

Editori coordonatori:

Conf. Dr. Arh. Mihaela Pelteacu

Conf. Dr. Arh. Mihai Constantin Duțescu

Lect. Dr. Arh. Alexandra Maria Afrăsinei

ATELIERUL DE PROIECTARE ARHIVE 2023

Editura Universitară „Ion Mincu”

București, 2023

Volum colectiv publicat în cadrul proiectului:

„Consolidarea capacității instituționale a UAUIM pentru cercetare în arhitectură și urbanism prin susținerea unei culturi a diseminării rezultatelor”,

Acronim CULTADISER 2023

Proiect finanțat prin Consiliul Național pentru Finanțarea Învățământului Superior – FDI 2023

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

Volum colectiv coordonat de :

Conf. Dr. Arh. Mihaela Pelteacu

Conf. Dr. Arh. Mihai Constantin Duțescu

Lect. Dr. Arh. Alexandra Maria Afrăsinei

Colectiv redacțional:

Asist. Dr. Arh. Ioana Moraru

Lect. Dr. Arh. Andreea Maria Marinescu

Asist. Dr. Arh. Mariana Cârstoiu

Lect. Dr. Arh. Mihnea Nicolae Simiraș-Babic

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Atelierul de proiectare : Arhive 2023 / ed. coord.: conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu, conf. dr. arh. Mihai Constantin Duțescu, lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei. - București : Editura Universitară "Ion Mincu", 2023
ISBN 978-606-638-305-9

I. Pelteacu, Mihaela (coord.)

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, mecanică, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorilor și a editurii.

© 2023, Editura Universitară „Ion Mincu”, Str. Academiei, 18-20, sector 1, București, cod 010014, tel. +40.21.30.77.193

Motto:

I don't believe architecture can exist without words

(Bernard Tschumi)

CUPRINS

	Notă asupra ediției	7
1.	Structură și înveliș PROF. DR. ARH. DAN MARIN	9
2.	Conversie în stil în spațiul francofon LECT. DR. ARH. ANA-MARIA MACHEDON PROF. DR. ARH. GEORGICĂ MITRACHE ASIST. ARH. DAN FELIX PARASCHIV ASIST. ARH. COSMIN PANTELIMON HÎRITESCU	25
3.	Topofilie rurală CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC	35
4.	Topofilie urbană CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC	45
5.	Cercetarea ca proiect. Calea Moșilor vechi, București CONF. DR. ARH. MELANIA DULĂMEA	55
6.	De la meydan la maidan LECT. DR. ARH. MIHNEA SIMIRAȘ-BABIC CONF. DR. ARH. ȘTEFAN GHENCIULESCU ASIST. DR. ARH. TUDOR ELIAN	65
7.	Omul și locuirea (Prelegere de atelier) CONF. DR. ARH. ROBERT NEGRU	81
8.	Cultura și locuirea. Modelul teoretic al lui Amos Rapoport (Cercetare pentru o prelegere de atelier) CONF. DR. ARH. ROBERT NEGRU	87
9.	Ferestre goale. Glose pe marginea unor fotografii de arhitectură CONF. DR. ARH. MIHAELA PELTEACU	97
10.	Tipologia ca metodă: de la analiză urbană la proiect LECT. DR. ARH. ALEXANDRA MARIA AFRĂSINEI DR. ARH. LAURA POPA-FLOREA	109
11.	Spațiu-structură. Geometrie. Regulă-excepție. Pezo von Ellricshausen și fascinația rigorii brute LECT. DR. ARH. ALEXANDRU CĂLIN	121

