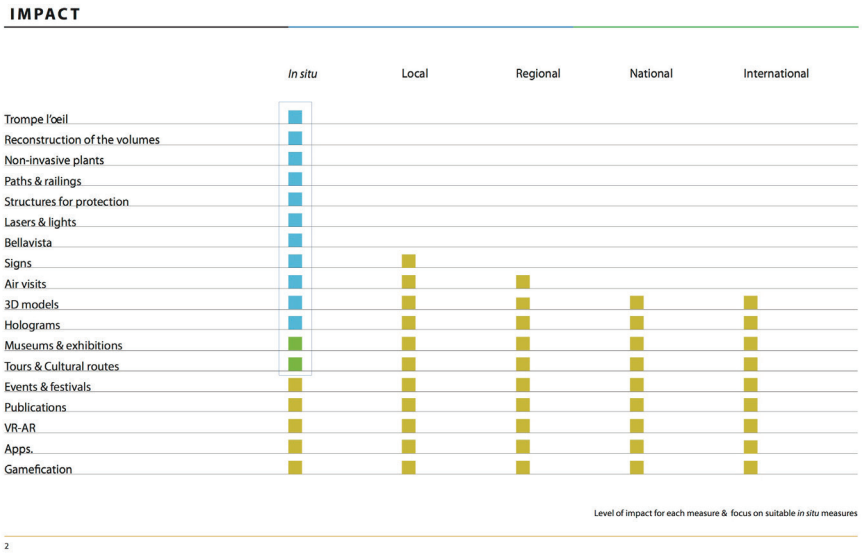


Fig. 15
Tabel: Măsuri de creștere a vizibilității pe siturile arheologice din catalogul „Visibility Measures and Physical Reconstruction on Archaeological Sites", A.M. Machedon, D. Dordea, G. Mitrache, B. Ispas, 2022

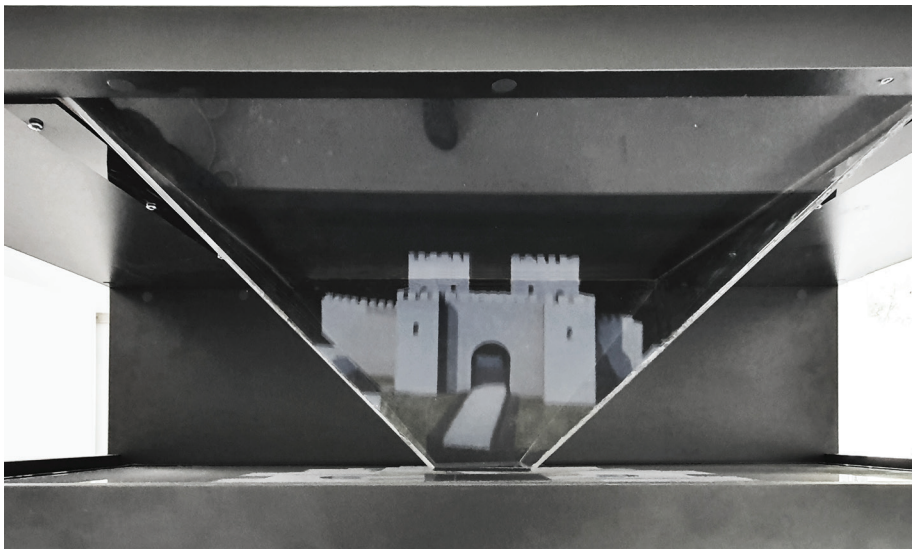


Fig. 16
Hologramă a porții principale de la cetatea Sacidava, realizată în timpul workshop-lui de la Rasova, foto Ana-Maria Machedon, 2022

Fig. 17
Montarea instalației pentru hologramă și a expoziției în timpul workshop-lui de la Rasova, foto Ana-Maria Machedon, 2022





Fig. 18
Conversia grădiniței din Rasova în muzeu de istorie si etnografie, proiect realizat de echipa de cercetare LDL-UAUIM, foto Dragoș Dordea 2022

The Danube Limes – A Territorial Museum; Vislibility Measures and Physical Reconstruction on Archaeological Sites (Sofia BG; 2022)

Expoziții:

Living Danube Limes – Limesul Dunărean în România (Muzeul Rasova - mai 2022; UAUIM iunie 2022; în colaborare cu INCDT)

Workshop:

Visibility Measures & Physical Reconstruction (Muzeul Rasova, mai 2022, în colaborare cu INCDT)

Catalog:

*Visibility Measures & Physical Reconstruction (*A.-M. Machedon, D. Dordea, G. Mitrache; B. Ispas, 2022)

Note

1. - „Trăind Limesul Dunărean - Valorificarea patrimoniului cultural și dezvoltarea turismului sustenabil prin trăirea patrimoniului Limesului Dunărean ca bază pentru o rută culturală"; proiect finanțat de ERDF, IPA II, ENI-MD.

2. Danube University Krems; Friedrich-Alexander University Erlangen-Nürnberg, Paris-Lodron-University of Salzburg, National Tourism Cluster "Bulgarian Guide", Budapest University of Technology and Economics, Institute for Theoretical and Applied Mechanics, Municipal Monument Preservation Institute Bratislava, Slovak University of Technology in Bratislava, Centre for Heritage Interpretation, Sofia, Association of Danube River Municipalities "Danube", Institute of Archaeology, Zagreb, Ludwig Boltzmann Corporation Ltd., Institute of Archaeology Belgrade, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad, Ungheni City Hall.

24

Abstract

Acest articol prezintă o scurtă analiză a tendințelor, conceptelor și ideilor care marchează exprimarea arhitecturală în sens formal – ca o urmare a suitei de gesturi ce definește finalizarea procesului de modelare în relație cu problemele sociale, psihologice, dar și spiritual culturale ale perioadei contemporane. Modelarea este o exprimare a intenției și a gândirii în sens gestual prin dinamica formei. Într-un anumit sens, poate fi considerată un sistem deschis ce poate exprima, asimila, îngloba și reda – în mod voluntar sau involuntar – structuri conceptuale, sociale, culturale ale unei societăți. Sunt identificate, prin documentația abordată, două direcții principale care completează, contrabalansează și valorifică în funcție de context, concept și program forma modelată. În primă instanță se află abordarea obiectual-unificatoare a formei, dată de concepțiile care raportează forma la o entitate, informație sau idee cu caracter spiritual, unde obiectul arhitectural devine o metaforă, o reprezentare a unei idei, iar spațiul generat reprezintă o totalitate care pe urmă este subdivizată – în sensul celor spuse de arhitectul Valerio Olgiati (Olgiati, Breitschmid 2019: 72-73). A doua direcție este exprimată de forma rezultată prin adiție volumetrică, accentul aplecându-se asupra prezenței părților într-o compoziție articulată, unde, de fapt, obiectul exprimă diversitatea culturală, socială și materială a contextului, pierzându-se în cumulul de forțe care sparg silueta compozițională, în sensul afirmațiilor psihologului Rudolf Arnheim (Arnheim 2009: 195).

MODELAREA ARHITECTURALĂ - TENDINȚE CONCEPTUALE

dr. arh. Adrian Ioniță

Analizarea locului ca fenomen spațio-temporal și asimilarea nuanțelor care îl particularizează prin forme și funcțiuni marchează definitoriu modelarea spațiului arhitectural. Caracterul unui loc, deslușit în integritatea lui construită prin totalitatea ipostazelor formale și simbolice determină în esență o anumită formă de lucru ce comportă interogarea constantă și integrarea formei propuse în potențialul unui context dat.

Studiul volumului arhitectural prin procesul de modelare și machetare are ca scop descoperirea modului în care arhitectura afectează, modifică, alterează sau augmentează specificitatea formală și simbolică a unui loc. Prin urmare, intenția principală pe parcursul modelării transgresează limita exterioară a volumului – acesta fiind doar o etapă în succesiunea ipostazelor arhitecturale care dau sens locului. Prezentul text urmărește o serie de direcții care antamează o posibilă consensualitate în cadrul modelării prin raportarea la continuitatea și discontinuitatea / fragmentarea locului.

1. Conceptul *genius loci* propus de arhitectul Christian Norberg-Schulz (Schulz 1996: 18), ce înseamnă *spiritul locului* presupune o aprofundare a relațiilor, a elementelor morfologice, dar și tipologiilor care până la urmă descriu particularitățile unui anumit areal spațial, temporal și cultural. Arhitectul și teoreticianul M. Reza Shirazi distinge în totalitatea locului o persistență structurală a anumitor pattern-uri care păstrează în timp esența unui loc (Shirazi 2016: 47). El subliniază importanța *arhetipului* în cadrul fenomenului spațio-temporal care facilitează caracterul locului. Cunoașterea arhetipului constituie o revenire constantă la principiile fundamentale care alcătuiesc de fapt meta-elemente ale perenității limbajului arhitectural reinterpretat în funcție de credințele și perceptele unei culturi. Elementele constitutive ale limbajului arhitectural – pereții, planșeele, golurile și acoperișurile – sunt *manifestări* ale unor arhetipuri care posedă în timp aceleași principii generatoare ulterior alterate, adaptate în funcție de contextul climatic și cultural. În acest fel, o primă intenție în a ajunge în consens cu particularitățile locului este cea de a recunoaște structura arhetipală a unui loc. Adică, de a deosebi care sunt elementele – arhetipurile – care dau caracter locului prin prezență și continuitate în timp, dar și de a identifica deosebirile dintre acestea prin faptul că ele au sens în relație cu totalitatea contextului. Favorizarea arhetipurilor – a elementelor care generează continuitate, identificare, orientare și specificitate – și nu a celor care aduc discontinuitate, monotonie, redundanță și alienare constituie o

formă în a aborda modelarea de arhitectură, dar și înscrierea într-un curent mult mai important – cel impus de exigențele unei sustenabilități culturale.

Prin urmare, elaborarea unui demers în favoarea identificării *profunzimii* contextului în care se înscrie actul de modelare înseamnă și o cunoaștere a ceea ce poate fi interpretarea mediului privind conceptualizarea și percepția ambianței spațiului în vederea transpunerii și asimilării psihologice spre a deveni ambientul specific uman.

Biologul Jakob von Uexhüll conturează diferitele modalități prin care fiecare specie, inclusiv oamenii, se raportează diferit la contextul și mediul din care fac parte (Uexhüll 2010: 55). Percepția diferită implică și un sistem de coordonate diferit, asociat organelor specifice implicate în a coordona mișcarea fiecărui organism în parte.

Sub tutela termenului *Umwelt* autorul livrează o expansivă teoretizare a ceea ce poate fi particularizarea modului în care fiecare specie interpretează același context material în funcție de nevoile și modul de viață specific ținând cont de particularitățile biologice prezentate de fiecare vietate.

În cazul percepției umane apare problema raportării constante la o experiență acumulată, asimilată și care în consecință pune în evidență interpretarea informațiilor prin prisma particularităților corporale umane. Ca atare, contextul este constant confruntat prin asocieri cu diferite informații care pot genera poziționări diferite – *variabile* față de ceea ce este supus percepției (Hallowell 1955: 7). În definitiv, așa cum explică arhitectul Amos Rapoport, contextul devine suportul pentru un mod de comunicare *non-verbal,* în arealul căruia diferențele și asemănările exprimate prin poziție, orientare, volumetrie, materialitate, reprezintă trăsături de ordin social și cultural (Rapoport 1990: 26).

2. Aprofundarea complexă a modelării de arhitectură provoacă constant limitele sintaxei domeniului nostru. În acest sens, o paradigmă care controlează gândirea și modelarea spațiului arhitectural este conturată de arhitectul și teoreticianul Philip D. Plowright (Plowright 2020: 50). El distinge 3 teme prin care sistemul modelării de arhitectură poate fi structurat și ierarhizat intrând în dialog cu contextul pentru a răspunde exigențelor unui program de arhitectură.

Pattern-urile sunt entități-structuri regăsite în diferite stări de articulare în care transpar formal și funcțional principiile și particularitățile unei activități sau întrebuințări. Ele au un caracter general-tipologic pentru o formă / activitate specifică și pot fi particularizate în funcție de context. Analiza morfologică a fondului construit este o reprezentare a pattern-urilor formale care alcătuiesc un anumit țesut urban.

Forțele influențează în mod indirect forma modelată, devenind într-un anumit sens constrângeri care limitează gestul arhitectural în raport cu anumite informații, deziderate ale entităților legislative sau posibilități ale contextului (Ibid: 150). De multe ori raportarea formală și funcțională față de constrângerile unui sit – legislative, culturale sau climatice – înseamnă o asimilare în cadrul volumetriei modelate a aspectelor mai puțin vizibile, cum poate fi limita dintre public și privat sau limita legislativă a unei parcele. Prelucrarea volumetrică în sensul unei adaptări energetice a formei se raportează în principal la factorii climatici care devin forțe cu impact

asupra modelului studiat. Incidența solară este ameliorată prin forme care se autoumbresc, mișcarea aerului este antrenată prin atrium-uri producând o ventilare pasivă a spațiilor interioare ș.a.m.d.

Conceptele sunt considerate obiecte ale gândirii, acestea având un caracter eminamente abstract. Conceptele pot fi idei care vitalizează procesul de modelare a obiectului arhitectural în sensul adaptării tuturor elementelor compoziționale în funcție de semnificațiile pe care le promovează (Plowright 2014: 244). Conceptele prin urmare pot fi exprimate în arhitectură în sens deductiv prin gesturi care însoțesc acțiunile umane îndeplinite în cadrul unor comportamente sub incidența unor stări sau evenimente. Prin acest proces de sublimare în forme arhitecturale pot fi transpuse într-o ordine volumetrică idei ce devin receptacule fiindu-le asociate idei, convingeri, amintiri și alte aspecte psihologice ale fiecărui privitor sau utilizator de spațiu.

3. În planul superior temelor prin care poate fi studiată modelarea obiectului arhitectural rezidă, în esență, constanta preocupare în a sedimenta lucrul cu o anumită *ordine* care deosebește modelarea de arhitectură față de alte forme de modelare. Prin ideea de ordine arhitecturală, psihologul Rudolf Arnheim, o autoritate în ceea ce privește psihologia aplicată în arte, accentuează caracterul articulat, compus al volumetriei arhitecturale ce rezultă prin alăturarea și conectarea multor părți care formează un întreg coerent definit prin ipostaze specifice ale unui parcurs arhitectural caracterizat prin succesiunea interior-exterior. În opoziție, arhitectul Michael Benedikt afirmă că modelarea sculpturală prelucrează elemente solide-pline, unde suprafața și silueta sunt de fapt, singurele modalități prin care putem interacționa cu opera de artă. Sculptura și instalația materializează spațial și funcțional un singur eveniment, pe când parcursul arhitectural fundamentează o succesiune de evenimente corelate sau „o societate de camere" (Benedikt 2022: 132).

Privind ordinea compozițională în cazul volumetriei arhitecturale, Rudolf Arnheim distinge două direcții prin care modelarea poate exprima o anumită ordine (Arnheim 2009: 195). El consideră că procesul prin care mai multe elemente care alcătuiesc o compoziție pot fi ajustate, articulate și modelate poate avea două tipuri de rezultate care în definitiv reflectă în sens simbolic concepțiile spiritual-culturale ale unei perioade.

Primul tip de ordine denumit „from above" reflectă predominanța unui întreg față de părți – a unei forme în umbra căreia toate elementele sunt subordonate – așa cum, de exemplu, se întrevede în arhitectura religioasă sau în templele grecești. Alte compoziții, care se înscriu în ce de-al doilea tip de ordine, „bottom up", pleacă de la predominanța părților care alcătuiesc un întreg, fiecare având un caracter distinct, dar articulat în cadrul compoziției – Arheim dă ca exemplu clădirile proiectate de arhitectul Gerrit Rietveld (Ibid.:197). Aceste tipuri de compoziții reflectă și tendința socială contemporană către o *atomizare* și fragmentare a relațiilor umane în cadrul diferitelor medii, incluzând de fapt și impactul contemporan al digitalizării. (Fig. 1; Fig. 2)

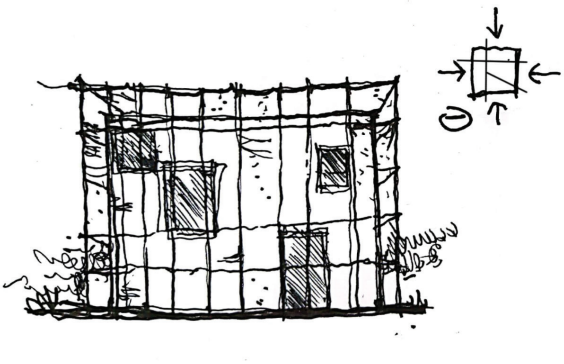


Fig. 1-2
Accentuarea întregului sau a părților prin tipul de ordine geometrică și agregarea la nivelul ansamblului.



Fig. 1
Studio Phenomenon, Moya Moya House – Accentuarea figurii – ordine geometrică rezultată prin subdiviziunea spațiului.

Fig. 2
Arh. Moshe Safdie, Habitat 67 – Accentuarea părților – ordine geometrică rezultată prin adiție sau substracție volumetrică.

Pe când soluțiile care reiterează compoziții „from above" reifică înclinațiile spre valori comune, universale, care de multe ori nu mai sunt prezente în contextele sociale, culturale și construite contemporane caracterizate printr-o diversitate de credințe și puncte de vedere materializate spațio-temporal în *straturile* unui *palimpsest* (Lakatoș, 2007:66) urban. Considerând cele prezentate de Rudolf Arnheim cu privire la compoziția formelor arhitecturale putem afirma faptul că tipul „from above" marchează o întâietate a conceptelor, pe când tipul „bottom up" materializează ciocnirea forțelor și a pattern-urilor prezente prin exigențele programului și ale contextului.

Conceptul de *agregare* propus de arhitecții Justin Fowler și Nader Tehrani completează ideile psihologului Rudolf Arnheim însemnând modul de grupare a elementelor arhitecturale în părți componente, alcătuind o dinamică înghețată, încătușată, limitată de conturul, proporția, forma figurii (Tehrani et. al. 2011: 48). În decursul istoriei, materializarea formală a arhitecturii s-a remarcat printr-o pendulare între *aspectul figurativ* – părțile care se pierd în întreg – și cel *configurativ* – în care întregul este vizibil alcătuit din părți. Agregarea compozițională este vizibilă atât la nivel volumetric, cât și la nivelul detaliului – al suprafeței – anvelopantei unde de fapt este vorba despre o modelare a câmpului vizibil al fațadei, ce poate fi unitar (suprafețele tencuite) sau modular (mesh-uri, panouri sau articularea juxtapusă a unor straturi).

În schimb, pentru arhitectul Valerio Olgiati ordinea este un catalizator al materializării spațiului arhitectural (Olgiati, Breitschmid 2019: 72-73). În activitatea de ordonare converg principalele probleme ale modelării: orientare, volumetrie, configurație planimetrică și parcurs arhitectural. Ordinea este un liant între concepte, forțe, pattern-uri în sensul conformării volumetriei în funcție de exigențele contextului și funcțiunii propuse. Valerio Olgiati, consideră că problema fragmentării și descentralizării societății se datorează diversității și diferențierilor culturale, aspecte care creează tensiuni puternice și în gândirea formelor arhitecturale din prezent (Ibid: 31).

El argumentează acest fapt prin absența contemporană a unui sens spiritual / cultural universal predominant pentru care odată erau construite anumite edificii și militează pentru o abordare complementară, în care este accentuată figura volumetrică ce favorizează o anumită *unicitate* a ordinii compoziționale în arhitectură. Unicitatea poate fi o posibilitate prin care arhitectura devine creatoare de sens, provocând instabilitatea și nesiguranța dată de *fragmentarea* societății contemporane care transpare de multe ori în abordarea fragmentar-compozițională a clădirilor contemporane. Acestea, în percepția lui Olgiati, prezintă forme mai degrabă „rezultate" din ciocnirea vectorilor de interes antagonici care animă procesul constructiv (Ibid: 72-73).