12.	Rescrierea amprenteii oraşului	129
	LECT. DR. ARH. VLADIMIR NICULA	
13.	Arhitectură pentru comunitate. Experienţe recente	137
	LECT. DR. ARH. MIHAELA ZAMFIR	
14.	Reprezentări nesfârşite.	
	Despre structură şi sinceritate în grafică	151
	ASIST. DR. ARH. BOGDAN MIHĂILĂ	
15.	Arhitectura narativă în opera lui John Hejduk. Fragment	163
	DRD. ARH. ALEXANDRA DUNEL	
16.	Locuirea colectivă cu grădină. Studiu de caz	171
	DRD. ARH. ANDRADA ROGOJINARU	
17.	Practici vernaculare în arhitectura românească:	
	Vila Cantuniar, Casa Prager şi Casa Moşescu	181
	DRD. ARH. ALEXANDRA DIANA STAN	

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Continuând inițiativa începută în anul universitar 2021-2022, acest volum colectiv prezintă o nouă serie de articole prin care sunt puse la dispoziția mediului academic studii și cercetări realizate de cadre didactice și doctoranzi din departamentele de proiectare ale Facultății de Arhitectură a U.A.U.I.M., rezultat al preocupărilor legate de pregătirea predării în anul 2023 la disciplina Proiectare de Arhitectură.

Având ca reper cadrul general al teoriei proiectului și la fel ca în ediția precedentă, autorii au avut libertatea alegerii subiectelor, a formei de prezentare, articolele în ansamblul lor abordând o mare diversitate de teme și problematici, fie că sunt rezultatul direct al unui proces de predare sau doar potențate de această activitate.

Deși au conexiuni strânse cu tematicile proiectelor de atelier, diplomă sau disertație, textele publicate nu se rezumă la cadrul practic și teoretic al acestora, depășind în majoritatea cazurilor, limitele obiectivelor didactice pentru a dezvolta aspecte teoretice de interes mai larg, la nivel disciplinar sau interdisciplinar.

Comparativ cu ediția precedentă se remarcă ponderea relativ mai mare a textelor elaborate de studenții doctoranzi și prezența în continuare a multora dintre cadrele didactice care au participat cu articole la realizarea volumului anterior, alături de autori noi. Cititorii vor putea astfel parcurge texte care continuă direcții de cercetare lansate deja în 2022, comentarii critice ale unor proiecte derulate în ateliere/ workshop-uri sau diplome, precum și o serie de subiecte legate de înțelegerea și abordarea proiectului de arhitectură la nivel conceptual.

Această publicație face parte din activitățile proiectului CULTADISER 2023, toate materialele prezente în volum fiind colectate și revizuite de colectivul de implementare a proiectului.

Publicarea acestui volum în format tipărit și online (www.arhive-de-atelier.uauim.ro) a fost posibilă numai cu sprijinul colegilor noștri din *Departamentul pentru managementul cercetării*, cărora le transmitem pe această cale mulțumiri deosebite din partea întregii echipe.

Echipa editorială *Arhive 2023*

septembrie 2023

ABSTRACT

Unul dintre obiectivele teoriei arhitecturii din secolul al XIX-lea a fost cel de a redefini stilul, renunțând la criteriile descriptiv-formale de până atunci, dominate de opoziția dintre clasic și gotic. Caracterul analitic și asocierea acestui demers cu o perspectivă organică, care încărca cu viață forma și materialul, au condus la disocieri specifice, ca intern-tehnic / extern-simbolic; construcție / structură; structură / înveliș.

Alături de *structură / spațiu*, dualitatea *structură / înveliș* a trasat direcții majore în concepția și interpretarea formei arhitecturale.

STRUCTURĂ ȘI ÎNVELIȘ

PROF. DR. ARH. DAN MARIN

La mijlocul secolului al XVIII-lea, abatele Marc-Antoine Laugier reacționa împotriva scenografiei barocului invocând construcția primordială de lemn – arhetipul vitruvian al tradiției clasice – ca model pentru revenirea arhitecturii la adevărul constructiv și la simplitatea formală a „*elementelor esențiale*”¹ reprezentate de sistemul coloană-antablament-fronton (fig.1).

Deși a susținut o sinteză greco-gotică,² Laugier admitea și faptul că „*se pot face clădiri reușite sau chiar foarte frumoase și fără ajutorul antablamentelor și al coloanelor*”.³ Chiar dacă argumentele lui erau de natură estetică – „*precizia proporțiilor, eleganța formelor, alegerea și dispunerea ornamentelor*”⁴ –, absența ordinilor sugera implicit și ideea unei noi arhitecturi, situată în afara stilurilor cunoscute.