Modelarea spațială din prezent comportă o tendință care se înscrie în ceea ce filozoful Peter Sloterdijk numește *co-izolare* (Sloterdijk, 2016: 537), venind, indirect, în întâmpinarea celor menționate anterior. El susține că ideea unei acțiuni de izolare *alăturată,* pleacă de la tendința care asimilează conceptul microbiologic al celulei în conformarea socială, dar și spațial-arhitecturală, înregistrând de fapt, mișcarea către o creștere a autonomiei individului în defavoarea actului de socializare comunitară. Imaginea schițată este una non-centrică în care unitatea de locuit, sau *apartamentul* privit de Sloterdijk în mod simbolic, devine materializarea unei

bule spațiale în care fiecare individ își trăiește prin surogate și intermediari (mediul online) viața pseudo-socială.

În creațiile arhitecților contemporani există o varietate dar și diversitate în ceea ce privește abordările formale – acestea fiind rezultatul unei flexibilități a gândirii spațiale în raport cu contextul dat. Două exemple care se *completează* volumetric în spiritul tematicii acestui text sunt Magazinul Central din Cluj și Centrul de Cultură și Aulă proiectate de arhitectul Adrian Spirescu. În cazul primului exemplu remarcăm o compoziție care favorizează articularea mai multor corpuri juxtapuse cu scopul de a exprima tensiunea dată prin reperele de înălțime și de scară ale contextului. Volumele sunt rezultatul unui gest arthitectural aditiv care pulsează din interior spre exterior. În completare, cel de-al doilea exemplu reifică un volum mono-obiect, unde prelucrarea formală se identifică prin accentuarea unei singure siluete dominante, prelucrată pentru a primi diferitele relații cu contextul, dar și pentru a indica accesul principal și orientarea clădirii. Volumetria este modelată prin gesturi care restrâng, comprimă și secționează, sub incidența unei forțe care vine din exterior spre interior. (Fig. 3; Fig. 4)

În concluzie, miza acestui text este o scurtă interogare a principiilor și tendințelor filozofice, psihologice și sociale care urmăresc, influențează și definitivează procesul de modelare. În acest sens, studiul afirmă importanța și complementaritatea ambelor tipuri de abordare a compoziției arhitecturale, atât cel care accentuează unicitatea unui obiect cât și cel care favorizează o juxtapunere sau tensiune între mai multe elemente compoziționale într-o singură soluție volumetrică.

Prin urmare, formele modelate descrise de Rudolf Arnheim reflectă mișcarea socială și culturală a unei perioade, atât ca o materializare a conceptelor și ideilor abstracte, cât și ca un răspuns concretizat prin dialogul formal cu exigențele și impulsurile contextului. În schimb la Rappaort modelarea formală a spațiului arhitectural ajunge în esență să fie caracterizată printr-un sistem deschis care primește, structurează și ierarhizează informații *non-verbale* asociate volumetriei propuse (Rapoport 1990: 28-30). Rezultatele formale contemporane, în sensul celor investigate prin acest articol, ilustrează posibilele materializări ale formei care ajunge în interacțiune cu realitatea contemporană și tendințele prin care aceastea se completează în gândirea arhitecturală.

Referințe Bibliografice

ARNHEIM, RUDOLPH, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, 2009.

HALLOWELL, A. IRVING, *Culture and Experience*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1955.

LAKATOȘ, ANDREI EUGEN, *Conversia în Context: Despre Regenerarea Spațiilor Industriale,* Editura Fundației Arhitext Design, București, 2017.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979.

OLGIATI, VALERIO; BREITSCHMID, MARKUS, *Non-Referential Architecture: Ideated by Valerio Olgiati – written by Markus Breitschmid*, Park Books, 2019.





Fig. 3
Arh. Adrian Spirescu, Centrul de Cultură și Aulă la Universitatea Politehnică, București – Accentuarea figurii

Fig. 4
Arh. Adrian Spirescu, Magazinul Central din Cluj – Accentuarea tensiunii dintre părți

PLOWRIGHT, PHILIP D., *Revealing Architectural Design: Methods, Frameworks and Tools,* Routledge, 2014.

PLOWRIGHT, PHILIP D., *Making Architecture Through Being Human: A Handbook of Design Ideas,* Routledge, 2020.

RAPOPORT, AMOS, *The Meaning of the Built Environment: A Nonverbal Communication Approach*, University of Arizona Press, 1990.

SHIRAZI, M. REZA, *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture: Phenomenal Phenomenology*, Routledge, 2016.

SPIRESCU, ADRIAN; BRĂCĂCESCU CRISTIAN, *Adrian Spirescu: Pagini de Arhitectură: Interferențe și Neliniști*, Igloo Media, București, 2013.

SLOTERDIJK, PETER, trad. HOBAN, WIELAND, *Foams: Spheres: Plural Spherology*, Semiotext(e), 2016.

TEHRANI, NADER; FOWLER, JUSTIN, "Aggregation", în SCHROEPFER, THOMAS, *Material Design: Informing Architecture by Materiality*, Birkhäuser, Basel, 2011.

VON UEXKÜLL, JAKOB, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning,* trad. O'NEIL, JOSEPH D, University of Minnesota Press, 2010.

25

Abstract

O metodologie de interpretare a locului pe trei paliere distincte – nivelul urban, nivelul arhitectural și nivelul socio-simbolic – a stat la baza îndrumării proiectului de diplomă intitulat „Piața Agro-Bazarul. Revitalizarea Pieței Tomis III, Constanța", autor: stud. arh. Maria-Alexandra Bălănescu, 2020-2021. Nivelurile s-au organizat în relație cu trei scări de abordare: orașul, vecinătatea de cartier și insula urbană delimitată de Bulevardul Tomis, Bulevardul Alexandru Lăpușneanu și Strada Soveja. Piața Tomis III se află în zona de nord a orașului, dominată de blocurile socialiste postbelice spre parcul Tăbăcariei și învecinată cu clădiri recente majore precum *City Park Mall*. Insula urbană este destructurată pietonal la interior, acolo unde există deja o piață agro-alimentară, magazine de cartier și ruina fostului depozit de armăsari. Tocmai acest interior urban neglijat a fost subiectul proiectului de diplomă din perspectiva revitalizării spațiilor de tip agro-bazar tradiționale, ca alternativă sustenabilă la dezvoltările consumeriste și introvertite de tip mall sau supermarket.

INTERPRETAREA LOCULUI
UN STUDIU DE CAZ:
PIAȚA TOMIS III, CONSTANȚA

CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

Îndrumarea proiectului de diplomă intitulat „Piața Agro-Bazarul. Revitalizarea Pieței Tomis III, Constanța", autor: stud. arh. Maria-Alexandra Bălănescu, 2020-2021, a constituit oportunitatea explorării unei metodologii de interpretare a locului, la trei paliere distincte: nivelul urban, nivelul arhitectural și nivelul socio-simbolic. Câteva cărți esențiale au alcătuit fundamentul teoretic pe care s-a desfășurat dialogul: Kevin Lynch, *Imaginea orașului* (2012 [1960]), Colin Rowe & Fred Koetter, *Orașul colaj* (2013 [1978]), Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979) și *Architecture: Presence, Language, Place* (2000), Christopher Alexander, *A Pattern Language* (1977), Herman Herzberger, *Lesson for Students in Architecture* (2005 [1991]), Jan Gehl, *Viața între clădiri* (2011 [1971]), Rob Krier, *Urban Space* (1977) și Alfonso Morales, *Public Markets as Community Development Tools* (2009). Cele trei mari categorii ale lecturii amplasamentului – spațiul urban, spațiul arhitectural și spațiul social – s-au organizat în relație cu trei scări de abordare: orașul, vecinătatea de cartier și insula urbană delimitată de Bulevardul Tomis, Bulevardul Alexandru Lăpușneanu și Strada Soveja. Piața Tomis III se află în zona de nord a orașului, dominată de blocurile socialiste postbelice spre parcul Tăbăcariei și învecinată cu clădiri recente majore precum *City Park Mall*. Deservită eficient de transportul public pe perimetrul său, insula urbană este destructurată pietonal la interior, acolo unde există deja o piață agro-alimentară, magazine de cartier și ruina fostului depozit de armăsari. Nodul intermodal prevăzut aici în planificarea de la sfârșitul anilor 1970 s-a redus la o stație de autobuz și o autogară, neremarcate dinspre bulevard. Tocmai acest interior urban neglijat a fost subiectul proiectului de diplomă din perspectiva revitalizării spațiilor de tip agro-bazar tradiționale, ca alternativă sustenabilă la dezvoltările consumeriste și introvertite de tip *mall* sau supermarket.

1. Nivelul interpretării urbane

Strada, piața și „camera publică" definite clar de fronturi construite stau la baza ideii de spațiu urban autentic în teoria tipologică elaborată după 1970 de către Rob Krier ca răspuns critic la urbanismul funcționalist al Mișcării Moderne. Interesul asupra acestei viziuni recuperatoare este explicabil prin faptul că amplasamentul proiectului de diplomă se află într-o zonă realizată prin sistematizare urbanistică în perioada socialistă, între 1977-1980, după

modelul blocurilor amplasate liber într-un spațiu verde, cu „placări de bulevard" ocazionale. „Citirea" orașului s-a lărgit și prin aportul necesar al istoriei urbane, prin compararea analitică a straturilor suprapuse în timp. Astfel, am urmărit devenirea structurii spațiale a cartierului prin intermediul tipologiilor scrierii, ștergerii, modificării și rescrierii amplasamentului. Ruina fostului depozit de armăsari a devenit în mod firesc o „ancoră" în conservarea identității locului, chiar dacă nu este monument istoric. De la o zonă marginală a orașului în 1903, care aparținea de fapt comunei Anadalchioi, renumită pentru „alergările de cai", locul apare azi „central" prin urbanizare, însă confuz prin lipsa calităților spațiului urban și a sensului civic al centrului insulei. Metoda *poché* de identificare a fragmentelor urbane (figură-fundal; construit-neconstruit) se sprijină pe principiile teoretice dezvoltate de Thomas Schumacher (1971), Colin Rowe – Fred Koetter (2013 [1978]) și Steven Peterson (1979). Aici se evidențiază conceptul aplicat al „orașului-colaj", metoda contextualistă de analiză, atenția asupra formei urbane și elementelor sale constitutive: câmpul urban ca sector construit identificabil și coerent în termeni formali, textura urbană, strada, piața și insula construită. Conceptul de spațiu urban privește toate tipurile de spații deschise între clădiri în care se poate pătrunde fără restricții la nivel pietonal cu grade diferite de ierarhizare între public și privat. În palier topologic, structura generală urbană a fost marcată schematic prin parcursurile principale, a nodurilor importante, a reperelor majore, a limitelor spațiale și a domeniilor de vecinătate identificabile formal. Evoluția istorică a amplasamentului ca palimpsest, vizualizată între 1903-2020, s-a alăturat cartării aspectelor specifice juridice, cadastrale și de funcționalitate. Zona socialistă de blocuri se remarcă prin ambiguitatea spațiului urban neconstruit și coerența slabă la nivel public. La o scară medie și apoi în detaliu, au fost supuse interpretării câmpul urban, textura construită, transparența spațială, punctele de coliziune, centralitatea insulei, sectoarele coerente vizual, destructurările locale și obstacolele pietonale.

2. Nivelul interpretării arhitecturale

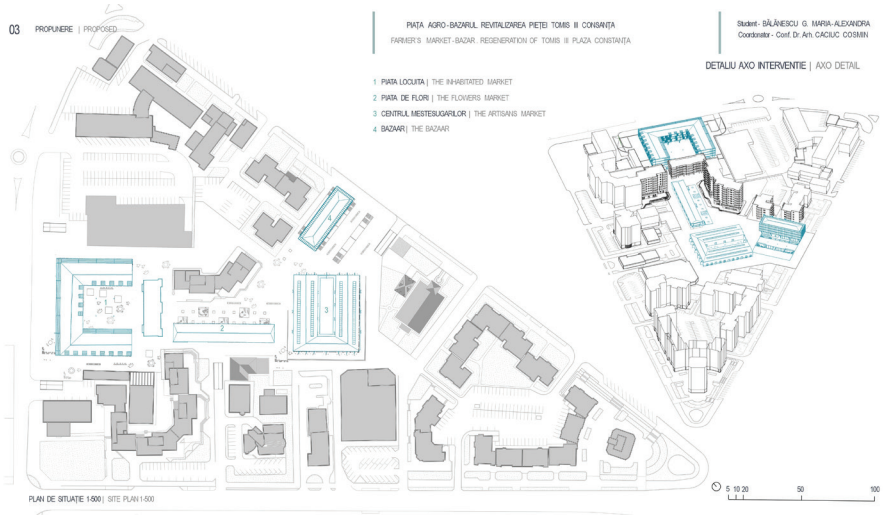
Spațiul arhitectural, înțeles în mod curent drept „obiect" construit sau clădire propriu-zisă, nu poate fi disociat de recuperarea spațiului urban și valorizarea locului care au devenit obiectivele strategice ale teoriei contextualiste. Din acest punct de vedere, arhitectura își revendică locul în câmpul urban, fie ca element izolat / distinct, fie ca o clădire-țesut „camuflată" în textura construită învecinată. Extinderea acestor observații și pe un fundal fenomenologic, prin contribuția lui Christian Norberg-Schulz (1979), s-a produs din necesitatea înțelegerii locului ca o „totalitate". Am considerat conceptul de „spațiu existențial" ca pe o adevărată placă turnantă metodologică pentru înțelegerea locului, care subsumează experiența arhitecturală, permițând explorarea unor direcții analitice foarte clare: „orientarea", „caracterul" și „identificarea". Orientarea leagă arhitectura de o ordonare topologică, de ritmuri și ierarhii orizontale în plan, în timp ce caracterul este expresia unei figurabilități tipo-morfologice, exprimând tensiunile verticale ale materializării între pământ și cer. Fenomenul locului armonizează deci într-o totalitate cele trei mari categorii existențiale: (1) „teluricul" edificării, exprimat prin „lucruri" concrete (în opoziție cu „obiectele" abstracte), (2) „celestul" exprimat prin prezența „luminii", pe fundalul descrierii unei „atmosfere generale" și (3) „temporalul" care modelează și stratifică în plimpsest construirea. Arhitectura ca articulare

semnificativă de lucruri și ca operă de artă „adună" semnificații la nivel existențial și tocmai această condensare de semnificații emană un „spirit al locului" ce poate fi recunoscut prin faptul locuirii. Recunoașterea ca „ascultare a vocii locului" va da în final măsura identificării, sentimentului de apartenență – miza fundamentală a oricărei intervenții de arhitectură. Așadar, în analitica arhitecturală, accentul glisează progresiv a de la calitatea perceptual-topologică a structurii locului către fenomenologia lucrului prin configurațiile spațiale, figurabilitatea mediului, articulările caracteristice și proprietățile formei descrise ca tipuri de implantare, modalități de construire și motive caracteristice. În plus, au fost de interes la acest nivel aspecte care țin de modul „amplasat" al lumii vieții cotidiene: atractorii urbani definiți deopotrivă prin activitatea cotidiană și configurație, cu referință la „tiparele" lui Cristopher Alexander (1977): noduri de activitate, înlănțuiri ierarhizate de spații între clădiri, proximitatea volumetriilor și ideea de cartier însușit printr-un mod de locuire. Calitatea tipo-morfologică pusă în evidență prin concretizare s-a focalizat pe elemente recognoscibile pentru locuitori, precum pietonalul, piața, maidanul (spațiile de rezervă comunitare), „orașul din parcare", buzunarele spațiale disponibile pentru activități ad-hoc. Exercițiul de comparatism tipologic al unei selecții de piețe agro-alimentare / agro-bazar din Constanța (Tomis III, Brotăcei, Tic-Tac, Cireșica, I.L. Caragiale, Griviței, Km 4-5) a evidențiat nu doar aspectele configurației generale (complete) a clădirilor, ci și nivelul elementelor structurale majore și a celor decorative. Atenția morfologică s-a fixat și pe modurile de realizare detaliată a clădirilor: materialitate, compunere, articulare, contactul cu terenul, terminația superioară la cornișă și golurile la fațade. În final, atmosfera generală a fost receptată prin experiența concretă a locului cu toate simțurile. Menționez aici calități precum opacitate-transparență, relația interior-exterior în elevații, tranziția public-privat prin raportarea la corporalitate sau vizualitate, modul de exprimare al structurii (masivă sau scheletală, vizibilă sau nu în fațade, prefabricată sau realizată in situ). În observația de detaliu, nu au fost neglijate spațiile verzi și detaliile de design urban (mobilier și iluminat public, amenajările diverse, planificate sau spontane).

3. Nivelul interpretării socio-simbolice

Spațiul socio-simbolic a presupus privirea de jos în sus, ascendentă, asupra vieții locului. Ca relaționare între utilizare și percepție la nivelul comunității, noțiunea de loc se revelează prin întrepătrunderea semnificației structurale și a celei fenomenologice. Însușirea locului prin modurile de folosire a spațiului public angajează spațialitatea organizării socio-comunitare, cu referință la teoretizarea relației public-privat în scrierile lui Herman Hertzberger (2005 [1992]) și Jan Gehl (*Viața între clădiri*, 2011 [1971]). Pe de altă parte, pe parcursul îndrumării, a suscitat un real interes seria conceptelor lui Christopher Alexander (*A Pattern Language*, 1977): ideea de „subcultură" în relație cu un domeniu spațial / cartier / vecinătate, identificarea tiparelor spațial-formale în relație cu comportamentul locuitorilor și modul lor de viață la nivel de detaliu, diferențierea suprafețelor publice prin metode improvizate, ocuparea buzunarelor spațiale, a limitelor / delimitărilor spațiale și generarea de „micro-locuri" în grosimea fațadelor, în „pliurile" din volumetria clădiilor. În căutarea identității locului, atenția s-a focalizat asupra comunităților legate de amplasament (cea a comercianților din piață, a locuitorilor, a





selecție din proiectul de diplomă
„Piața Agro-Bazarul. Revitalizarea Pieței Tomis III, Constanța”
Autor:
stud. arh. Maria-Alexandra Bălănescu
Îndrumător:
conf. dr. arh. Cosmin Caciuc.
An univ. 2020-2021, UAUIM

03 PROPUNERE | PROPOSED 03.1 PIAȚA LOCUITĂ | THE INHABITATED MARKET

PIAȚA AGRO-BAZARUL REVITALIZAREA PIEȚEI TOMIS III CONSTANȚA
FARMER'S MARKET-BAZAR. REGENERATION OF TOMIS III PLAZA CONSTANȚA

Student - BĂLĂNESCU G. MARIA-ALEXANDRA
Coordonator - Conf. Dr. Arh. CACIUC COSMIN



03 PROPUNERE | PROPOSED 03.4 BAZARUL | THE BAZAAR

PIAȚA AGRO-BAZARUL REVITALIZAREA PIEȚEI TOMIS III CONSTANȚA
FARMER'S MARKET-BAZAR. REGENERATION OF TOMIS III PLAZA CONSTANȚA

Student - BĂLĂNESCU G. MARIA-ALEXANDRA
Coordonator - Conf. Dr. Arh. CACIUC COSMIN



03 PROPUNERE | PROPOSED 03.2 PIAȚA DE FLORI | THE FLOWERS' MARKET

PIAȚA AGRO-BAZARUL REVITALIZAREA PIEȚEI TOMIS III CONSTANȚA
FARMER'S MARKET-BAZAR. REGENERATION OF TOMIS III PLAZA CONSTANȚA

Student - BĂLĂNESCU G. MARIA-ALEXANDRA
Coordonator - Conf. Dr. Arh. CACIUC COSMIN



cumpărătorilor, a celor care își găsesc locul de muncă în zonă, a vizitatorilor / turiștilor) și pe interacțiunea directă cu acestea (mai ales prin folosirea metodei chestionarelor pentru determinarea calității perceptuale). Sursa de inspirație a venit dinspre *Imaginea orașului* a lui Kevin Lynch (2012 [1960]). În ceea ce privește piesele grafice ale interpretării la o scară medie de analiză urbană, calitatea perceptuală întrețese aspectele formal-vizuale cu cele psihologice, sociale și fenomenologice. S-au cartat diferențierile public-privat în patru registre de percepție: (1) spațiul public vizibil și accesibil oricând, (2) spațiul semi-public vizibil și accesibil controlat, (2) spațiul semi-privat vizibil și accesibil cotrolat, (4) spațiul privat invizibil și inaccesibil sau accesibil controlat. Cele patru registre au fost coroborate, pe de o parte, cu diferențierea de folosire a spațiilor exterioare și interioare (culte, bazar / piață, locuire, servicii / comerț, funcțiuni hibride), iar pe de altă parte, cu diferențierea comunităților pe insula urbană și cartarea în detaliu a zonelor de interacțiune socială, a exprimării vizibile a vieții cotidiene a comunităților prin intermediul fațadelor clădirilor, obiectelor de mobilier urban și prin focalizarea pe limitele spațiale ca zone de tranziție care pot fi folosite în mod programat sau spontan (denivelări naturale sau artificiale, buzunare spațiale reziduale, grădini, locuri de joacă, parcări, porți, intrări în clădiri).