Secolul al XIX-lea a oscilat între reproducerea sau combinarea formelor istorice și căutarea unei arhitecturi noi, autentic contemporană. Prima direcție s-a consumat prin „*bătălia stilurilor*” și prin eclectism, cea de-a doua s-a concretizat prin reformulări conceptuale⁵ care urmăreau crearea unei „*științe a stilului*” fundamentată nu pe descrieri formale, ci pe aspecte de profunzime, constructive sau spațiale.⁶

Dezbaterea asupra stilului, aflată sub semnul întrebării generice a lui Viollet-le-Duc, „*este secolul al XIX-lea condamnat să se termine fără să aibă propria lui arhitectură?*”⁷, a condus la constituirea a două teorii diferite, raționalismul structural și principiul „îmbrăcării”.

1. EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC: RAȚIONALISMUL STRUCTURAL

Ca și Laugier, Viollet-le-Duc se înscrie în linia raționalismului arhitectural francez, pe care îl extrage din zona mitologică pentru a-l plasa în cea a explicației științifice. În logica analitică ce traversează întreaga sa operă teoretică, Viollet-le-Duc face distincția dintre arhitectura în care forma este generată de structură și arhitectura în care forma este o „îmbrăcăminte” (*vêtement, habits*) aplicată peste structură. Primul caz este cel al arhitecturii Greciei antice, cu edificii realizate integral din piatră, similare unei sculpturi:

„În arhitectura greacă, forma vizibilă, externă, nu este decât rezultatul construcției; arhitectura greacă poate fi cel mai bine comparată cu un om dezbrăcat unde toate părțile exterioare ale corpului nu sunt decât consecința structurii organelor sale, ale nevoilor sale, ale sistemului osos, ale funcțiunii mușchilor săi.”⁸

Al doilea este cel al arhitecturii romane, unde nucleul structural din beton sau cărămidă este îmbrăcat cu un parament decorativ:

„În arhitectura romană, dimpotrivă, poate fi comparată cu un om îmbrăcat. În arhitectura romană există structura, construcția adevărată, reală, utilă (...) și îmbrăcămintea, decorația; ea este independentă de structură așa cum haina este independentă de corpul omului.”⁹

În afara acestei analogii organice care diferențiază „construcția” de „îmbrăcămintea”, există o a doua distincție, între „construcție”, ca alcătuire constructivă în sens general, și „structură”, ca sistem care are rolul de a asigura stabilitatea clădirii. Structura constituie baza formei arhitecturale:

„În fapt, orice arhitectură decurge din structură, și prima condiție pe care trebuie s-o îndeplinească este aceea de a-și pune forma aparentă în acord cu această structură.”¹⁰

Tot din structură decurge și *stilul*, înțeles nu în sens formal, ci spiritual. Dezvoltarea formei din structură și transfigurarea ei artistică conduc la integritate, la unitatea de ansamblu care dă condiția stilului:

„(...) a îmbrăca această structură cu o formă care nu este altceva decât expresia sistemului; a decora această formă fără a o contrazice niciodată, dimpotrivă, scoțând-o în evidență (...) a da arhitecturii, adică **structurii îmbrăcată cu o formă de artă** (s.n.), proporțiile dezvoltate din principiile de stabilitate cele mai simple și cele mai ușor de înțeles pentru ochi (...)”