4. Nivelul intervenției

Interpretarea locului la cele trei niveluri prezentate anterior a condus către ideea comunității care „adună" spațiul urban la scara ei în activitatea zilnică. Programul arhitectural propus se adresează tipologiei spațiului public vizibil și accesibil în mod controlat. Amplasamentul pieței agro-alimentare și bazarului Tomis III a dovedit în urma observațiilor la fața locului o remarcabilă bogăție socială și fenomenologică; prin urmare, proiectul de diplomă a dezvoltat și amplificat acest program în contextul restructurării țesutului urban. Scopul intervenției a fost acela de a pune în evidență Piața Tomis III ca loc social articulat prin tipologii de spațiu urban recognscibile pentru locuitori. Atât calitatea perceptual-structurală a spațiului urban, cât și aspectele fenomenologice ale materialității și atmosferei la nivelul spațiului arhitectural interacționează într-o totalitate a locului, identificabilă în formularea „vieții care are loc" la Norberg-Schulz (2000: 221-229). Vorbim de o interacțiune cu „amprenta locului", asociată deopotrivă cu comunitatea din zonă, spațiul urban și cel arhitectural. Maidanul și pietonalul au avut un rolul hotărâtor aici din perspectivă tipo-morfologică. Clarificarea structurală a zonei și valorificarea pieței agro-alimentare existente în context urban alcătuiesc baza conceptului de „spațiu comun". Reconfigurarea și ordonarea spațiilor pietonale a explorat o serie de experiențe publice: traseul meșteșugarilor / vânzătorilor stradali, ruina existentă la est, piața de pește propusă la vest, bazarul și parcursurile locuitorilor. În proiectul de diplomă am reținut în final patru puncte de intervenție: piața locuită (care include cazare hotelieră), piața de flori, centrul meșteșugarilor (în structura istorică) și bazarul.

Referințe Bibliografice

ALEXANDER, CHRISTOPHER, *A Pattern Language*, Oxford University Press, New York, 1977.

GEHL, JAN, *Viața între clădiri. Utilizările spațiului public*, Igloo Media, București, 2011[1971].

HERTZBERGER, HERMAN, *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 2005 [1992].

LYNCH, KEVIN, *Imaginea orașului*, Ed. Revista Urbanismul, București, 2012 [1960].

MORALES, ALFONSO, *Public Markets as Community Development Tools*, Sagepublications, Wisconsin, 2009.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture,* Rizzoli, New York, 1979.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Architecture: Presence, Language, Place*, Skira, Milano, 2000.

ROWE, COLIN; KOETTER, FRED, *Orașul Colaj*, Editura Universitară Ion Mincu, București, 2013 [1978].

SCHUMACHER, THOMAS L., "Contextualism: Urban Ideals and Deformations", în NESBITT, KATE, *Theorizing a New Agenda for Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* Princeton Architectural Press, New York, 1996. pp. 296-307.

PETERSON, STEVEN, "Urban Design Tactics", în *Architectural Design* 3-4, 1979.

26

LOC, TIPOLOGIE, PROIECT
UN SCENARIU URBAN ȘI 6 INTERVENȚII
PE VECHEA CALE A RAHOVEI DIN BUCUREȘTI

CONF. DR. ARH. ȘTEFAN GHENCIULESCU
ASIST. DR. ARH. MIHNEA SIMIRAȘ-BABIC

1. CERCETARE PRIN PROIECT. DESPRE TIP CA RESURSĂ

Textul de față descrie o experiență pedagogică legată de primul proiect de an III, desfășurat pe durata a șase săptămâni (1 octombrie – 11 noiembrie 2020) în cadrul Universității „Ion Mincu", atelierul 25-35. Tema generală cerea în primul rând cercetarea orașului și a locurilor sale publice și apoi, eventual, o intervenție publică în oraș. Autorul, profesorul Florian Stanciu, vorbea în mod explicit și despre desen – desenul critic, de cercetare, ca instrument principal în acest demers. Urmând o filozofie didactică generală pentru proiectele mici în Universitatea noastră, nu se preciza o funcțiune sau un amplasament, fiecare atelier urmând să interpreteze tema în propriul său mod.

Pentru echipa noastră de atelier, locul și istoria sunt fundamentale pentru proiect. Locul înseamnă un amplasament și un context, dar și istorie, viață urbană, problemele sociale, valoare identitară și potențialul de a influența fenomene la scară mai largă. Iar istoria privește nu doar un spațiu sau o clădire particulară, ci și continuitatea generală a profesiei, relația dintre arhitectura contemporană și mileniile de practică. Nu promovăm tradiționalismul, stilul, sau, mai rău, pastișa, ci o modernitate reflexivă și responsabilă. De la mica intervenție în spațiul rural și până la locuințele colective ce închid ciclul anilor I-III sau la diplome, invităm constant studenții să își privească proiectul, și, cumulativ, practica proprie drept o parte a unor fenomene mai complexe, o continuare critică a profesiei noastre, a evoluției unui loc, o participare la un sistem de relații.

Am privit tema generoasă a domnului Stanciu drept o ocazie de a aborda puțin altfel îndrumarea. Interpretarea noastră a urmat trei componente principale:

Ne-am asumat dilatarea componentei de cercetare, ce a ajuns să acopere practic cam jumătate din timpul total alocat, și a devenit nu doar pregătire, ci componentă a proiectării.

Apoi, am stabilit din start două paliere de studiu, ambele reflectate apoi în proiect. Unul dintre ele privea, ca de obicei, locul (de fapt, locurile), celălalt explorarea tipologică, în primul rând prin desen. Nu a mai fost vorba doar de un studiu bibliografic, a unor exemple anterioare bune, ci de căutarea

și selectarea unor modele și redesenarea de planuri, secțiuni etc. Așa cum scriam în temă, „studiul va fi unul tipologic, concentrat pe caracteristici esențiale (tipul de spații majore și secundare, principii de compunere, adaptare la loc etc., relația cu spațiul exterior etc.).[1] Vom vedea cum lucrul cu tipologia nu presupune imitație, ci recompunere, precum și invenție pe o bază solidă. Soluția voastră se va baza pe atitudinea față de loc dar și pe interpretarea, ducerea mai departe, deturnarea, eventual sinteza și poate chiar reinventarea unor tipuri."[2]

În fine, am propus nu un loc, ci șase locuri diferite, toate însă de-a lungul unei foste axe principale a orașului și toate cu o identitate și cu probleme semnificative și reprezentative. Astfel, studenții puteau să se concentreze pe intervenția punctuală și un program particular, dar și să înțeleagă relația dintre acestea și scara mare a orașului, precum și importanța coordonării și colaborării.

2. Locul. Reinventarea continuității și a spațiului public.

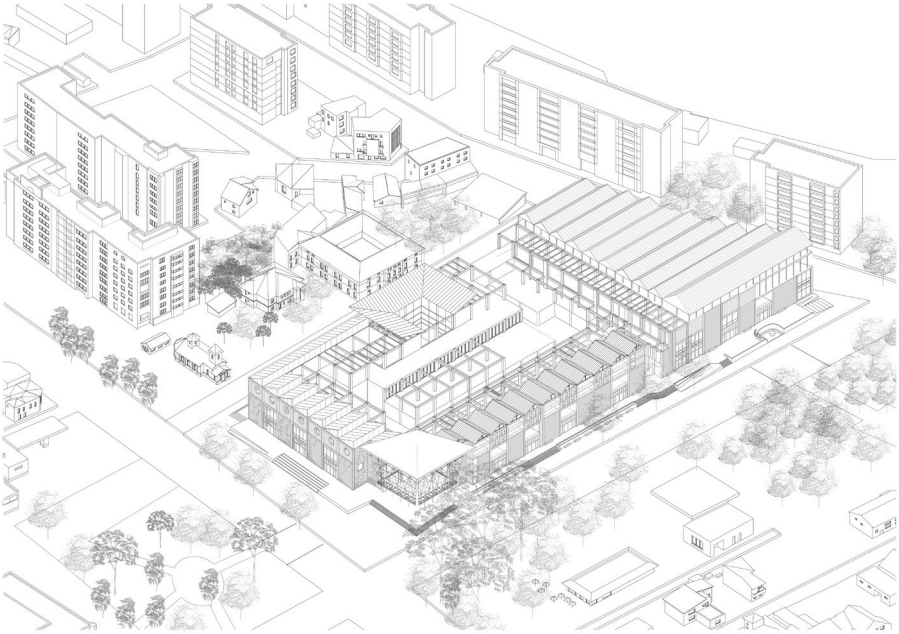
Înainte de marele proiect din anii 1980 al lui Nicolae Ceaușescu, Calea Rahovei (fostul Pod al Calicilor) era o axă urbană importantă ce continua direct peste Dâmbovița strada Șelari din centrul istoric. Trecând peste pod, Calea Rahovei se transforma într-o arteră importantă, ajungând până în cartierul Uranus și apoi, spre periferie. Unele zone erau ceva mai puțin construite, altele aveau adevărate fronturi comerciale închise tipice pentru orașul românesc de secol al XIX-lea, al XX-lea.

Traseul se păstrase și în timpul acoperirii râului, însă a fost complet întrerupt în cadrul operației ceaușiste. Astăzi, demolările masive și cortinele de blocuri o împart în mai multe segmente disjuncte: o zonă destructurată în spatele Pieței Unirii, apoi o porțiune numită acum strada George Georgescu, apoi din nou o pauză, altre cortine de beton și trasee schimbate, un fragment de front istoric vizavi de casa Academiei (conținând și Palatul Bragadiru) și, în sfârșit, un bulevard lung și anost ce traversează unul dintre cele mai sărace cartiere ale orașului și care se continuă cu Șoseaua Alexandriei.

Cum spuneam, fiecare loc ales are o identitate urbană și socială și pune probleme tipologice proprii. „Toate ridică însă problema continuității urbane, a rețeserii orașului, a împăcării fragmentelor dislocate."[3] Studenților li s-au indicat categoriile tipologic fundamentale și li s-au sugerat posibile categorii de programe.

Fiecare echipă trebuia să predea studiul tipologic menționat mai sus, o mapare a evoluției zonei prin planuri succesive (Schwarzplan etc.) și, pe lângă desenele obișnuite (planuri perspective etc., machete digitale) să își dezvolte propria propunere.

În cele ce urmează, vom urma pe scurt de la nord la sud fostul traseu, urmărind cele șase categorii și proiecte. Vom încheia printr-o scurtă concluzie asupra locului și a demersului pedagogic.



Mall-ul Liberty Center, Calea Rahovei, canibalizat și transformat într-un țesut urban poros și tridimensional (echipa VI, atlier 35, 2020)



Traseul recuperat, reinventat și reintegrat al Căii Rahovei istorice (cu galben) și, de la nord la sud, cele șase locuri studiate

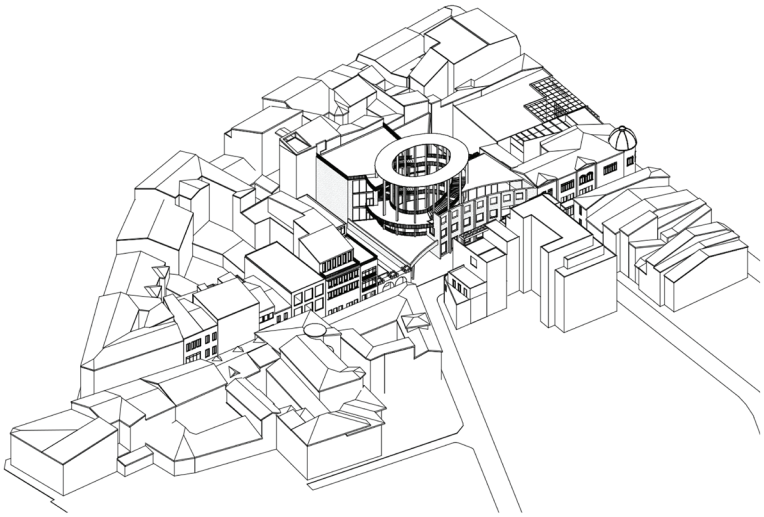
Locul I. Strada Șelari, 4-10

Probleme tipologice: Plombă urbană/ inserție în țesut istoric, spațiu privat/ spațiu public, regulă/ excepții, front/ retrageri etc.

Autori: Loredana Bumbăcea, Ștefania Burlacu, Ioana Lazăr, Gabriela Bilan, Sabrina Stoica

Primul teren precede ca poziție Calea Rahovei și este unul dintre puținele din nucleul istoric ce nu a primit încă clădiri permanente. Provocările priveau atât înțelegerea și continuitatea unui țesut prețios, cât și gândirea de alternative civice și culturale la dezvoltarea strict comercială a zonei.

Proiectul final propune trei curți, cea majoră fiind un tambur ce organizează în jurul său corpuri ce preiau înălțimile diferite ale cornișelor învecinate și care conțin galerii și ateliere de artiști. Problema relației dintre un front, vecinătăți și un spațiu central major și-a găsit referințe în arhitectura barocă, în Muzeul Guggenheim a lui Wright, în chirurgia urbană realizată de către James Stirling la Staatsgalerie din Stuttgart, dar și în tradiția regională și locală a hanului cu pridvoare suprapuse.



Locul I
axonometrie

Locul II. Strada Sf. Apostoli

Probleme tipologice: podul ca spațiu public, strada ca generator urban, străpungerea barierelor

Autori: Flavia Nechițelea, Vlad Comșa, Ana-Maria Dăscălița, Roxana Stalide

Studenții s-au confruntat cu arhitectura discretă a designului unui traseu public și a arhitecturării infrastructurii. Proiectul „Podul. Calea. Portalul" a integrat refacerea într-o manieră contemporană a podului ce continua pe vremuri strada Șelari, amenajarea străzii Sf. Apostoli și intervențiile inevitabil minimale asupra pasajului dintre zona din spate a blocurilor și Bulevardul Unirii.

Noul pod nu este doar o trecere, ci un loc complex. El definește prima parte a unui traseu marcat cu galben, ce se dilată, contractă și strecoară printre clădiri și spații verzi.

Locul III. Piața Sf. Apostoli

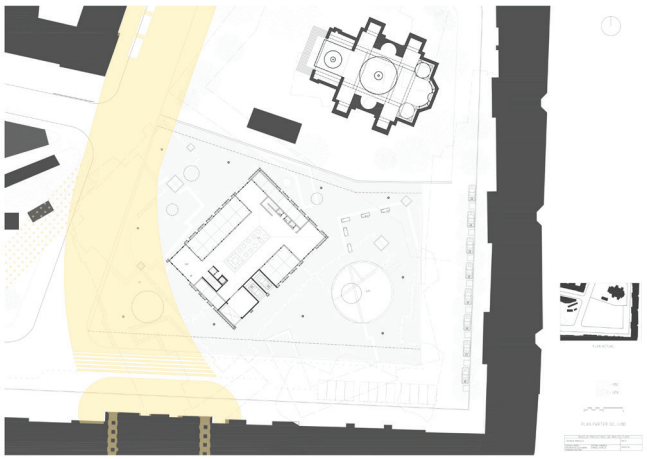
Probleme tipologice: piața publică, piața agroalimentară, scuarul, parcul

Autori: Andra Ghenoiu, Alexandra-Caragiu Gheorghiță, Cristina Ciobanu, Andrada Spătaru, Camelia Stanciu

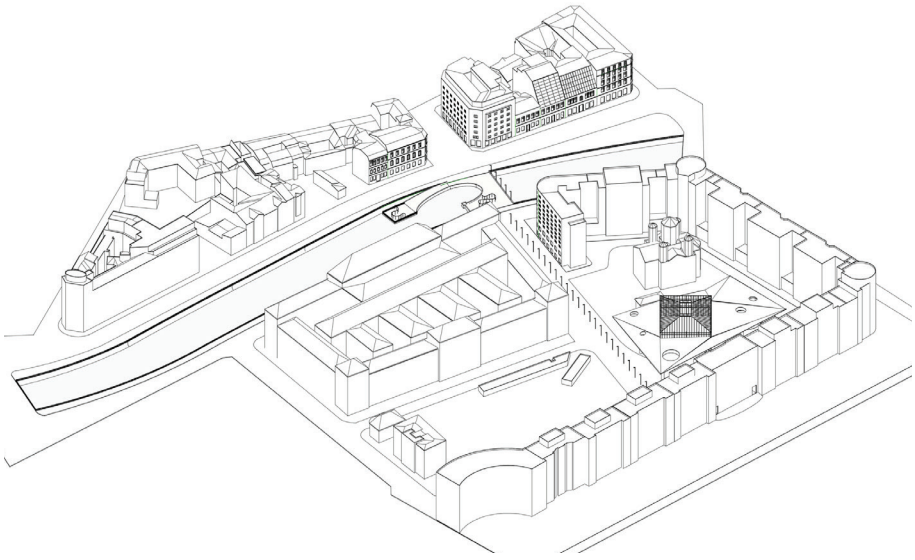
„Între Biserica Domnița Bălașa, Parcul Tribunalului și două șiruri de blocuri ceaușiste se află un parcaj în aer liber. Propunerea voastră va viza transformarea acestui loc într-o piață."[4]

Principiul arhitectural contopește o hală închisă – un obiect transparent și cu multiple accese, amplasat paralel cu fosta direcție a Căii Rahovei și într-o relație dinamică cu celelalte două obiecte principale (Palatul de Justiție și Biserica Domnița Bălașa) – și un acoperiș general spectaculos ce acoperă și definește din punct de vedere urban practic întrega arie disponibilă însă lasă terenul liber și public.

Modelul barcelonez și halele bucureștene sunt reinventate într-un ansamblu care recuperează și pune în valoare fundațiile supraviețuitoare ale clădirii istorice a Spitalului Brâncovenesc. O celebrare a urbanității și o funcțiune utilitară cu caracter public esențial.



Locurile II și III
Plan de detaliu – parterul Halei noi, pasajul către B-dul. Unirii, pavajele care unifică spațiul și marchează fostul traseu al Căii Rahovei



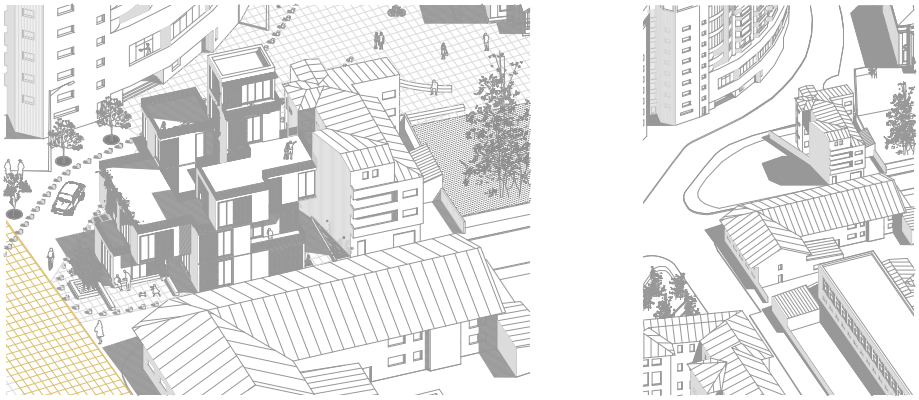
Locurile II și III
podul, strada, piața
axonometrie

Locul IV. Intersecția străzilor Sf. Ilie și Constantin Silvestri

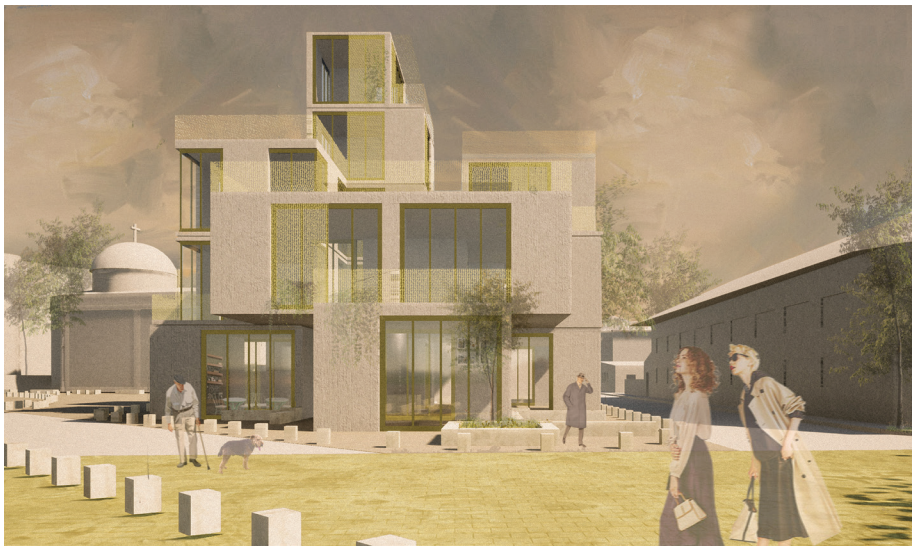
Probleme tipologice: colțul, drumul, intersecția, maidanul/ spatele de bloc

Autori: Gabriela Udrea, Patricia Stan, Cezara Matei, Martha Robănescu, Rora Paliga

În spatele cortinei de beton, lângă un calcan. Un asamblaj de cutii modulare se adaptează la diferitele situații. Micul centru cultural deservește cartierul, dar și orașul și energizează un loc deocamdată mort. Amenajarea spațiului public conciliază spatele blocurilor, pasajul pietonal, fragmentele de țesut ce au supraviețuit și circulația publică, definind un loc unitar și generos, pietonal sau de tip shared space. „Drumul galben" se suprapune acestui spațiu și transformă strada George Georgescu într-o alee carosabilă ocazional. Calcanul blocului de anii 1930 rămâne liber: un ecran ce intră într-o relație dinamică cu cutiile transparente. Modulul rigid funcționează ca instrument flexibil de mediere și de de producere a porozității.



Locul IV
Axonometrie



Locul IV
Ordonare, modul, porozitate

Locul V: Calea Rahovei, strada Gazelei , Bd. Regina Maria

Probleme tipologice: insula urbană, trauma, urmele trecutului, spațiul non-public și clădirea non-publică

Autori: Alexandra Iosif, Bianca Tilincă, Tudor Stănilă, Andrei Culinescu, Matei Barbu

Un loc infernal: tot în spatele blocurilor, un spațiu complet destructurat, în apropierea mamutului casa Academiei. Un haos pe care studenții l-au domolit, ordonat, urbanizat în toate sensurile cuvântului. În mod inevitabil, varietatea de situații generează o varietate de tipuri de intervenții: atașarea de spații intermediare la fațadele blocurilor, portice, un parcaj liniar / piațetă în terasă liniară, reabilitarea a ceea ce a rămas dintr-un cinematograf modernist postbelic la pavilioane ușoare. Spatele devine față, primăria de sector capătă un caracter cu adevărat public, se creează insule urbane, se recreează conexiuni cu piața și cu strada George Coșbuc; spațiul public major și structura de portice articulează diferitele fragmente. Modelul urban clasic, adaptat și aplicat cu grijă, repară rănile unei operații brutale și neterminate.



Locul V
Plan general: un sistem de piețe, portice, intervenții ușoare, legături cu restul orașului



Locul V
Spatele de blocuri devine o față urbană

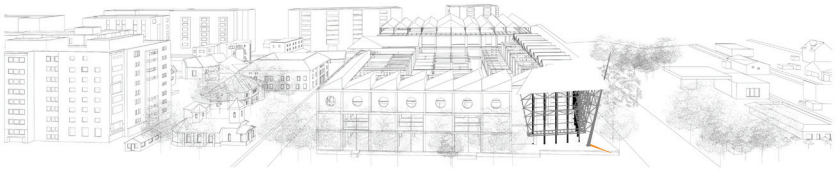
Locul VI : Cartierul Liberty

Probleme tipologice: mall-ul și anti-mall-ul, insula, bazarul, strada, reinventarea unei structuri existente

Autori: Sorin Olteanu, Ștefan Olteanu, Diana Bucur, Andrei Ivanovits, Ionuț Ursachi

Mall-ul, acest foarte popular spațiu pseudo-urban, privat, dar care se preface public, închis și supravegheat, un surogat pentru spațiul public nefuncțional, a invadat și cartierele mai sărace. Însă Liberty Center, situat pe porțiunea periferică și săracă a Căii Rahovei, nu prea funcționează. Este mai degrabă gol, iar magazinele rămase, multiplexul etc. coabitează azi cu o dezvoltare de tip bazar, o invazie de comerț și activități de cartier. Viitorul său este incert, cu o probabilitate mare de închidere și chiar demolare.

Echipa a fost invitată să îl regândească, luând ca punct de plecare atât evoluția sa spontană cât și modele istorice de transformare a unor clădiri mari în orașe: amfiteatrul devenit cetate la Arles, palatul lui Dioclețian ce a dat naștere orașului Split... Construcția se desface și crește altfel, exteriorul invadează și interiorul. Structura verticală, planșeele și fragmentele din imaginea exterioară se păstrează, devenind un cadru pentru un țesut urban tridimensional, cu insule, galerii, comerț la scară umană, funcțiuni publice.



Locul VI
Liberty Center devine cartier. Fragmentare, urbanizare, colonizarea grid-ului structural, urmele anvelopantei vechi



Liberty Center, propunere. Plan Nolli

3. Câteva învățăminte ale proiectului

Părțile și întregul, orașul și arhitectura. Prioritizarea ca timp a cercetării a dus în mod inevitabil la o dezvoltare mai sumară a proiectelor. Ne-am asumat să renunțăm aici la aspecte asupra cărora insistăm de obicei - materialitate, lucrul la scări mai detaliate etc. Propunerile sunt mai degrabă diagramatice, însă spațiul, lumina, structura rămân prezente, la fel și echilibrul dintre concentrare pe o arie mai restrânsă și înscrierea într-un context mai larg. Ni se pare că propunerile, chiar și cele ușor utopice, indică direcții valabile pentru o strategie pentru recoaserea orașului prin refacerea unei axe urbane, fără noi demolări, fără mari gesturi, și cu un echilibru bun între reper și țesut. Ne-am dori ca rezultatele acestui proiect de atelier să contribuie la o discuție despre un proiect urban pentru Calea Rahovei și pentru sudul zonei centrale și al orașului, deocamdată rupte de partea de nord. În același timp, mai mult ca la oricare proiect, studenții au învățat despre importanța echipei, a negocierii și a asumării unei strategii comune.

Coerență și consecvență. Ca în toate școlile de arhitectură din lume, ne confruntăm la atelier cu clivajul dintre etapa de analiză și cea de concepție efectivă: intrând din ce în ce mai mult în probleme legate de „rezolvare", studenții cam uită și de multe ori ajung să ignore sau chiar să contrazică învățămintele analizei și ale principiilor enunțate la început.

O metodă bună pentru salvarea acestei continuități este revenirea periodică la prima etapă: le-am cerut studenților ca la fiecare corectură și pentru predarea finală să își prezinte soluția nu doar prin piesele obișnuite – planurile detaliate, vizualizări „de obiect", ci și inserată în piesele produse în timpul analizei. Fiecare propunere se așeza din nou și din nou în cadrul Schwarzplanului, al planului Nolli (devenit piesă esențială de prezentare), al axonometriei de context etc.

Forța și flexibilitatea tipului. Am fost noi înșine surprinși de relevanța studiului tipologic pentru soluțiile finale. Chiar dacă majoritatea referințelor au ținut de arhitectura și de orașul clasic sau al primei modernități, ele nu s-au transformat în preluări nostalgice și prilej pentru pastișă. Studenții au reușit să se apropie de ansambluri și clădiri iconice altfel decât prin obișnuita admirație pentru o istorie venerabilă, dar închisă, reușind să le privească și să le folosească pur și simplu drept modele esențiale, o resursă pentru soluții perfect contemporane. S-a demonstrat, credem, din nou, că tipul bine înțeles nu trebuie să însemne o constrângere, ci un sprijin, o regulă asumată, care îți permite de fapt o mai mare libertate și, în același timp, evitarea clișeelor ce apar în urma aplicării mecanice a exemplelor la modă. Nu copiezi, pentru că pur și simplu nu ai cum să copiezi efectiv o clădire barocă pentru un loc și un program pentru Bucureștiul secolului al XXI-lea. Profiți însă de o pornire bună. Tipuri fundamentale – incinta, piața, drumul, colțul, deturnarea unui cadru existent etc. – ajung să fie nu atât adaptate, cât reinventate. Rezultatul, atunci când intervine și creativitatea, poate fi o arhitectură nouă, inventivă, dar care să rămână parte a unei istorii vii.

Note

1. După definițiile din „Oxford Languages", „type" înseamnă „a category of people or things having common characteristics." În artă, este vorba de „an object, conception, or work of art serving as a model for subsequent artists". După <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/type>, la o definiție foarte asemănătoare se adaugă „that share similar characteristics and form a smaller division of a larger set".

În ceea ce privește arhitectura, mulți înțeleg prin tip un fel de „stil". Nu ne interesează această accepțiune, ci acele clase de clădiri cu caracteristici similare și determinante. A se vedea pentru o primă și superficială înțelegere, articolul din Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Building_typology>. Recomandăm și magistralul eseu al lui Rafael Moneo, publicat în 1978 și republicat în El Croquis în 2004. <https://doarch152spring2015.files.wordpress.com/2015/01/moneo_on-typology_oppositions.pdf>.

De altfel, tipul și tipologia (știința tipurilor) sunt instrumente de bază pentru mari și extrem de diferiți arhitecți contemporani cum ar fi David Chipperfield, Rem Koolhaas sau Peter Zumthor și mulți alții.

2. Citat din tema proiectului.

3. Citat din tema proiectului.

4. Citat din tema proiectului.

27

Abstract

Textul de față consemnează rezultatele obținute în cadrul unui studiu de atelier în legătură cu locuirea colectivă în cartierul Rahova, într-o zonă marcată de juxtapunerea tensionată a unor fragmente urbane cu caracter diferit, aparținând unor etape distincte de evoluție ale orașului București.

Proiectele studenților se inspiră din aceste fragmente și înfățișează o nouă situație, inspirată și îmbogățită de poveștile și straturile anterioare, existente, ale sitului.

O serie de suprapuneri ale unor tipologii de locuire adaptate modurilor de locuire actuale, propun un mediu de viață stimulativ, capabil să atragă activități noi și relații sociale.

LOCUIRE COLECTIVĂ ÎN RAHOVA: DIALOG, GRADARE, PERMEABILITATE

CONF. DR. ARH. ANDRA PANAIT,
ASIST. DR. ARH. CRISTINA MÂNDRESCU, DR. ARH. TRAIAN COLȚAN

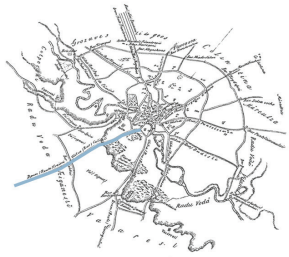
Având ca punct de pornire problematica densității în cadrul locuințelor colective textul prezintă o investigare a unui set de subiecte actuale subsumate acesteia, prin intermediul unor proiecte de atelier. Este vorba de locuirea *intermediară* (etalată pe orizontală), locuirea *punctuală, mono-volum* (dezvoltată pe orizontală), *curțile interioare și grădinile verticale, străzile suspendate* (locuirea pe cursive).

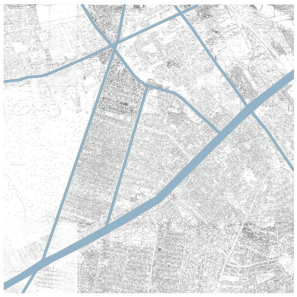
Din punct de vedere al situării în oraș, proiectele răspund unui context marcat de juxtapunerea tensionată a unor fragmente urbane cu caracter diferit, ce aparțin unor vârste distincte ale orașului. Funcțiunea majoră de locuințe colective a fost îmbogățită prin integrarea altor spații (publice sau conexe locuirii), sporindu-se astfel complexitatea funcțională și de compunere spațială a soluțiilor.

Metoda de analiză propusă se bazează pe observarea anumitor condiții ale societății contemporane, care prezintă o influență imediată asupra noilor modele de habitat colectiv. Rezultatul analizei relevă modul în care acești parametri definesc o nouă abordare în proiectarea locuințelor colective, bazată pe dialog, gradare și permeabilitate.

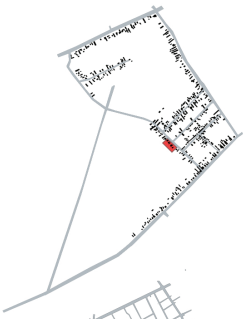
Reflecție prin tranziție[1], 2020-2021

Prin această intervenție, s-a propus crearea unui dialog între parcelarea interbelică de case și țesutul funcționalist de blocuri, dar și o gradare, o trecere care să preia discret elemente, direcții, tipologii din ambele tipuri de locuire. Regimul de înălțime se continuă din ambele părți, însă la mijloc, către curtea interioară neregulată, se petrece o încrucișare de direcții care aduce spiritul vechi într-un context nou. Abordarea hibridă permite jocuri de direcții, porțiuni marcate diferit care să aducă activități în interior, obținându-se un caracter domestic. Curtea stabilește o relație continuă cu volumul și, prin direcțiile transversale, pe alocuri scapă printre elementele punctuale regăsite în case, sau privește spre stradă prin corpurile de sticlă ce adăpostesc nodurile de circulație. Caracterul public se întrevede în alveolele largi dinspre stradă, cuplate cu mici funcțiuni publice, dar și în traseul început în Strada Făt-Frumos și continuat spre scuarul din apropierea caselor, deviat după direcția veche.





Calea Rahovei a făcut parte din cele cinci cele mai importante artere ale orașului, întrucât realiza conexiunea cu alte așezări. La început aceasta purta denumirea de Podul Calicilor, urmând ca mai apoi să fie redenumită cu numele de Podul Caliței. În 1860 apare cu numele de Calea Craiovei (dată fiind conexiunea cu acest oraș), iar în 1878 capătă denumirea pe care o cunoaștem și astăzi.



1899 | pana la jumatatea secolului al 19-lea, Calea Rahovei a fost una din cele 5 mari artere ale orasului; aceasta se continua cu drumul catre Craiova; primele forme de construit din zona au aparut in jurul anilor 1880-1890



1968 | dupa planul de sistematizare din 1935, trama stradala se dezvolta considerabil, parcelele sunt subimpartite, zona fiind din ce in ce mai populata cu locuinte individuale



PREZENT | în jurul anilor 1980, mare parte din tesutul vechi sufera tranformari drastice o data cu aparitia blocurilor inalte de 10 niveluri



Fig. 1
Încadrare în context și Evoluția istorică | Calea Rahovei – Str. Petre Ispirescu – Str. Făt-Frumos

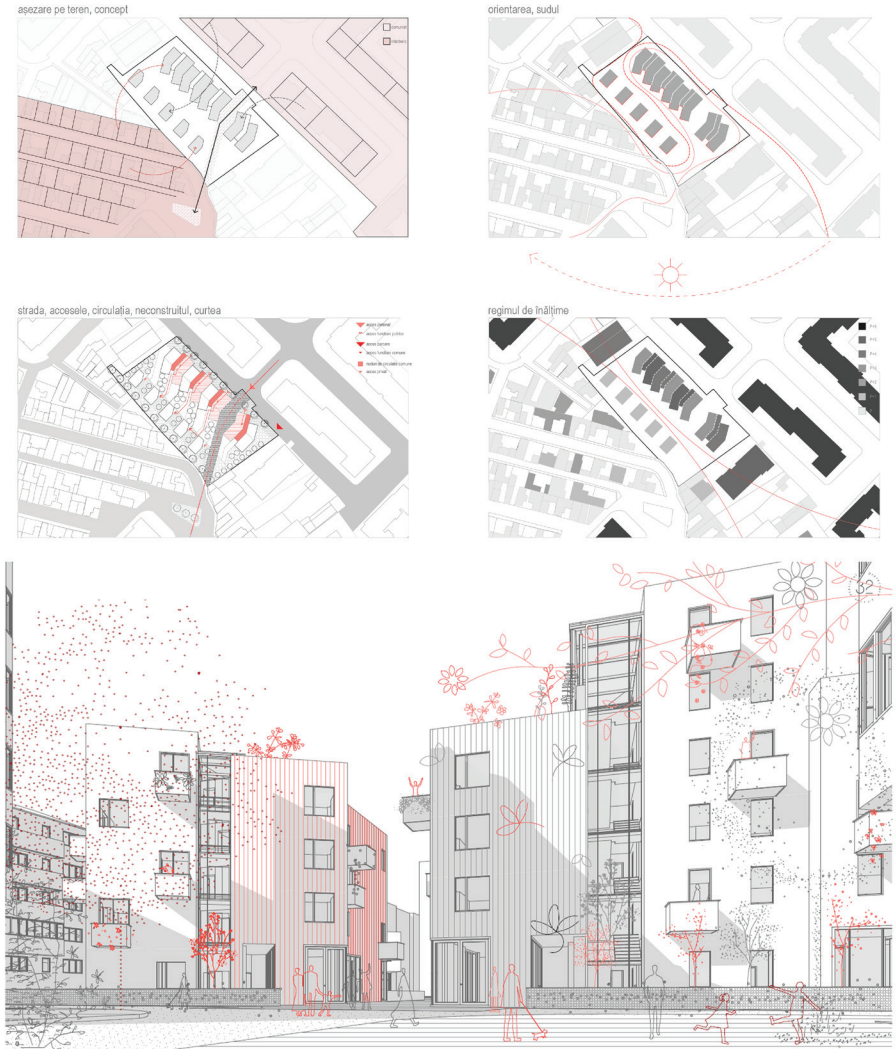


Fig. 2
Analiză date sit
(stud. Ioana-Ruxandra Acatrinei, stud. Ana-Cătălina Neacșu, 2020-2021)



Fig. 3
Propunere
(stud. Ioana-Ruxandra Acatrinei, stud. Ana-Cătălina Neacșu, 2020-2021)

Incinta ca dialog[2] 2020-2021

Aflându-se la intersecția a două tipologii de țesuturi distincte, parcelarea interbelică și țesutul de blocuri funcționaliste, ansamblul imaginat propune un dialog între acestea, o mediere. De la zona de blocuri preia și interpretează incinta, iar din zona de case aduce beneficiile gradinilor private. Din punct de vedere al regimului de înălțime, ansamblul propus descrește spre zona de case, simultan căpătând un caracter tot mai fragmentat.