Stilul este inerent artei arhitecturii, atunci când arta urmează o ordine logică și armonică, prin urmare, de la ansamblu la detalii, de la principiu la formă.”¹¹

Dacă Laugier aprecia simplitatea rațională a clasicului, pentru Viollet-le-Duc, restauratorul unor importante monumente medievale ale Franței,



Fig.1:

Marc-Antoine Laugier:
Essai sur l'Architecture,
frontispiciul ediției a 2-a,
gravură de Charles Eisen,
1755;

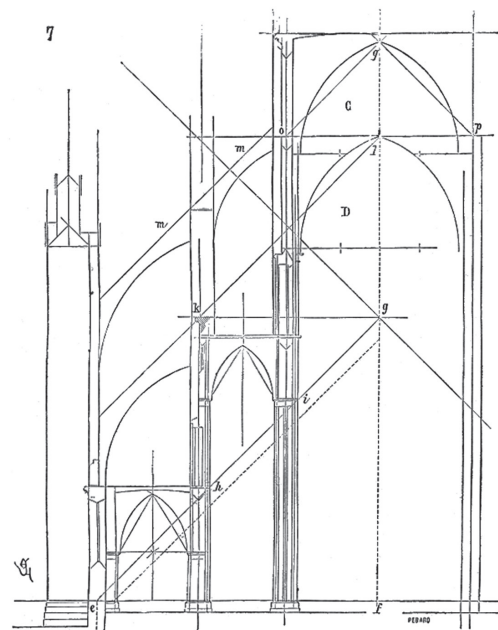


Fig.2: Eugène-Emmanuel
Viollet-le-Duc: secțiune
prin catedrala din Beauvais
punând în evidență schema
statică și aparatul structural
(*Dictionnaire raisonné de
l'architecture française du XIe
au XVIe siècle*, 1854-1868).

referința supremă este cea a goticului (fig.2), datorită sistemului său structural logic și eficient, în care fiecare element are un rol precis:

„La sfârșitul secolului al XII-lea, orice edificiu se compune dintr-un schelet [ossature] rigidizat de forțele oblice și de sarcinile verticale care se opun împingerilor laterale, și dintr-un înveliș, o cămașă care îmbracă acest schelet”¹²,

datorită diferențierii clare a structurii față de închidere:

„Orice edificiu are scheletul și închiderile [membranes] sale; nu este decât o șarpantă de piatră independentă de veșmântul care o acoperă”¹³

și exprimării sincere a tuturor componentelor constructive:

„Arhitecții școlii laice din evul mediu, cu toată înclinarea pe care o avem dintotdeauna pentru **aparență**, au supus forma, aparența cu alte cuvinte, procedeele și materialele utilizate (...) sinceritatea este una din calitățile cele mai izbitoare ale arhitecturii gotice primitive; iar sinceritatea este una din condițiile esențiale ale stilului în arte.”¹⁴

Dar, dincolo de rigoarea analitică a schemelor statice care însoțesc demonstrația, aparatul structural gotic – bolta nervurată, pilastrul, arcul butant, contrafortul, pinacul – este privit, mai mult decât un ansamblu mecanic, ca un organism creat de jocul spațial al forțelor:

„Acest schelet este rigid sau flexibil, urmând necesitatea sau locul; cedează sau rezistă; pare să aibă o viață, căci se supune unor forțe opuse, și stabilitatea sa nu este obținută decât prin echilibrul acestor forțe, deloc pasive, ci active...”¹⁵

Caracterul organic al structurii este întregit de modenatură și de ornamentație, care nu sunt simple decorații aplicate, ci manifestări firești ale „vieții” interne a formei, o idee similară celei din teoria tectonică germană:

„ (...) de asemenea, există o armonie perfectă între această structură și ornamentație. Ea nu este niciodată o placare, ceva de prisos. Ornamentația arhitecturii gotice din perioada de maturitate este ca o vegetație naturală a structurii.”¹⁶

Acestor calități – pe care le identifică în gotic, dar care reflectă și opiniile sale generale asupra arhitecturii – li se adaugă etica materialului:

„ (...) trebuie ca materialele să fie puse în operă în mod judicios, conform proprietăților lor (...) Ca piatra să pară că este piatră; fierul, că este fier; lemnul, că este lemn; și ca aceste materiale, luând formele care corespund naturii lor, să se armonizeze între ele.”¹⁷

Raționalismul structural a avut în centru ideea evidenței structurii și a adevărului materialului convertită în expresie arhitecturală. Încă de la cristalizarea sa în a doua parte a secolului al XVIII-lea, referințele lui au fost complementare, dar și concurente – clasic și gotic –, ambele întemeiate pe exaltarea calităților care dau arhitecturii sensul specific de artă a construcției (*l'art de bâtir*, *Baukunst*): integritatea tectonică și ordinea armonică a traveației clasice (fig.3), claritatea analitică și sveltețea structurală a arcuației gotice (fig.4).



Fig.3:
Stoa lui Attalos, Athena,
sec. II î. Hr (reconstrucție)

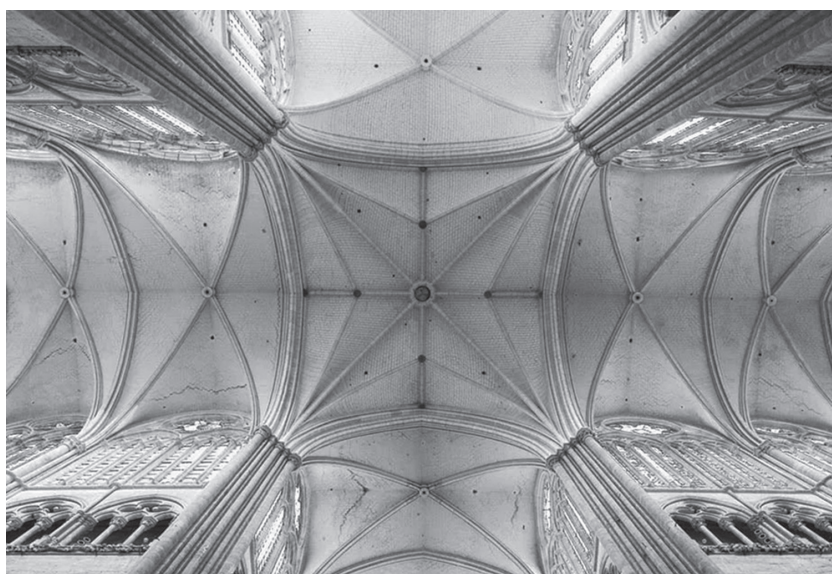


Fig.4:
Catedrala Notre-Dame,
Amiens, 1220-1270

Susținând ideea evidenței, raționalismul gotic și raționalismul clasic au avut în vedere nu numai ansamblul – coincidența formei structurale cu forma arhitecturală –, ci și un nivel de detaliu – exprimarea individualității și sensului fiecărui element portant. Jean-Louis de Cordemoy, unul din primii teoreticieni neoclasici, pleda pentru „unitatea ansamblului”, dar și pentru „independența părților separate” (*degagement*)¹⁸, la fel cum Laugier cerea coloanei să fie „ (...) izolată, pentru a exprima mai natural originea și destinația ei”.¹⁹ Goticul a urmărit, în formele sale proprii, același principiu, așa cum observa Erwin Panofsky:

„Potrivit canoanelor goticului clasic, elementele individuale, deși constituie un întreg indivizibil, trebuie să-și afirme identitatea rămânând clar delimitate unele de altele – colonetele față de zid sau de nucleul stâlpului, nervurile unele față de altele, toate elementele verticale față de arcele lor – și păstrând o corelare fără echivoc între ele.”²⁰

Dincolo de manifestările stilistice, spiritul raționalismului – fie el clasic / cartezian sau gotic / scolastic – cere delimitări clare și definiții precise.

Dacă în termeni formali dualitatea clasic-gotic a devenit în timp

irelevantă, în plan teoretic principiile raționalismului structural și-au păstrat actualitatea furnizând, indiferent de modul de materializare arhitecturală – schelet ortogonal sau nervură structurală – unele din argumentele esențiale ale ideologiei moderniste.