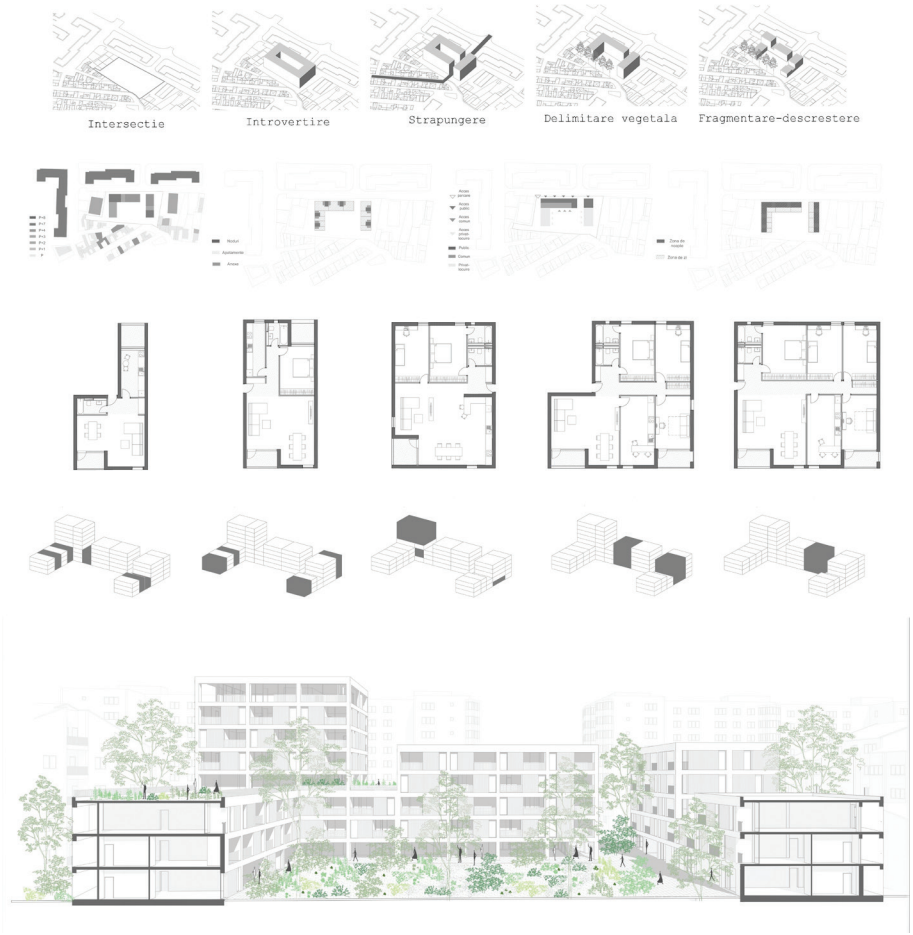


Fig. 4
Analiză și secțiune propunere
(stud. Adelina Jinga, stud. Teodora Rotea, 2020-2021)

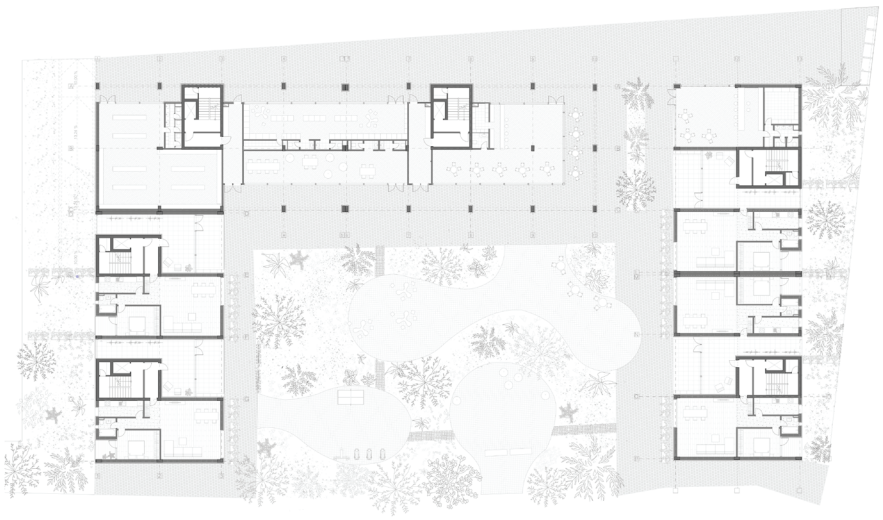


Fig. 5
Plan parter
(stud. Adelina Jinga, stud. Teodora Rotea, 2020-2021)







Fig. 6
Imagini de atmosferă
(stud. Adelina Jinga,
stud. Teodora Rotea,
2020-2021)

Grădina cu turn[3] 2020-2021

Proiectul se clădeşte pe tensiunea dintre sit şi program. Soluția cere o mediere la întretăierea a două parcelări şi tipologii de locuire complet diferite, ce reflectă perioade diferite de evoluție ale oraşului: parcelarea interbelică cu țesut de locuințe individuale, arhitectură vernaculară cu regim de înălțime P+1 şi locuințe colective ce oferă către situl studiat „spatele de bloc", cu un regim de înălțime P+8. Pe de altă parte, programul, prin numărul mare de apartamente, impune o densificare a scenariului de locuire. În acest context, soluția proiectului oferă o locuire densă, dezvoltată pe înalțime, luând forma unui turn-reper, ca obiect autonom, orientat după propriile axe, ca răspuns critic la monotonia şi lipsa de varietate tipologică a blocurilor. El se sustrage locului, se distanțează de vecinătăți şi eliberează curtea – spațiu mineral şi vegetal deopotrivă, pe care le deschide spre comunitate.



Fig. 7
Analiză. Studiu de concept (stud. Cristian Mărgărit, stud. Bogdan Stoicescu, 2020-2021)

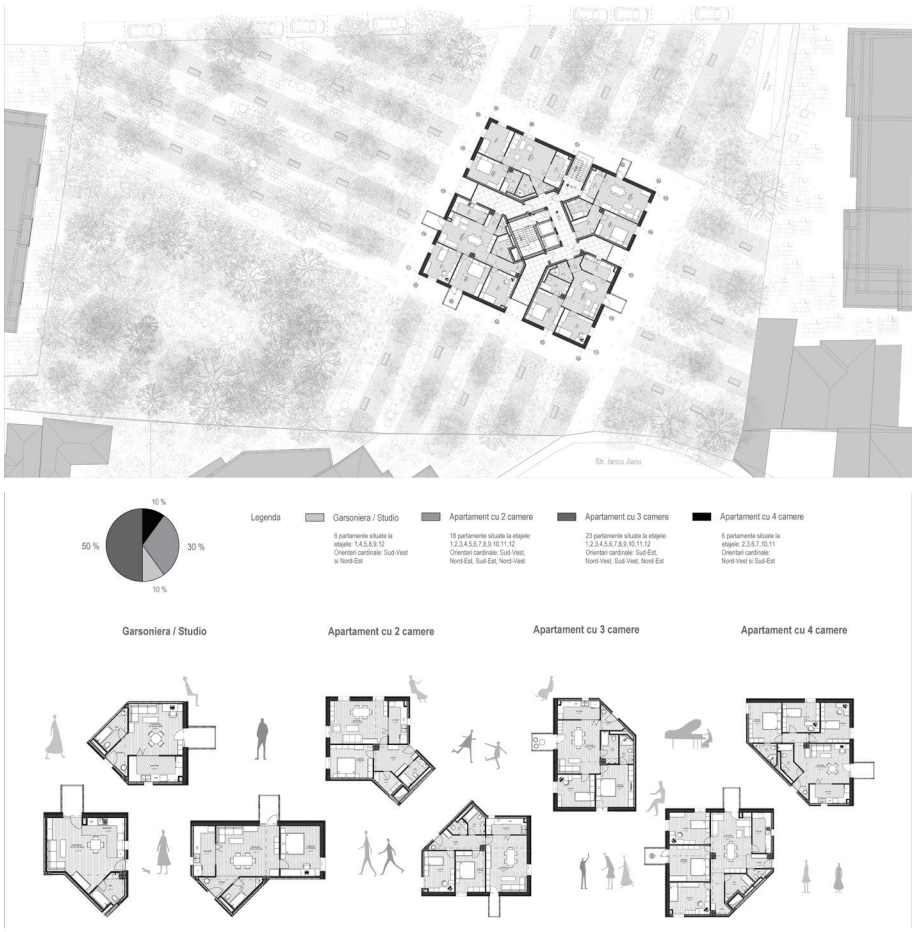


Fig. 8
Turnul din grădină
(stud. Cristian Mărgărit,
stud. Bogdan Stoicescu,
2020-2021)

Contrast și mediere[4] 2020-2021

Aflat la intersecția a două tipuri diferite de țesut, țesutul de blocuri funcționaliste și parcelarea interbelică de locuințe individuale, proiectul propune combinarea direcțiilor lor de dezvoltare geometrică și a tipologiilor de locuire. Ansamblul, format dintr-un bloc de locuințe colective tip bară și o înșiruire de locuințe cu acces individual, delimitează o serie de spații exterioare cu caractere diferite: grădini amenajate în dreptul zonelor de intrare în bloc, o curte destinată interacțiunii între membrii comunității, curți individuale pentru locuințele de la parter, o amplă terasă plantată cu acces de la etajul 1 și logii pentru fiecare dintre apartamentele dezvoltate pe verticală.



Fig. 9
Planuri
(stud. Cristina Anamaria Străianu, stud. Adrian Sebastian Andrei, 2020-2021)



Fig. 10
Imagine de atmosferă
(stud. Cristina Anamaria Străianu, stud. Adrian Sebastian Andrei, 2020-2021)



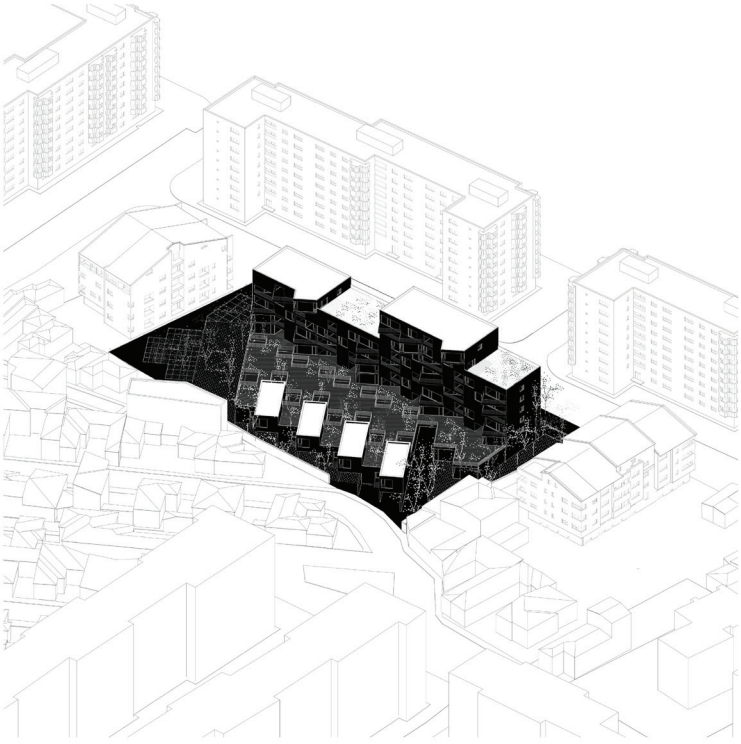


Fig. 11
Fațadă și axonometrie
(stud. Cristina Anamaria
Străianu, stud. Adrian
Sebastian Andrei,
2020-2021)

Proiectele prezentate au explorat mai multe moduri de raportare la contextul urban eterogen, considerând alăturarea unor fragmente diferite de țesut ca pe un specific local ce merită păstrat şi dezvoltat. Abordând teme particulare, proiectele potențează caracteristicile sitului şi a vecinătății prin dialog, gradare şi permeabilitate între parcelarea interbelică cu case izolate şi frontul de blocuri construite în perioada comunistă. Soluțiile accentuează ideea de coexistență mediere.

Adaptabilitatea configurațiilor spațiale şi a tipologiilor de apartamente fac ca locuințele propuse să răspundă complexității şi schimbărilor contextului cultural, social şi economic. Aceste locuințe sunt gândite nu doar ca simple soluții locative, ci şi ca veritabile habitate umane alăturate, între care se manifestă convivialitate, solidaritate şi participare.

Note

1. Stud. Acatrinei Ioana-Ruxandra, Neacșu Ana-Cătălina 32// 2020-2021
2. Stud. Jinga Adelina, Rotea Teodora 32// 2020-2021
3. Stud. Mărgărit Cristian, Stoicescu Bogdan 32// 2020-2021
4. Stud. Străianu Cristina Anamaria, Andrei Adrian Sebastian 32// 2020-2021

28

Abstract

Textul este o transpunere în termeni și idei teoretice a unui proces de creație dezvoltat în cadrul atelierului de proiectare. Sunt investigate în principal posibilitățile prin care arhitectura poate contribui la îmbogățirea experiențelor colective în cadrul locuirii, reconsiderând spațiile comune și spațiul exterior ca interstițiu social.

În mediile urbane în care ambiguitatea și tensiunile exclud orice răspuns formal unic, arhitectura nouă, cu atât mai mult, poate spera la un rol discret, activ, de a înlesni fluxurile și dialogul dintre oameni.

LOCUIRE COLECTIVĂ ÎN BUCUREŞTI. COEXISTENȚĂ ŞI DEVENIRI ALE LOCULUI

ASIST. DR. ARH. MARIANA CÂRSTOIU

Locuirea împreună – ce reuşeşte să nască o conştiință comună, punct de plecare pentru o comunitate – implică responsabilizarea arhitectului, dincolo de rolul tehnic, de a citi contextul, spațiul construit împreună cu negativul său şi de a ghida prin intervenția nouă, printr-o ajustare neforțată, schimbarea firească a locului în *mai bine*.

Un spațiu-tampon, între fragmente urbane cu origini şi naturi diferite, a fost ocazia unui exercițiu de înțelegere a nevoii de a gândi obiectul de arhitectură dincolo de formă şi autoreferențialitate, în efortul de mediere între cele două lumi, în raport cu un spațiu ambiguu, incomplet descifrat, dar cu dimensiune socială semnificativă.

Element mediator între o zonă de locuire de tip aproape rural – sumă de individualități private, în care spațiul curții, al străzii şi gardul sunt deopotrivă însuşite şi adaptate modului de viață a fiecărei familii – şi una de locuire colectivă de scară amplă, impersonală, trasată fără legătură directă cu nevoile utilizatorilor, arhitectura nou propusă nu poate fi decât una deschisă, relațională şi permeabilă, preluând rolul activ de catalizator pentru dialog.

Dincolo de formă, modelată în direct raport cu tensiunea dintre cele două părți din oraş, făcând legătura între curțile – teritorii private ale familiei – şi experiențe subiective ale grupului social restrâns aferent – şi blocurile, deseori cumul de capsule ale unor intimități individuale, lipsite de spații comunitare, complementare locuirii, noua intervenție îşi poate aduce aportul la viața urbană, la nivel "micro", prin modul în care va reuşi să constituie o experiență colectivă, folosind spațiile comune şi spațiul exterior ca interstițiu social.

În cazul exercițiului propus prin tema de proiect un prim gest pe care, prin cercetare teoretică, si dintr-o perspectiva panoptică, obiectivă, la nivel de analiză planimetrică urbană, dar şi prin parcurgerea spațiului şi înțelegerea lui prin prisma sensibilității individuale, atât colectivul de îndrumare, cât şi marea parte a studenților grupei l-au înțeles ca firesc, a fost acela de a facilita dialogul între cele două tipuri de locuire existente care, deşi diferite, se adresau unor grupuri sociale similare.

Mergând mai departe: *acolo,* spațiu al incertitudinii şi incoerenței, între *„case"* şi *„blocuri",* intuim că un gest „mare" nu îşi are locul şi, mai mult decât atât, că destinul proiectului propus nu poate fi, mai ales în acest context, cel al elementului singular şi static, ci mai degrabă trebuie să îşi asume condiția de impuritate şi viitoare *alterare* – înțeleasă ca evoluție graduală, prin *însuşire*, a spațiului construit.

Se poate porni de la a interoga accepțiuni comune asupra noțiunii de *spațiu* – ca produs al inter-relaționării, constituit prin interacțiune, de la mare la mic sau ca sferă a existenței multiplicității şi invers, în sensul pluralității contemporane: multiplicitatea şi spațiul fiindu-şi constitutive reciproc sau ideea ca spațiul este mereu „în construcție", așa cum afirma Doreen Massey:

> „Spațiul este în egală măsura o provocare ca şi timpul. Nici spațiul nici locul nu pot oferi un refugiu față de lumea înconjurătoare. Dacă timpul ne pune față în față cu oportunități ale schimbării şi (cum ar spune unii) cu teroarea sfârşitului, atunci spațiul ne confruntă cu socialul în cea mai largă accepțiune; provocarea inter-relaționării noastre constitutive – şi în consecință implicarea noastră colectivă în urmările acestei inter-relaționări; contemporaneitatea radicală a multiplicității continue a altora, umani sau non-umani; şi constantul, mereu-unicul proiect al experienței, utilizării prin care se configurează sociabilitatea."[1] (Trad. de M. Cârstoiu)

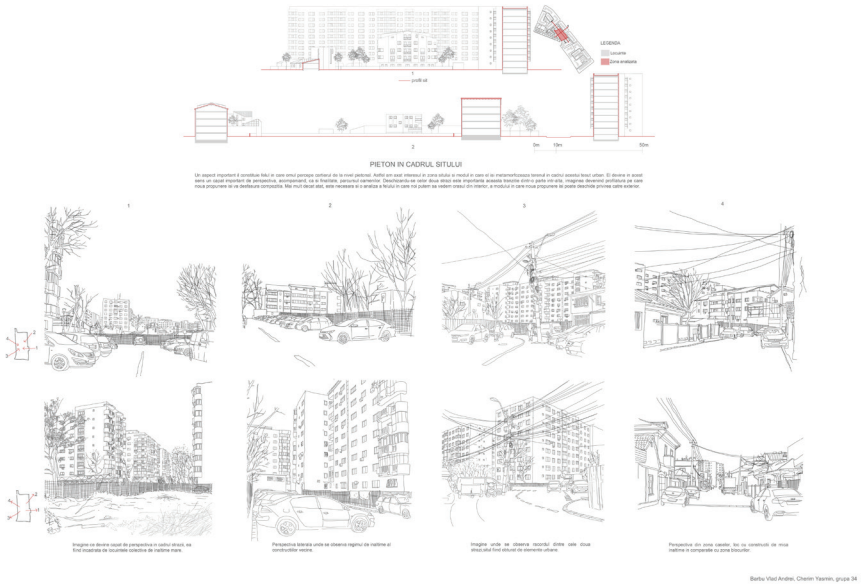
Îmbrățişând, astfel, alterarea ca urmare a experienței spațiului *practicat* şi acceptând-o ca o normalitate în viitorul spațiului urban propus, ne asumăm pluralismul dimensiunilor lui *materiale / sociale / psihologice* şi implicații precum mutațiile „biologice", sedimentarea, hibridizarea – urme ale „vieții" şi relaționării cu mediul şi utilizatorii lui.

Obiecte de arhitectură impecabile şi complet definite vor fi, probabil „închise" în fața neprevăzutului, în absența „posibilităților de intervenție şi apropriere", ce caracterizau acele „loose spaces" descrise de Karen Franck şi Quentin Stevens[2], astfel inadaptabile într-un mediu eterogen. Răspunzând, poate, nevoilor de moment ale utilizatorului, în măsura în care acestea sunt corect înțelese de către proiectant, spații perfect compuse din punct de vedere formal, însă fără laxitate pentru exprimarea dimensiunii sociale nu iau în considerare impactul variatelor tensiuni şi dinamici, alterării ulterioare. Radicalitatea arhitecturală, în cazul studiat într-un țesut urban de locuințe colective, inhibă participarea, reduce rolul utilizatorului la unul contemplativ – caracteristic altor tipuri de artă, nu permit libertatea de exprimare prin intervenții, derogări, redefiniri ale spațiului – respingând, astfel, însuşirea acestuia.

Parcurgând la pas, cu răbdare şi deschidere împrejurimile, inclusiv spațiile interstițiale adiacente sitului studiat, cu atât mai mult cu cât acesta se deschide către două străzi cu caractere diferite, filtrând şi consemnând prin fotografii, schițe şi colaje, studenții grupei s-au raportat la perspectiva dual㠹 a locuitorilor actuali ai zonei *către* şi a celor viitori, *dinspre* sit.

La nivelul străzii se remarcă adesea că activitățile sociale şi viața comunității – cu prea puține alternative – acaparează spații publice altfel impersonale, la intrările în scări de bloc, pe când la nivelul perspectivei individuale ies în evidență detalii care marchează porți, ferestre, garduri, ca limite între *înăuntru* şi *afară*, acel *refugiu al conştiinței proprii* confruntat cu spațiul fizic şi deschis al lumii exterioare, cum le descria Ali Madanipour[3] – vorbind despre experiențe ale locuirii subiective şi moduri diferite de raportare a vieții private la spațiul public. Tot Madanipour arăta, ca în cazul studiat, modul în care „limitele" dintre public şi privat devin adesea mijloace de comunicare şi zone de interacțiune socială.