Deși raționalist clasic prin formație și practică ²¹, Auguste Perret a fost unul din pionierii betonului armat, material paradigmatic – alături de oțel – al modernității industriale. Grila ortogonală definită de rețeaua stâlp-grindă reprezintă ordinea tehnică a sistemului static, dar și ordinea conceptuală a formei arhitecturale:

„Compoziția cadrului structural este foarte importantă, pentru că el este pentru o clădire ceea ce reprezintă scheletul pentru un animal. După cum scheletul unui animal, ritmat, echilibrat, simetric, conține și susține organele cele mai diferite și divers amplasate, tot așa structura edificiului trebuie să fie compusă, ritmată, echilibrată și chiar simetrică.” ²²

Scheletul structural – sau *osatura* (*ossature*), cum o numește în mod frecvent Perret, recurgând la aceeași analogie organică ca și predecesorii săi – trebuie expus în integralitatea lui, exprimând identitatea fiecărei părți și disociind elementele portante de cele de umplutură:

„Materialele de umplutură și acoperire sunt necesare pentru a întregi structura, dar fără a o acoperi; o grindă trebuie să fie evidentă acolo unde există, după cum un stâlp trebuie să fie evident acolo unde există.” ²³

Cu mult timp înainte de a fi formulate, aceste principii au fost aplicate de Auguste Perret la două din primele clădiri cu schelet de beton armat, garajul Ponthieu (1907) și imobilul de apartamente din Rue Franklin (1905). La prima, scheletul structural al clădirii este exprimat în mod direct în fațada către stradă sub forme unei rețele ortogonale de stâlpi și grinzi din beton aparent, în intervalele căreia sunt plasate închiderile de sticlă; chiar dacă nu în formele cele mai radicale, conversia arhitecturală a structurii prefigurează idealul modernist al trupului „organic, clar, al construcției, gol și iradiind din propria legitate.” ²⁴

La imobilul din Rue Franklin, prezența scheletului structural este semnalată prin geometria și disocierea ei față de elementele neportante, cu aceeași claritate ca și în cazul precedent, dar cu un atribut suplimentar. Nu mai este o clădire utilitară, ci una cu un anumit rol de reprezentare, care face ca materialitatea brută a betonului să lase locul acoperirii, diferită pentru cele două componente: placaj ceramic lis pentru structură, placaj ceramic texturat, cu motive vegetale, pentru umplutură.

Temei structurale i se adaugă în acest mod o temă complementară, care se înscrie în regula raționalismului dar care, prin caracterul ei, evocă și o altă direcție de gândire: „îmbrăcarea” construcției.

2. GOTTFRIED SEMPER: PRINCIPIUL „ÎMBRĂCĂRII” (*DAS BEKLEIDUNGSPRINZIP*)

(i) Într-un text polemic publicat în 1828 sub titlul „În ce stil trebuie să construim?” ²⁵, arhitectul german Heinrich Hübsch combătea reciclarea stilurilor istorice, curentă la începutul secolului al XIX-lea, considerând că numai scopul practic și principiul constructiv pot fi criteriile unei

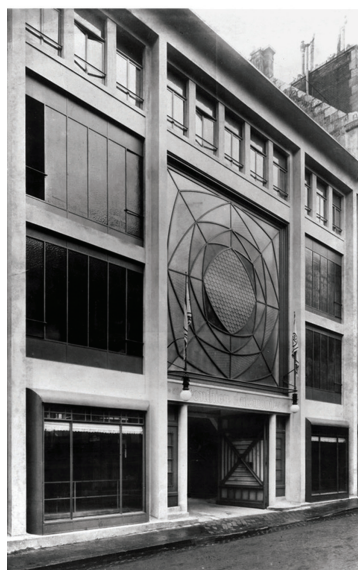


Fig.5:
Auguste Perret:
Ponthieu-Automobiles,
rue Ponthieu, Paris, 1907
(demolat);