Mai mult decât *container de obiecte sau de oameni*, spațiul oraşului poate fi privit demiurgic, „de sus", dar şi din perspectiva utilizatorului cotidian,



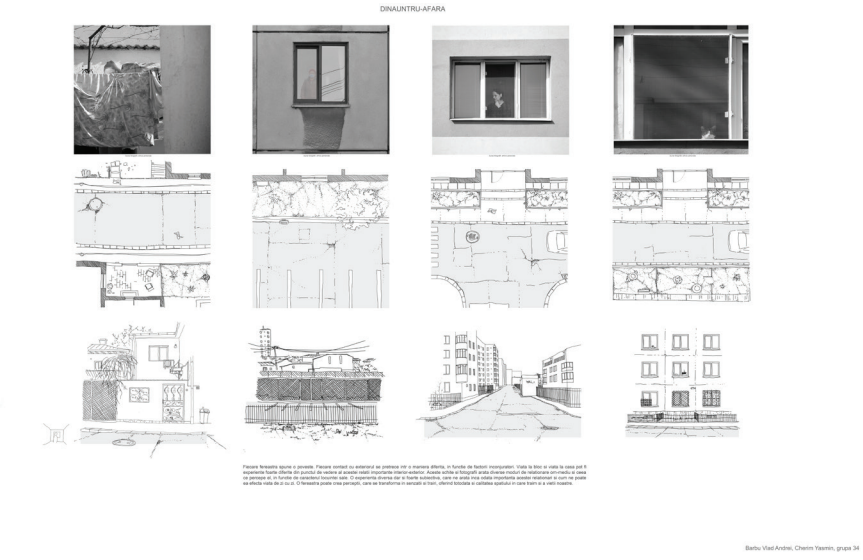


Fig. 1 și Fig. 2
Planșe de analiză a contextului:
Pieton în cadrul sitului,
respectiv *Dinăuntru – Afară,*
la proiectul de locuințe colective, zona Calea Rahovei
studenți Barbu Vlad Andrei și Cherim Yasmin, grupa 34, an studii 2020-2021

subiectiv. *Sinele independent / interdependent*[4], spațiul *personal / interpersonal* sunt noțiuni ce se definesc una în raport cu cealaltă. În funcție de contextul în care intervenim, semnificațiile şi implicațiile locului sunt esențiale, înțelegând *spiritul locului* ca formă a memoriei colective.

Într-un fragment de Bucureşti cu prea puține spații complementare locuirii colective, proiectele propuse au avut în vedere o componentă de spații „publice", sociale, interioare şi exterioare, flexibile şi vag definite, spații de aducere-laolaltă şi de formare a unei conştiințe comune.

Mediind astfel idealul *individual* cu cel *colectiv*, între percepția subiectivă şi analiza detaşată, se încearcă un răspuns simultan la nevoile individului şi la cele civice. Memoria colectivă, care stabileşte semnificații şi dă spiritul locului se alătură percepției subiective.

Relația de cauzalitate, de la spațiu către viața socială sau, cum considera David Harvey[5], în sens invers – componenta relațională a spațiului derivând din practică, iar spațiul urban fiind modelat de procesele sociale – va continua probabil să fie un subiect dezbătut în contexte sociale, politice şi economice diferite. Totodata, în ciuda interesului tot mai crescut pentru cercetarea şi utilizarea spațiului public, amplu analizat ca mediu de intersecție a nevoilor sociale şi relațiilor inter-umane, prin plurivalența, aspectul relațional şi imposibilitatea de a fi redus la tridimensionalitatea fizică a spațiului absolut rămâne un subiect actual ce necesită o abordare interdisciplinară.

Corelând *dimensiunea socială* şi *latura psihologică* a spațiului urban cu *ipostaza sa fizică*, materială, pot fi identificate unghiuri alternative de abordare a proiectului urban; eterogenitatea, diversitatea, liminalitatea, porozitatea şi hibridizarea fiind numai câteva dintre aspectele pe care le îmbracă arhitectura urbană.

Richard A. Epstein[6] sublinia modul în care granițele dintre spațiul public şi cel privat pot fi avea un caracter semipermeabil cu scopul încurajarii interacțiunii umane, având, prin porozitate şi ambiguitate, potențialul de a aduce beneficii cel puțin la nivel social.

Proiectele de locuințe colective ale atelierului 34 au făcut uz de moduri variate de generare a unor spații ambivalente, diluând limita dintre material şi imaterial prin spații intermediare, cu un puternic caracter comunitar.

Unele dintre aceste tipuri de *„articulare a limitei spațiale"*, cum o numeşte Madanipour, sunt:

Porticul / Colonada / Prispa / Veranda – spațiu exterior acoperit, zonă de suprapunere între sfera publică şi cea privată si, în cazul proiectului prezentat, loc de răgaz, prilej de vorbă.

Cursiva – Loc hibrid, între verandă spre curtea comună şi *stradă* pietonală verticală, spațiu de trecere şi de stat totodată, de întâlnire şi salut între vecini.

Dala urbană – folosindu-se de o amplă terasă înălțată peste un spațiu liber, *poros*, ce invită la traversare, conectând, prin fluxuri pietonale, cele două străzi spre care se deschide, un alt proiect cuprinde atât parterul deschis şi acoperit, punctat de mici spații publice interioare (cafenea, magazin de cartier etc) ca tip de zonă exterioară cu caracter intermediar şi ambivalent, cât şi terasa amplă deschisă de la primul nivel, dublând suprafața „curții" exterioare şi încurajând parcurgerea şi însuşirea locului, ca bun comun.

Permeabilitatea se regăseşte nu doar pe direcția orizontală, ci şi pe cea verticală, „înțepând" placa de la „mezaninul" deschis, atât pentru a aduce



Fig. 3
Imagine exterioara la nivelul ochiului, parte din proiectul de locuințe colective, zona Calea Rahovei
studenți Guşatu Claudia şi Popescu Andrei, grupa 34, an studii 2020-202





Fig. 4 si Fig. 5
Imagini exterioare la nivelul ochiului, parte din proiectul de locuințe colective, zona Calea Rahovei
studenți Blebea Mălina și Robu Ioana, grupa 34, an studii 2020-202





Fig. 6 si Fig. 7
Imagini exterioare, parte din proiectul de locuințe colective, zona Calea Rahovei
studenți Alexandru Miruna Liana și Oancea Diana Andreea, grupa 34, an studii 2020-202

lumina naturală în zona parterului, cât şi invers, pentru a permite mici zone verzi şi circulaţii verticale deschise. Şi la acest nivel, spaţiile interioare adiacente dalei capătă întrebuinţări comune: bibliotecă, mic atelier, loc pentru sport sau permit înalţimea dublă a celor din parter.

Porozitatea (ilustrată prin exemplul anterior, din nevoia de conectare prin gestul arhitectural propus a părţilor de oraş de dincolo de cele două străzi ce mărginesc terenul studiat) – ca metaforă pentru ţesutul urban, era exprimată prin raportare la materialitatea pietrei, grotelor şi peşterilor din jurul oraşului Napoli aşa cum este descrisă de către Walter Benjamin şi Asja Lacis:

> „La fel de poroasă ca această piatră este arhitectura. Construcţia şi forţele ce modelează spaţiul se întrepătrund în curţi, arcade şi scări. În toate îşi păstrează scopul de a deveni un teatru de constelaţii noi, neprevăzute."[7]

Din punct de vedere etimologic, din grecescul *porós*[8] înţelegem acea zonă care permite traversarea şi facilitează conectivitatea, iar din punct de vedere a spaţiului este nu un gol, ca absenţă, ci mai degrabă, aşa cum consideră Dietrich Erben, un pasaj – loc al permeabilităţii, aşadar o oportunitate.[9]

Aplicată la nivelul spaţiului urban, noţiunea conduce către incluziune (implicit socială), deschidere şi întrepătrundere. Mediu al diversităţii şi toleranţei, oraşul, numit de Aristotel ca *synoikismos* – locul unde oameni şi triburi / clanuri diferite locuiesc împreună[10] – influenţează, prin a sa configuraţie spaţială, procesele de incluziune sau excluziune socială.

În ţesutul fluid şi ambiguu, ce cuprinde fragmente ale unor „lumi" variate, a căror interacţiune generează fluxuri şi alterări greu de cuantificat, porozitatea, după cum afirmă Jeroen Stevens, „pare strâns legată de ambivalenţa spaţială, multiplicitate şi nedeterminare, oscilând între proiecte urbane ambiţioase şi urbanizare spontană"[11] şi invită la interpretări şi intervenţii nuanţate asupra vieţii şi formei spaţiului urban.

Analizând contextul, arhitectul îşi poate asuma un simplu rol secundar în modelarea viitorului spaţiu, ca suporter al evoluţiei naturale a acestuia, facilitând şi ghidând prin ajustări ne-invazive evoluţia continuă a materialităţii acestui *continuum socio-spaţial.*

În astfel de medii urbane, în care ambiguitatea şi tensiunile exclud răspunsuri formale unice, arhitectura nouă poate spera la un rol discret, dar activ, de a înlesni fluxurile şi dialogul, de-a lungul schimbărilor lente şi naturale ale mediului construit urban – încercând să conducă aceste *reveniri / reluări / mutaţii / hibridizări / suprapuneri* – în direcţia unei *deveniri a spaţiului în loc pentru oameni.*

NOTE:

1. Doreen Massey, "Making and contesting time-spaces" în *For Space*, Sage Publication, Londra, 2005, p. 195.

Citat: "Space is as much a challenge as is time. Neither space nor place can provide a haven from the world. If time presents us with the opportunities of change or (as some would see it) the terror of death, then space presents us with the social in the widest sense: the challenge of our constitutive interrelatedness - and thus our collective

implication in the outcomes of that interrelatedness - radical contemporaneity of an ongoing multiplicity of others, human and non-human; and the ongoing and ever-specific project of the practices through which that sociability is to be configured".

2. Karen Frank și Quentin Stevens, *Loose Space Possibility and Diversity in Urban Life*, Routledge, London, 2007.

3. În Ali Madanipour, *Public and Private Spaces of the City*, Routledge, Londra & New York, 2003.

4. Ali Madanipour, op cit. p. 18.

5. David Harvey, "Introduction. The nature of space" în *Social Justice and the City*, Edward Arnold, Londra, 1973, p. 13.

Citat: „Space is neither absolute, relative or relational in itself, but it can become one or all simultaneously depending on the circumstances. The problem of the proper conceptualization of space is resolved through human practice with respect to it. In other words, there are no philosophical answers to philosophical questions that arise over the nature of space – the answers lie in human practice"

6. Richard A. Epstein, *Principles for a Free Society: Reconciling individual liberty with the common good*, Reading: Perseus Books,1998.

7. Citat din Walter Benjamin and Asja Lacis "Naples", 1925, pp. 165–166.

„As porous as this stone is the architecture. Building and action interpenetrate in the courtyards, arcades, and stairways. In everything they preserve the scope to become a theatre of new, unforeseen constellations."; Citat de Jeroen Stevens, "Urban porosity: a chronicle of spatial inclusion in Matonge", Brussels, 2020

<https://doi.org/10.1080/17549175.2020.1858443>

8. Parte a unui râu care permite traversarea.

9. Dietrich Erben "Porous: Notes on the Architectural History of the Term", in *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*, ed. Sophie Wolfrum, Birkhäuser, Basel, 2018, pp. 26-30.

<https://doi.org/10.1515/9783035615784>

10. Citat de Richard Sennett, în *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, Yale University Press, New Haven & Londra, 2012, p. 4.

11. Stevens, "Urban porosity: a chronicle of spatial inclusion in Matonge".

29

Abstract

În România, în urma investițiilor ample în domeniul construcțiilor și a dezvoltării haotice a pieței imobiliare post-revoluționare, majoritatea orașelor mari se confruntă cu dificultăți la nivelul fondului construit. O disfuncție importantă la nivelul orașelor este reprezentată de clădirile dezafectate, inserate în cartiere de locuit sau aflate în apropierea centrelor orașelor. Conversia clădirilor existente este considerată o componentă implicită a revitalizării urbane, datorită amplasării acestor situri în zonele centrale ale orașelor. Valoarea fondului construit existent este dată atât de totalitatea amintirilor ce le trezesc, cât și de potențialul acestora de a contribui la reconstrucția orașului în orașul însuși. Revalorificarea construcțiilor existente contribuie în mod esențial la o dezvoltare sustenabilă a orașului, prin recuperarea și reabilitarea țesutului urban degradat.

Reabilitarea și reciclarea fondului construit existent pot fi un motor / instrument de regenerare urbană, impactul conversiilor funcționale asupra vieții sociale, economice și culturale ale orașului fiind unul pozitiv.

DESPRE REGENERARE URBANĂ ȘI CONVERSIE FUNCȚIONALĂ ÎN BUCUREȘTI.

TREI PROIECTE

LECT. DR. ARH. ANDREI EUGEN LAKATOȘ

CONTEXT

În România, în urma investițiilor ample în domeniul construcțiilor și a dezvoltării haotice a pieței imobiliare post-revoluționară, majoritatea orașelor mari se confruntă cu dificultăți la nivelul fondului construit. Una dintre urmările ideologiei de tip *tabula rasa* provenită din perioada comunistă, ce promova ideea că ceea ce este vechi trebuie să dispară, orașele reconstruindu-se de la zero, urmărea printre altele ștergerea memoriei colective și a identității, prin ruperea legăturilor cu trecutul. Din păcate, această mentalitate persistă încă și în gândirea contemporană, animată de data aceasta de alte intenții decât cele ideologice, de cele mai multe ori de natură economică speculativă și oportunistă.

O disfuncție importantă la nivelul orașelor este reprezentată de clădirile dezafectate inserate în cartiere de locuit sau aflate în apropierea centrelor orașelor. Astfel, problema marilor suprafețe de teren nefolosite dar care mai păstrează încă amintirea trecutului lor relativ recent, cere o rezolvare. Aceste spații constituie niște locuri ale uitării, ocolite și ignorate, dispărute de pe harta activităților zilnice, niște obiecte străine în țesutul urban, a căror recuperare și reintegrare în viața comunității ar putea avea efecte benefice asupra contextului din care fac parte. Aceste operațiuni de arhitectură și urbanism pot să fie factori importanți care să contribuie la regenerarea orașului și la îmbogățirea, sau în unele cazuri, la apariția, traseelor culturale. Pe acest fond, este de dorit întoarcerea către patrimoniul construit, salvarea și reintegrarea acestuia în circuitul funcțional și cultural al orașelor, în vederea recuperării și păstrării valorilor istoriei.

Oraşul Bucureşti se confruntă și el cu dificultăți la nivelul fondului construit, problemele generate de noile intervenții urbane fiind completate de disfuncțiile majore apărute în urma proceselor de transformare cu caracter radical, suferite de țesutul urban în perioada anterioară anului 1990. Efectele suprapuse ale acestor intervenții şi transformări au condus la apariția unui mediu construit caracterizat de contraste, aflat între strălucirea arhitecturii contemporane, tristețea cartierelor din epoca comunistă, amestecul arhitecturii tradițional-ecletic-moderniste şi, nu în ultimul rând, zonele marginale (sau marginalizate). A vorbi despre actuala viață urbană a Bucureștiului presupune a vorbi în acelaşi timp despre context şi continuitate, comunism şi ruptură, democrație şi anarhie.

Conținut

Bucureștiul este un oraș care dintotdeauna a lăsat impresia că este neterminat: un amalgam de construcții și stiluri, o suprapunere stratificată de modernism și eclectism, amestecată cu fragmente ale arhitecturii bizantine și otomane, cu bucăți de țesut tradițional vechi, tăiate brutal de intervențiile din perioada comunistă, dar și de cele mai recente. Perioada comunistă a marcat și a influențat evoluția orașului, într-un mod (aproape) ireversibil, care i-a schimbat în mod tragic traiectoria și destinul. Socialismul și comunismul progresist au transformat treptat, în mai multe etape, imaginea orașului, continuitatea țesutului urban tradițional fiind afectată în mod dramatic de intervențiile și transformările urbane radicale.

După 1990, deciziile de ordin politic și economic, precum și orientarea investitorilor către zone cu un grad ridicat de profitabilitate, au făcut ca zonele dezafectate din diverse cartiere ale orașului București, provenind fie din perioada comunistă, fie anterior anilor 1950, să intre în declin, clădirile părăsite și spațiile aferente lor ajungând astfel într-un grad avansat de degradare. Situate în apropierea centrelor orașelor, ariile urbane destructurate reprezintă procente importante din suprafața orașului, fiind văzute ca o imensă rezervă urbanistică în așteptare de destinații. Din păcate, de cele mai multe ori investițiile imobiliare sunt interesate doar de terenul pe care se află ansamblurile părăsite, acestea prezentând avantaje din punct de vedere al amplasării, nu și de o eventuală investiție în reabilitarea lor.

În acest context, Atelierul 48 din cadrul Facultății de Arhitectură, și-a propus în ultimii doi ani să exploreze o zonă ce se desfășoară de-a lungul cheiului Dâmboviței, pe segmentul dintre Opera Națională și Grozăvești. Este vorba despre 3 situri dezafectate sau care și-au pierdut rostul și funcțiunea inițială: Casa Radio, turnurile de răcire ale Centralei Electrice de Termoficare Grozăvești și Fosta Manutanță Centrală a Armatei.

Conversie

Ce se întâmplă când funcțiunea originară a unei clădiri nu mai satisface nevoile actuale? Prin ce tip de activități se pot reactiva structurile existente părăsite? Cum se poate interveni în vederea reintroducerii spațiilor dezafectate în circuitul cotidian? Ce implicații (sociale, culturale, economice) poate avea la nivelul orașului conversia și regenerarea arealelor urbane degradate?

Prin răspunsul la aceste întrebări proiectele elaborate în cadrul atelierului au căutat să demonstreze însușirea unei maniere integrate de abordare a proiectului, între conceptul general, caracterul locului, strategia urbanistică și sustenabilitatea intervenției arhitecturale. De asemenea, s-a căutat ca demersul arhitectural propus să înțeleagă și să interpreteze datele locului și a dinamicii acestuia în timp și să formuleze un răspuns care se așază într-o continuare firească a *spiritului locului.*

Atelierul și-a propus să analizeze calitățile siturilor studiate și potențialul lor de transformare, cu scopul evidențierii unor fundamente socio-economice pentru conservarea, conversia și (re)valorificarea acestor structuri. Privind reabilitarea și reciclarea fondului construit existent ca un motor / instrument de regenerare urbană, proiectele au urmărit impactul conversiilor funcționale asupra vieții sociale, economice și culturale a orașului.

Continuitate

Clădirile reprezintă o realitate a activității umane, un reper fizic și temporal, ce ajută la conștientizarea trecutului unei comunități sau a unei societăți. Siturile dezafectate din centrul orașului, aflate într-o stare mai mult sau mai puțin avansată de degradare, ocupă un loc aparte printre formele clasice ale ruinei contemporane, memoria orașului fiind marcată de prezența acestor structuri care au crescut odată cu el. Absența activităților din interiorul acestor construcții părăsite creează niște goluri citadine și cotidiene, măcinate de mecanismul timpului și expuse pericolului uitării (colective).

Conversia clădirilor existente este considerată o componentă implicită a revitalizării urbane, datorită amplasării acestor situri în zonele centrale ale orașelor. În cele mai multe cazuri, spațiile dezafectate (ce nu au fost încă demolate) au rămas niște carcase părăsite și golite de sens și conținut. Valoarea fondului construit existent este dată atât de totalitatea amintirilor ce le trezesc, prin rememorarea poveștii de viață a omului de rând și prin re-găsirea caracterului specific al locului, cât și prin potențialul acestora de a contribui la reconstrucția orașului în oraşul însuși. Revalorificarea construcțiilor existente contribuie în mod esențial la o dezvoltare sustenabilă a orașului, prin recuperarea și reabilitarea țesutului urban degradat, în favoarea spațiilor verzi (încă) neexploatate.

Casa Radio: un muzeu, o ruină, un centru cultural

În perioada comunistă distrugerea continuității temporale şi spațiale a oraşului a fost dublată de distrugerea valorilor arhitecturale şi, împreună cu ele, o anumită atmosferă pitorească, specifică Bucureştiului. Mari bulevarde socialiste au fost deschise, tăind prin zonele cu un țesut urban specific, creând astfel un urbanism scenografic. Fragmentele de țesut vechi care au supraviețuit demolărilor, au rămas prinse în spatele cortinei de blocuri care bordează noile bulevarde.

Aceasta a fost perioada în care structura oraşului a suferit o serie de intervenții brutale și a primit în schimb niște edificii noi, colosale, ieșite din scara locului, și care au rămas multă vreme ca niște ruine, nedorite, în inima orașului. Acesta este și cazul construcției neterminate a „Casei Radio”.

În anul 1986, pe locul unui fost hipodrom, a început construcția clădirii ce astăzi este cunoscută sub numele de „Casa Radio”, ce ar fi urmat să găzduiască „Muzeul Național de Istorie a Republicii Socialiste România”. La data de 23 august 1989, cu ocazia Zilei Naționale, deși nu era terminată decât fațada, clădirea a fost inaugurată în prezența lui Nicolae Ceaușescu, prin fața tribunei oficiale defilând armata, pionierii și sportivi celebri din vremea respectivă. Revoluția din 1989 a întrerupt lucrările, iar construcția a rămas neterminată.

În anul 1992, printr-o hotărâre de guvern, construcția a fost trecută din administrarea Ministerului Culturii, în administrarea Radioteleviziunii Române, în scopul adaptării structurii existente și a transformării sale într-un sediu nou pentru Radiodifuziune, așa-numita „Casa Radio”. Dar, și de data aceasta, deși proiectul a fost adaptat noii funcțiuni, el nu a ajuns în faza de execuție, iar construcția a rămas în stadiul în care se afla.

Pentru această structură, care ocupă o suprafață mare, consumând prin neutilizare o resursă importantă de teren în centrul orașului, provocarea



Fig. 1
Casa Radio
autor Marius Vasile

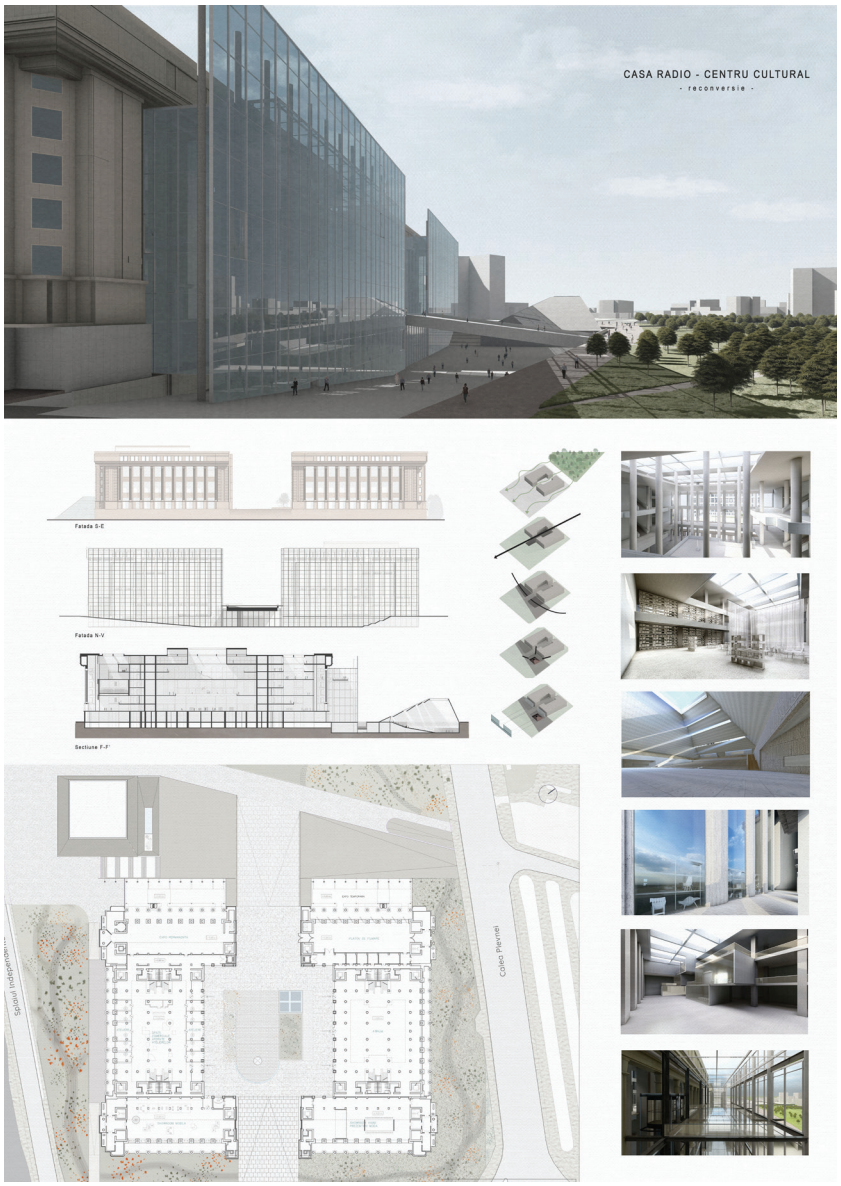


Fig. 2
Centru Cultural –
Casa Radio
autori:
stud. Irina Antohe și
Alexandru Crăciun,
an V, 2020-2021
(Atelier prof. dr. arh.
Adrian Spirescu,
șef lucr. dr. arh.
Eugen Lakatoș,
dr. arh. Ioniță Adrian)

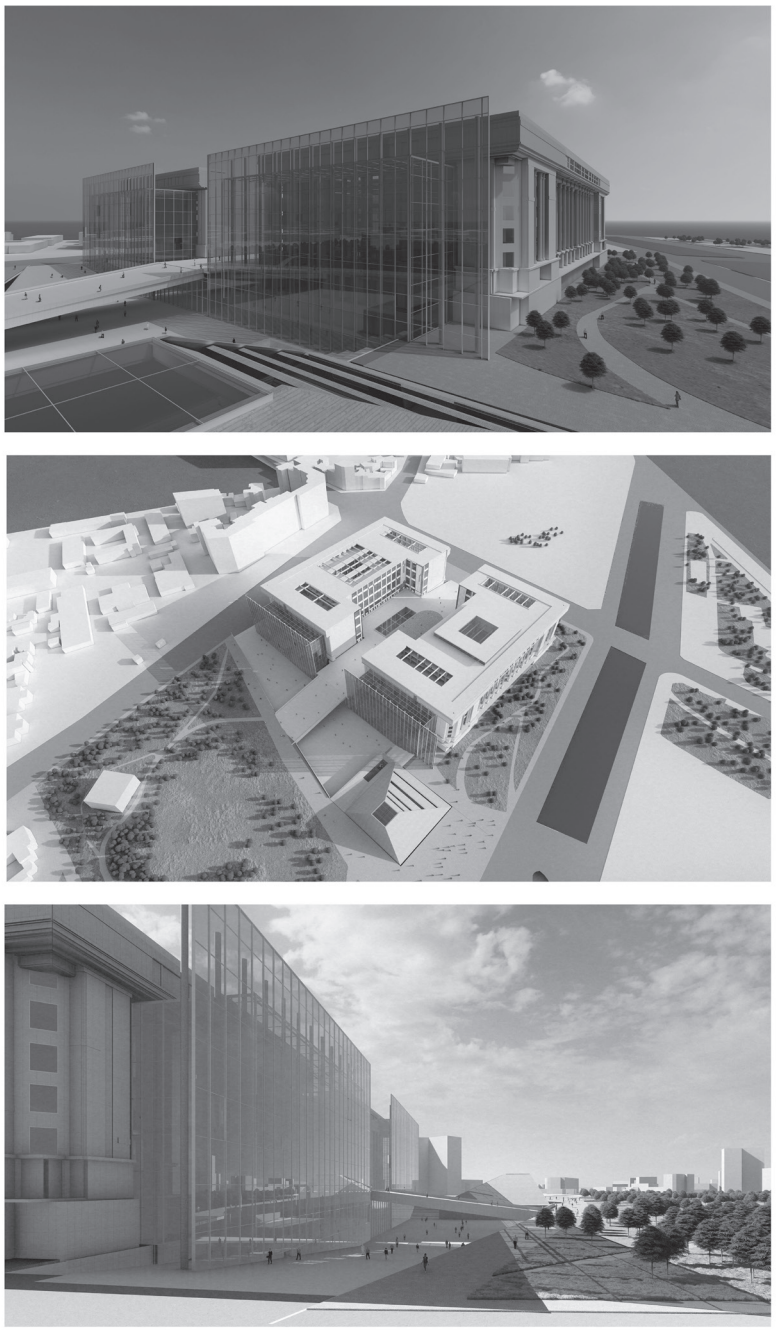


Fig. 3
Centru Cultural – Casa Radio
autori:
stud. Irina Antohe și Alexandru Crăciun, an V, 2020-2021
(Atelier prof. dr. arh. Adrian Spirescu, șef lucr. dr. arh. Eugen Lakatoș, dr. arh. Ioniță Adrian)

atelierului a fost aceea de a o transforma, redând-o astfel orașului. Deși tentația investitorilor este de a construi acolo spații comerciale și destinate afacerilor, s-a pornit de la premisa că Bucureștiul are o mare nevoie de spații destinate culturii. În afară de acest lucru, excesul de mall-uri și birouri cu care se confruntă Bucureștiul dar și societatea românească în ansamblul ei, necesită o contrabalansare a preocupărilor excesiv axate de comerț, consum(erism), materialism și câștig financiar, cu o atenție sporită acordată culturii, văzută și înțeleasă ca un act normativ cu capacitatea de a modela mentalități și de a genera noi ideologii.

În consecință, s-a urmărit ca spațiile propuse și activitățile aferente acestora să ofere o alternativă la shopping-ul deja consacrat, oferind societății un loc de unde să *cumpere* înțelepciunea de a duce o viață cât se poate de echilibrată, iar acest lucru să se întâmple prin expunerea publicului vizitator

la o serie de stimuli culturali, care să trezească interesul pentru preocupări intelectuale. Arta plastică, cartea, cititul, filmul (cult), muzica, informarea și formarea gândirii critice, și în general consumul de cultură sub toate formele ei, vor anima activitatea viitorului centru cultural, transformând zona din care face parte într-un pol cultural al orașului. De aceea, funcțiunile viitorului centru cultural vor cuprinde săli de expoziție, muzee, biblioteci, săli de concerte, conferințe și alte evenimente, librării, magazine axate pe produse culturale, restaurante și cafenele.

Astfel, prima partea a proiectului a abordat problematica din punct de vedere urbanistic, axându-se pe dezvoltarea unui scenariu de intervenție la nivel urbanistic, propunând o viziune de dezvoltare a zonei, materializată printr-un masterplan. În a doua parte a proiectului, după ce noul context urban al Casei Radio a fost definit prin masterplan, studiul a continuat și s-a axat pe conversia și extinderea structurii existente, prin amenajarea noilor funcțiuni și a spațiilor publice exterioare aferente acestora.

Regenerare urbană CET Grozăvești: conversia turnurilor de răcire

Majoritatea clădirilor industriale ce provin din secolul al XIX-lea, respectiv din prima jumătate a secolului al XX-lea, sunt înglobate acum de orașele aflate în continuă extindere, acestea ajungând de multe ori să fie amplasate în imediata vecinătate a centrelor urbane. Ele dispun de suprafețe extinse și de spații interioare vaste, ceea ce face din ele spații ce pot *găzdui* în interiorul lor o paletă foarte largă de funcțiuni. Astfel, caracteristicile constructive și poziția în cadrul orașului fac ca arealele industriale urbane să fie importante în cadrul strategiilor de revitalizare urbană.

La începutul secolului al XX-lea, uzina electrică Grozăvești era amplasată la marginea orașului, dar astăzi ea este situată în apropierea zonei centrale a Bucureștiului. Evoluția suprafeței de teren ocupată de uzină este semnificativă, în anul 1912 fiind de 425 mp, în 1937 de 35.000 mp, ajungând ca, în anul 2002, să ocupe o suprafață totală 70.000 mp. O evoluție evidentă o reprezintă și rolul jucat de această uzină în cadrul dezvoltării orașului. Astfel, în anul 1902 uzina producea energia electrică necesară alimentării pompelor de apă de la Bragadiru, iar cu timpul uzina a ajuns să producă energie electrică și termică atât pentru consumul urban, cât și pentru zonele industriale din nordul și vestul capitalei, sub formă de apă fierbinte.

Istoria uzinei cuprinde o serie de etape de dezvoltare, transformare și modernizare. În 24 iulie 1889, Societatea Română de Construcțiuni și Lucrări Publice depune garanția definitivă pentru construirea Uzinei Hidroelectrice Grozăvești. Uzina producea nu numai energia electrică pentru iluminatul stradal, dar și pentru linia veche de tramvai Cotroceni-Obor, prima linie de tramvai electric din București (1894) și a doua linie de tramvai electric din Europa, după Berlin. Din acte, această uzină este prima uzină hidraulică de distribuție publică atestată documentar în România.

În perioada 1910-1912, a fost construită centrala termoelectrică pe amplasamentul în care se regăsește și astăzi și era cea mai mare centrală termoelectrică din țară. De-a lungul timpului, puterea mașinilor instalate în centrală crescând necontenit, apa Dâmboviței nu mai era suficientă pentru răcirea condensatoarelor. Pentru a remedia acest neajuns s-a trecut la realizarea schemei de răcire a instalațiilor de producție, în circuit închis. Astfel, au fost construite în anii 1927 și 1929 primele două turnuri de răcire



Fig. 4
C.E.T. Grozăvești:
turnuri de răcire
autor Marius Vasile





Fig. 5
Regenerare urbană
C.E.T. Grozăvești. Conversia
turnurilor de răcire
autori: stud. Ana Chirvase și
Ana Maria Sava,
an IV, 2019-2020
(Atelier prof.dr.arh.
Adrian Spirescu,
șef lucr.dr.arh.
Eugen Lakatoș,
dr.arh. Ioniță Adrian)

realizate din lemn. În anul 1939, cele 2 turnuri din lemn au fost înlocuite cu un turn de răcire realizat din beton. Construit sub conducerea lui H. Iasz, acesta a fost primul turn de răcire hiperboloidal din țară, realizat din beton armat, având 5.000 mc/h, 48 m înălțime, cu un diametru la bază de 34,3 m, fiind printre primele din Europa, la acea dată. Ulterior, au mai fost realizate încă trei astfel de turnuri de răcire, având aceeași dimensiune și structură[1].

În prezent, două din cele patru turnuri de răcire mai sunt în funcțiune, iar în viitorul apropiat se preconizează ca și acestea să fie dezafectate. Obiectul acestui studiu l-a constituit formularea unei strategii de regenerare urbană a incintei industriale și conversia celor 4 turnuri de răcire. Proiectul și-a propus să găsească o soluție viabilă pentru punerea în valoare a acestei componente a ansamblului industrial, în cadrul unei intervenții care să permită conversia și extensia turnurilor cu funcțiuni care să asigure sustenabilitatea economică a ansamblului, și să o redea circuitului și locuitorilor orașului.

Proiectele studenților au imaginat diverse funcțiuni și tipuri de amenajări ale turnurilor de răcire și ale incintei din care fac parte, de la spații culturale și educaționale, până la facilități sportive și de agrement. Cele 4 turnuri au primit o nouă viață, găzduind în interiorul lor un mix de funcțiuni complementare, și facilitând noi legături cu zonele adiacente, cheiul Dâmboviței, respectiv Gradina Botanică.

Regenerare urbană și conversie funcțională: Fosta Manutanță Centrală a Armatei

Construcția ansamblului Manutanței Centrale a Armatei de pe Calea Plevnei, a început în anii 1877-1878, cunoscând de atunci o dezvoltare permanentă, inclusiv în perioada comunistă, când a funcționat ca fabrică de panificație (Întreprinderea de Panificație „23 August"). Începând cu anii 2000, treptat, producția și-a încheiat activitatea, iar clădirile au rămas fie fără utilizare, fie au fost utilizate precum birouri sau depozitare.

Inițial, clădirile au fost de necesitate militară, contribuind toate la producția de pâine pentru consumul militarilor, fie pe timp de pace sau război. Astfel, silozurile, sala mașinilor (ulterior centrală termică), depozitul de pesmeți, moara, cazarma, au funcționat toate ca un ansamblu controlat de armată. Elementul cel mai valoros al ansamblului îl constituie silozul vechi de grâu, realizat în 1886 din cărămidă aparentă, iar o altă componentă valoroasă este silozul de făină, realizat în 1883. O altă construcție valoroasă este moara veche, cu o structură pe cadre din beton armat în sistem specific primilor ani de utilizare a acestui sistem constructiv[2].

În anul universitar 2021-2022, toate proiectele Atelierului 48 s-au desfășurat pe acest sit de dimensiuni extinse cu mare valoare istorică și a fost suportul tuturor proiectelor abordate, de la intervenții arhitecturale noi, până la conversii și extinderi de structuri existente.

Preocuparea principală a studiilor a fost contextul istoric, văzut ca o verigă de legătură între trecut, prezent şi viitor, studierea şi înțelegerea sa jucând un rol important în găsirea unei identități actuale autentice, fixate pe axa valorică temporală. Contextul poate fi definit ca „parte a unui text în care se găseşte un cuvânt sau o frază, care determină semnificația sau valorile acestora"; pornind de la această definiție, proiectele atelierului au căutat să intre într-un dialog plin de semnificații între vechi și nou, între existent și noile propuneri.



Fig. 6
Fosta Manutanță Centrală a Armatei



Fig. 7
Conversia și extinderea silozurilor Manutanței Centrale a Armatei, autori: stud. Gavrilă Diana, Popescu Ruxandra și Samoilă Andra, an IV, 2021-2022 (Atelier prof.dr.arh. Adrian Spirescu, șef lucr.dr.arh. Eugen Lakatoș, dr.arh. Ioniță Adrian, asist.dr.arh. Ina German)

Conversia unei clădiri poate fi înțeleasă ca o transformare, ca o schimbare a conținutului (sau a funcțiunii), fără schimbarea formei, de-a lungul unui traseu care pleacă de la ceva – funcțiunea veche, către altceva – funcțiunea nouă. Înțelegerea conversiei ca un traseu ce trece dincolo de formă și face legătură între funcțiunea inițială a clădirii și cea nou atribuită implică un parcurs ce presupune continuitate. În consecință, conversia înseamnă schimbare dar, în același timp, înseamnă și păstrare, evoluție și continuitate.

În mod pragmatic, conversia înseamnă o reutilizare a unei clădiri care se adaptează pentru a corespunde cerințelor contemporane, în contextul (urban) din care face parte. Reabilitarea / reciclarea fondului construit existent reprezintă un demers firesc, construit în jurul considerentelor de memorie, identitate și istorie, dar și de economie și ecologie. Atunci când funcțiunea inițială a unei clădiri nu mai este utilă, așa cum se întâmplă cu clădirile provenind din timpul erei industriale, apare oportunitatea de a-i schimba întrebuințarea, caracterul arhitectural al clădirii păstrându-se.

Acest proces de reutilizare a vechilor structuri înseamnă recuperarea și transformarea arealelor industriale dezafectate („brownfields") și presupune, de asemenea, reabilitarea lor din punct de vedere structural, funcțional și estetic, dar și o reabilitare din punct de vedere cultural și social.

Ansamblul manutanței fiind amplasat pe un teren cu suprafață mare, implică intervenții majore de reabilitare, nu numai pentru clădiri, ci și pentru întreg arealul urban din care acestea fac parte. De aceea, un aspect cheie pentru reabilitarea ansamblului îl reprezintă relația dintre conservarea clădirilor și revitalizarea zonei urbane destructurate, dar asupra căreia are un mare impact, deoarece conversia unei clădiri influențează și țesutul urban adiacent, venind în ajutorul regenerării urbane.

Obiectul studiului l-a constituit dezvoltarea unei strategii de regenerare urbană a incintei industriale și conversia clădirilor existente. Proiectul și-a propus să găsească o soluție viabilă pentru punerea în valoare a componentelor a ansamblului industrial, în cadrul unei intervenții care să permită conversia și extinderea structurilor valoroase, care să asigure sustenabilitatea economică a ansamblului, și să îl redea circuitului și locuitorilor orașului. Funcțiunile alese sunt în directă legătură cu masterplan-ul ce a fost elaborat, pentru a defini strategia și viziunea de dezvoltare a ansamblului. Noile funcțiuni găzduite de vechile structuri cuprind programe culturale, de tip spații expoziționale, spații multifuncționale și alte dotări conexe, sau programe educaționale, de tip spații educative alternative, spații de studiu, dar și spații de cazare pentru studenți.

Note

1. Informații preluate din lucrarea *Grozăvești, istorie și tradiție energetică*, S.C. Termoelectrica S.A., Sucursala Electrocentrale București, decembrie 2002.

2. Adrian Crăciunescu, *Fișa patrimoniului arhitectural industrial – Fabrica de pâine Plevnei*, Asociația pentru Arheologie Industrială – România.