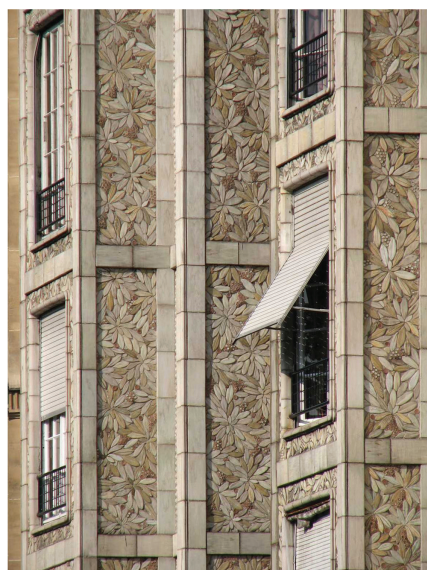


Fig.6:
Auguste Perret:
Imobil de locuințe,
rue Franklin, Paris, 1905.

arhitecturi autentic contemporane. Punând sistemul de acoperire la baza stilului, Hübsch delimita două tipuri fundamentale: tipul „orizontal” al arhitecturii grecești – sub forma sistemului trilitic – și tipul „rotund” al arhitecturii romane, bizantine și romanice – sub forma arcului în plin cintru (*Rundbogenstil*) – sau gotice – sub forma arcului frânt (*Spitzbogenstil*).

În acord cu premisele teoriei sale, Hübsch propune o interpretare modernă a *Rundbogenstil*-ului, o sinteză în care, combinând colonada traveată cu deschiderea arcuată, crează „un schelet strict obiectiv pentru noul stil, suficient de articulat, cred, pentru ca artistul să-l însuflețească cu propria sa individualitate”.²⁶ Pentru Hübsch, arhitectura este un domeniu al criteriilor obiective, care întemeiază forma inclusiv pe calcule ingineresti („tehnostatic”), dar și al interpretării lor sensibile, care conduce la forma artistică.

(ii) Fundamentarea arhitecturii pe baze constructive și investiția ei cu o înaltă semnificație morală a fost una din preocupările principale ale lui Karl Friedrich Schinkel. Afirmția că în arhitectură „totul trebuie să fie adevărat, orice mascare sau ascundere a construcției fiind o eroare”,²⁷ trebuie

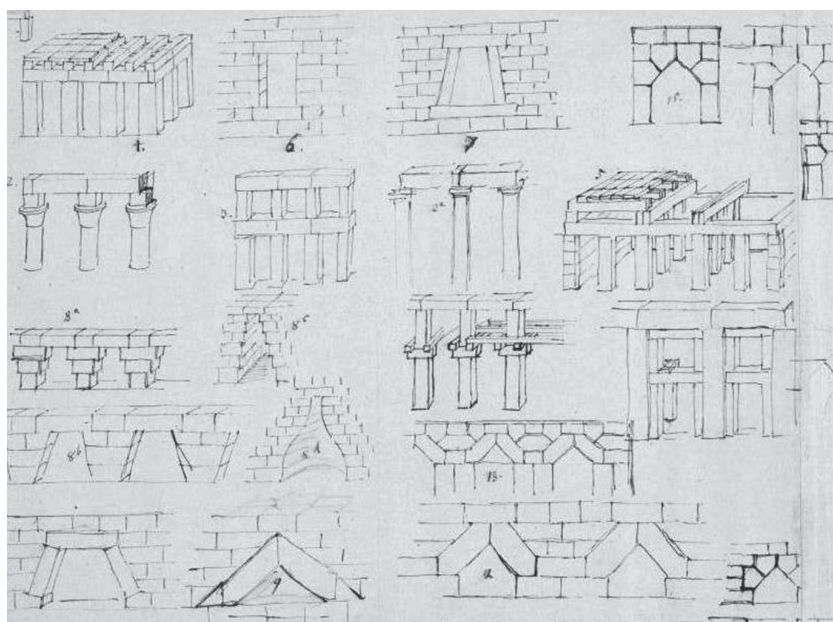


Fig.7:
Karl Friedrich Schinkel:
studiu de morfologii
constructive interpretate
ca relație dintre principiul
constructiv – „adevărul” – și
exprimarea sa arhitecturală
– „aparența” (detaliu din
Lange Blatt, desen din Das
Architektonische Lehrbuch,
manuscris, 1803-1840).