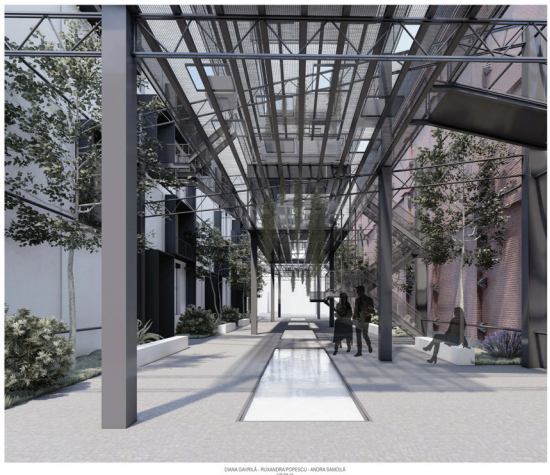


Fig. 8-10
Conversia și extinderea silozurilor Manutanței Centrale a Armatei, autori: stud. Gavrilă Diana, Popescu Ruxandra și Samoilă Andra, an IV, 2021-2022 (Atelier prof.dr.arh. Adrian Spirescu, șef lucr.dr.arh. Eugen Lakatoș, dr.arh. Ioniță Adrian, asist.dr.arh. Ina German)

30

Abstract

Textul constituie prelegerea introductivă a ultimului exercițiu de proiectare ținută în cadrul atelierului de anul I, având ca obiectiv explorarea modului în care spațiul determină într-un anumit mod ocuparea, locuirea lui și cum, reciproc, o anumită locuire se naște într-un spațiu cu un caracter anume. Parcursul propus pleacă de la imaginarea unui loc care determină, la rândul său, o atitudine pentru care o anume tipologie spațială și un anume material devin posibile și care, mai departe, influențează direct apariția unui obiect arhitectural. Este discutată în prealabil metoda definirii unui loc în detaliu și la o scară suficient de mare prin intermediul desenului astfel încât să poată produce în mod direct un efect pentru apariția unui obiect de arhitectură. Un aspect important îl constituie analiza comparativă a unei serii de modele considerate semnificative pentru a identifica și cristaliza elemente și instrumente specifice de lucru pentru fiecare astfel de tip spațial. Ultima parte tratează chestiunea locuirii minimale, considerată o situație particulară, o ipostază aproape extremă, redusă la câteva nevoi esențiale, exprimate într-o economie de spațiu și de mijloace: condiția locuirii izolate, o casă pentru o persoană. Ilustrăm deci această condiție cu două situații pe care le considerăm, în egală măsură, potrivite pentru rezultatul final al proiectului. Ambele rezumă scenariul desfășurării exercițiului propus și sunt definitorii pentru condiția locuirii reținute, retrase, minimale. Este vorba despre cabana construită în Norvegia de Ludwig Wittgenstein (1914), respectiv de cabana de la Păltiniș unde Constantin Noica se mută într-un domiciliu forțat, pentru zece ani, începând cu 1977.

O CASĂ PENTRU O PERSOANĂ

LOC / CONTEXT / EMERGENȚĂ / CARACTER

PRELEGERE DE ATELIER ȘI SCURT COMENTARIU PE MARGINEA REZULTATELOR

LECT. DR. ARH. ALEXANDRU CĂLIN

Ultimul exercițiu din seria temelor de proiectare pentru anul I are ca obiectiv explorarea modului în care spațiul determină într-un anumit mod ocuparea, *locuirea* lui și cum, reciproc, o anumită locuire se naște într-un spațiu cu un caracter anume. Rezultatul final urmează a fi conturarea unei structuri minimale de locuire, o casă pentru o singură persoană. Aceasta are la bază o anumită configurație spațial-structurală dată. În acest sens, obiectul apare mai puțin din considerente de ordin funcțional ci, mai degrabă, printr-o înțelegere potrivită a unui tip spațial care, mai departe, devine posibil într-un loc/context – care îl împlinește și îl confirmă[1].

În cadrul atelierului[2] ne dorim să parcurgem tema într-o suită care pleacă de la imaginarea unui loc care determină, la rândul său, o atitudine pentru care o anume tipologie spațială și un anume material devin posibile și care, mai departe, influențează direct apariția unui obiect arhitectural.

Posibilitatea imaginării unui loc anume, definirea acestuia în detaliu și la o scară suficient de mare încât să poată produce în mod direct un efect pentru apariția obiectului ni se pare cea mai fertilă, în egală măsură și cea mai dificilă misiune. Metoda de lucru pe care o propunem în sine nu ne aparține, ea pleacă de la o serie de teme, pe care le-am urmărit îndeaproape ca proces didactic, propuse în două studiouri pe care le considerăm definitorii pentru drumul pe care noi înșine îl căutăm în practica pedagogică[3].

Am considerat o primă temă de reflecție textul de început al eseului *The Feeling of Things,* în care Adam Caruso afirmă:

> „Ne interesează infinita bogăție și ambiguitate a realității concrete. Arhitectura pare să fie din ce în ce mai preocupată de inventarea unor noi sisteme de noțiuni abstracte și complexitate. Acest tip de complexitate este sărăcăcios în comparație cu ceea ce reprezintă complexitatea lumii care ne înconjoară, și ratează oportunitatea de a interacționa cu rețeau intensă a emoțiilor și așteptărilor, a sensului care stă la baza realității.
>
> Suntem interesați de modul în care lumea din jurul nostru poate fi descrisă din perspectiva convențiilor și a fenomenelor fizice. Tipologiile oferă imagini familiare care pot provoca anumite





Loc / Caracter / Obiect
Sursa: <www.atlasofplaces.com/photography/inisheer/>



Peisaj / Atmosferă / Emergență
Sursa: <www.atlasofplaces.com/photography/carrara/>

răspunsuri emoționale colective. Mai mult, din punct de vedere topologic, ansamblul materialelor produce un tip de atmosferă care poate provoca o reacție aproape fiziologică.

Cele mai multe lucruri putând fi descrise în ambele moduri, în lucrările noastre ne aflăm într-o mișcare constantă de la unul la celălalt, pentru a înțelege și contextul în care lucrăm și despre ce anume este vorba în proiectul nostru."[4] (Trad. de R. Negru)

Un teritoriu specific este definit de caracteristici specifice, care sunt posibile și proprii doar acestui loc determinat: condiții naturale, elemente de peisaj, de climat, topografie, materialitate, etc. Toate acestea fac posibile apariția unui obiect construit care poate exista în acest loc specific doar în relație directă cu toate aceste determinări.

Peisajul, locul privit în ansamblul său și la o scară cuprinzătoare, dincolo de caracteristicile specifice, conturează o atmosferă particulară care, la rândul ei, induce o anume prezență și o configurație posibilă pentru obiectul arhitectural. În egală măsură, o atitudine posibilă doar în legătură cu acest loc specific.

Considerăm așadar, că imaginarea în detaliu a unui loc posibil, este esențială pentru determinarea atitudinii și configurației tipologice a obiectului care urmează să apară. În acest sens, propunem un prim exercițiu studenților. Pornind de la o imagine pe care fiecare urmează să o aleagă[5], aceștia vor trebui să deseneze, în amănunt, în plan și vedere, un loc care să facă posibilă apariția obiectului și pe care să îl condiționeze cu ajutorul topografiei și elementelor de peisaj constitutive ale acestui loc imaginat.

O continuare firească a studiului propune identificarea unei atitudini specifice față de locul astfel imaginat. În acest caz, atitudinea este definită de o tipologie spațială adecvată locului. Tema cadru propune pentru discuție câteva astfel de posibilități spațiale: casă turn, casă lungă, casă cu grădină, casă cu curte interioară, casă ascunsă, casă cu ziduri groase, casă cu stâlpi, casă în trepte. Fiecare loc face, în funcție de elementele sale determinante, posibilă apariția firească a unui obiect care poate fi încadrat în aceste câteva tipologii de conformare spațială.

Parcursul anului I stă sub semnul lucrului cu modelul, cu referința semnificativă. Ne propunem, în acest spirit, o analiză comparativă a unei serii de modele[6] aparținând fiecărui tip spațial enunțat. Prin intermediul desenului de observație vom analiza, în paralel, planuri, secțiuni, fațade, elemente de detaliu. Scopul exercițiului este acela de a identifica și cristaliza elemente și instrumente specifice de lucru pentru fiecare astfel de tip spațial.

Am lăsat, pentru final, discuția asupra chestiunii locuirii minimale. Vorbim despre o situație particulară, o ipostază aproape extremă, redusă la



Referințe / Serii de modele
Sursa: materialul ilustrativ al prelegerii pregătite în atelier

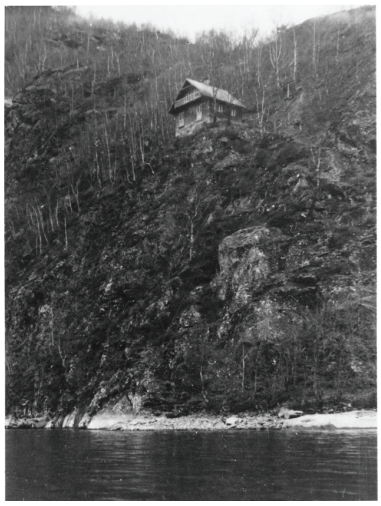
câteva nevoi esențiale, exprimate într-o economie de spațiu și de mijloace: condiția locuirii izolate, o casă pentru o persoană. Așa cum afirmam la început, miza finală a proiectului nu o constituie în principal chestiunea rezolvării strict funcționale a unui astfel de obiect ci, mai degrabă, condiția apariției unui obiect de arhitectură, într-un loc specific, de care este strict legat. Chestiunea funcțională întregește aici un scenariu posibil de apariție a unui astfel de obiect și, prin cerințele minime legate de aspectele funcționale, reglează scara acestui obiect.

Ilustrăm deci această condiție cu două situații pe care le considerăm, în egală măsură, potrivite pentru rezultatul final al proiectului. Ambele rezumă scenariul desfășurării exercițiului propus și sunt definitorii pentru condiția locuirii reținute, retrase, minimale.

În anul 1914, filosoful Ludwig Wittgenstein (1889-1951) a construit o cabană, în Norvegia rurală, la Skjolden. Pentru scurte perioade, a trăit și a lucrat acolo de-a lungul vieții.

De dimensiuni modeste, această mică locuință era compusă din trei camere: o sufragerie modestă, o bucătărie și un dormitor. De asemenea, exista și o mansardă mică, cu balcon. Când Wittgenstein a petrecut mai bine de nouă luni acolo, între 1936-1937, lucrând la ceea ce avea să devină a doua sa operă importantă, *Investigații filozofice*, sătenii îl puteau vedea adesea, în depărtare, plimbându-se înainte și înapoi, gândindu-se la revizuirea completă a teoriilor sale despre natura logicii și limbajului. Cabana a dispărut la jumătatea anilor '50 însă a fost reconstituită, după imagini, în 2019 de un grup de admiratori ai scriitorului și poate fi vizitată în prezent.

În 1977, Constantin Noica se mută într-un domiciliu forțat, la Păltiniș, stațiune de munte aflată la 30 km de Sibiu și la o altitudine de 1.200 m. Istoria locului începe în anii '20, când sașii din zonă au construit acolo câteva zeci de cabane modeste, risipite în pădure. Confiscate de regimul comunist după 1950, acestea au fost transformate în vile de categoria a III-a și au intrat în patrimoniul Oficiului Județean de Turism. Noica locuiește la Păltiniș timp de zece ani (1977-1987) în două cabane diferite, ocupând de fiecare dată câte o cămăruță de maxim zece metri pătrați. Ambele camere erau extrem





Imagine stânga:
Fotografie de epoca a cabanei

Imagine dreapta:
Model folosit în timpul reconstrucției.
Sursa imaginilor:
<http://thinkingplace.org/wittgenstein/>

de precare, iar condițiile de locuire erau de-a dreptul mizere (încălzirea camerelor se făcea cu lemne, niciodată de-ajuns, iar în singura baie care exista pentru patru camere călcai în permanență un strat de rumeguș umed)[7].

În chip de concluzii am ales să facem o scurtă prezentare a rezultatelor studiului desfășurat în urma scenariului descris, în atelier, pe parcursul a opt săptămâni, în semestrul al doilea. Am apreciat capacitatea imaginativă și expresivitatea desenului care ilustrează caracteristicile locului. Pe un format 50 x 70 cm, in tehnică monocromă, fiecare student a reconstituit, la o scară extinsă posibilul loc surprins în ipostaza fotografică aleasă drept referință.

Urmărind scenariul propus, alegerea unei tipologii potrivite locului, a rezultat din confruntarea desenului de observație și evidențierea condiționărilor acestui tip de peisaj imaginat. În această situație particulară, studentul își propune o intervenție îngropată, o casă ascunsă, determinată de rigurozitatea tăieturilor geometrice precise dictate de preexistența carierei de piatră pe care o sugerează desenul inițial. Planul face legătura între două platouri accesibile, situate pe părți diametral opuse ale carierei de piatră.

Condiționarea fizică a locului se regăsește ilustrată sugestiv și de secțiunile obiectului imaginat. Se decupează în masivul existent, în secvențe și straturi succesive care marchează parcursul între spațiile majore ale casei. Ierarhia spațială a secvențelor este ilustrată atât în plan cât și în conformarea volumetrică a interiorului.

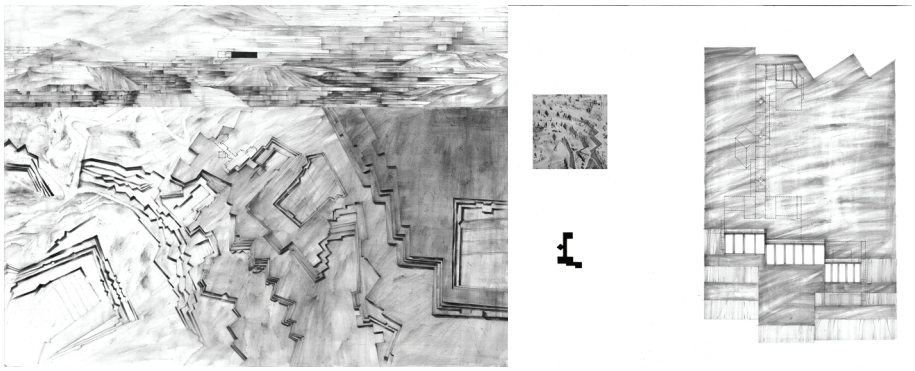
Criteriile de evaluare ale proiectului sunt ierarhizate după cum urmează:

PRINCIPAL:

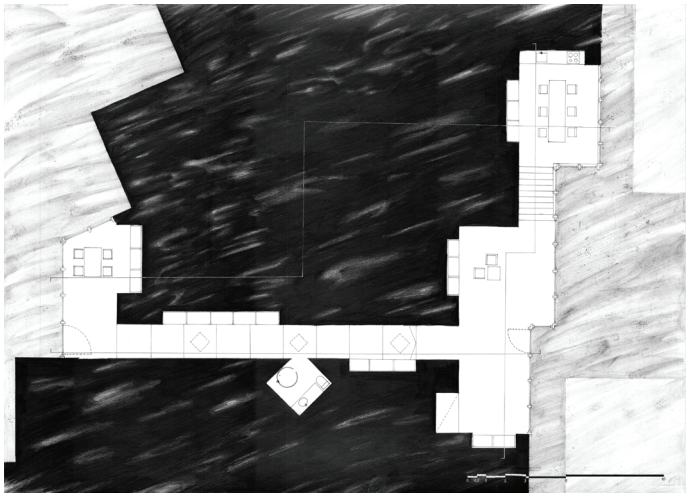
1. Adecvarea (și abilitatea) folosirii materialului și structurii în raport cu spațiul propus;
2. Nivelul de înțelegere a relațiilor stabilite între intenția spațială și sistemul constructiv;
3. Capacitatea corelării corecte, prin intermediul desenului, între diferite tipuri de reprezentare: plan, secțiune, elevație, axonometrie, desen la mâna liberă;



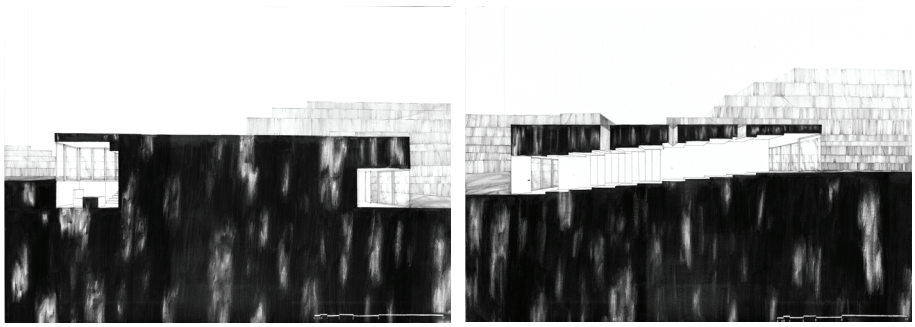
Noica la Păltiniș.
Sursa imaginilor: <https://fundatiahumanitas.wordpress.com/despre/patrimoniul-fundatiei/cabana-noica/>.



Proiect student
Andreea Ștefan. Grupa 11
Ilustrarea locului și
rezumatul soluției



Proiect student
Andreea Ștefan. Grupa 11
Plan propunere



Proiect student
Andreea Ștefan. Grupa 11
Secțiuni

5. Capacitatea formulării unui parcurs coerent: intenție spațială – propunere – redactare;
6. Frumusețea și claritatea spațiului propus; bună proporție, simplitate, eleganță.

SECUNDAR:

7. Calitatea, expresivitatea, corectitudinea și claritatea reprezentării, în acord cu intenția spațial-arhitecturală;
8. Corectitudinea reprezentării elementelor secționate (orizontal și vertical), în concordanță cu geometria clădirii și alcătuirea structurală și constructivă propusă;
9. Capacitatea operării cu elementele de bază ale producerii spațiului (pereți, stâlpi, coloane, planșee, bolți etc., precum și goluri, lumină, proporții), în propunerea coerentă a unor spații;

Note

1. A se consulta, pentru o mai bună înțelegere a temei specifice și a suitei de exerciții aferente anului I de studiu, caietul de teme accesibil online, la adresa: https://www.uauim.ro/departamente/bp/teme1/

2. Grupa 11, UAUIM, Colectiv: Alexandru Călin, Bogdan Mihăilă, Vlad Olaru.

3. Vezi, în acest sens Studio Krucker Bates (https://www.lsw.ar.tum.de/index.html), *Landforms and infrastructures,* respectiv Studio Adam Caruso (https://caruso.arch.ethz.ch/), *Describing Beauty.*

4. Adam Caruso, *The Feeling of Things,* (Publicat prima oară în a+t ediciones, no.13, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp.48-51) p.48. citat

„We are interested in the infinite richness and ambiguity of concrete reality. Architecture seems to be increasingly preoccupied with inventing new systems of abstractions and complexity. This kind of complexity is impoverished when compared to the complexity of the world around us, and misses the opportunity to engage with the powerful web of emotions and expectations, of meaning that underlies reality.

We are interested in the way that the world around us can be described in terms of conventions and in terms of physical phenomena. Typologies provide familiar images that can provoke certain colective emotional responses. More topological, material assemblies make kind of atmosphere that can elicit an almost physiological reaction.

Most things can be described in both these ways, and in our work we find ourselves constantly moving from one to other, to understand the context that we are working in and to understand what our project is about."

5. Am folosit pentru acest tip de exercițiu arhiva online de la: https://www.atlasofplaces.com/photography/, pe care am considerat-o relevantă și în egală măsură cuprinzătoare pentru tipuri variate de peisaj și atmosferă.

6. Grupați în echipe de doi studenți, pornind de la caracterul fiecărui tip de loc imaginat, studenții primesc pentru analiză o serie de patru proiecte reprezentative, din perioade istorice diferite. Toate exemplele ilustrează exemplar tipul spațial căruia îi aparțin. Prin desen de reprezentare convențional studenții reprezintă, în paralel, pe format de hârtie distinct, planuri de amplasament, planuri, secțiuni, elevații, axonometrii de volum.

7. Ultima locuință a lui Noica, Vila 12, este în prezent conservată și se află în patrimoniul Fundației Humanitas. Sursa informațiilor legate de ședera lui Noica la Păltiniș: https://fundatiahumanitas.wordpress.com/despre/patrimoniul-fundatiei/cabana-noica/.