considerată atât în sens tehnic, cât și artistic, pentru că „clădirea concretă (...) presupune întotdeauna și una spirituală”.²⁸

Obiectivul lui Schinkel nu este structura în sine, ci aparența ei, felul cum este transfigurată, relevată arhitectural. Este direcția ilustrată într-una din schițele din „*Das Architektonische Lehrbuch*” – text pedagogic amplu, niciodată terminat – în care tipuri constructive de bază, ca perete / schelet sau traveat / arcuat, capătă expresii dintre cele mai variate, păstrându-și intact principiul funcțional (fig.7).

Pentru Schinkel, arhitectura se află la confluența legii naturale și a sensibilității umane, este „continuarea naturii în activitatea ei constructivă. Această activitate trece prin produsul ei numit om.”²⁹ O viziune care are în fundal filosofia idealistă germană și care, prin analogia conceptuală dintre forma construită și forma naturală, va fi preluată în explorarea teoretică a discipolului său, Carl Bötticher.

(iii) Bötticher, arhitect specializat în arheologie, cercetează arhitectura vechii Elade, caracterizând templul grec ca un „*organism ideal articulat pentru satisfacerea nevoii spațiale într-o modalitate artistică*”.³⁰

Fiecare din componentele (membrele) acestui organism funcționează în logica integratoare a ansamblului și pe baza legăturii dintre forma sa centrală (*Werkform*), având un rol tehnic, și forma sa artistică (*Kunstform*), îndeplinind un rol vizual; pentru a defini această relație, Bötticher adoptă termenul de *tectonică*, derivat din grecescul *tekton* (dulgher, constructor).³¹ Prin *tectonică* – adică prin transfigurarea artistică a materialelor și tehnicii –, construcția devine arhitectură:

„Concepția fiecărui membru poate fi considerată în raport cu două elemente: **forma centrală** și **forma artistică**. Forma centrală a fiecărei părți definește structura statică, componenta mecanică și necesară. Prin contrast, forma artistică definește doar caracteristica funcțional clarificatoare. Această caracteristică reprezintă nu doar natura unică a fiecărei părți, ci și relațiile ei cu părțile adiacente (...) Astfel această caracteristică clarificatoare este, ca să spunem așa, numai o acoperire externă a părții respective, atributul ei simbolic – decoratio, **cosmos**.”³²

Transfigurarea formei tehnice în formă artistică dă viață și sens materialului, care devine „ca ceva încărcat cu spirit, ca ceva animat de idei”.³³ Bötticher identifică mai multe moduri de manifestare a principiului tectonic: rotunjirea și deformarea fusului coloanei, ca relevare a rolului ei static care presupune preluarea unor sarcini verticale de compresiune (fig.8); curbarea frunzelor capitelului, ca subliniere a acțiunii gravitației (fig.9); separarea și continuitatea elementelor, ca exprimare a unității lor organice; prezența triglifelor, ca marcare a grinzilor de lemn ascunse etc.³⁴ În sens tectonic, ornamentul nu este un strat superficial și decorativ, ci unul substanțial și semnificant, care dă mecanicii constructive expresia simbolică a propriei ei rațiuni.

(iv) În mod similar teoriei tectonice a lui Bötticher, punctul de plecare al lui Gottfried Semper în fundamentarea unei noi teorii a stilului îl constituie conversia artistică a materialelor și mijloacelor tehnice, dar interpretarea pe care o dă acestui proces este diferită: privind arhitectura în termenii relației dintre structură (ca sistem portant) și formă (ca imagine externă), la Bötticher ornamentul exprimă construcția, în timp ce pentru Semper o maschează, acoperind-o cu un „veșmânt” (*Bekleidung*).

Fig.8:
Carl Böetticher:
Coloana și exprimarea
simbolică a acțiunii
gravitației asupra formei
(extras din *Die Tektonik der
Hellenen*, 1844).

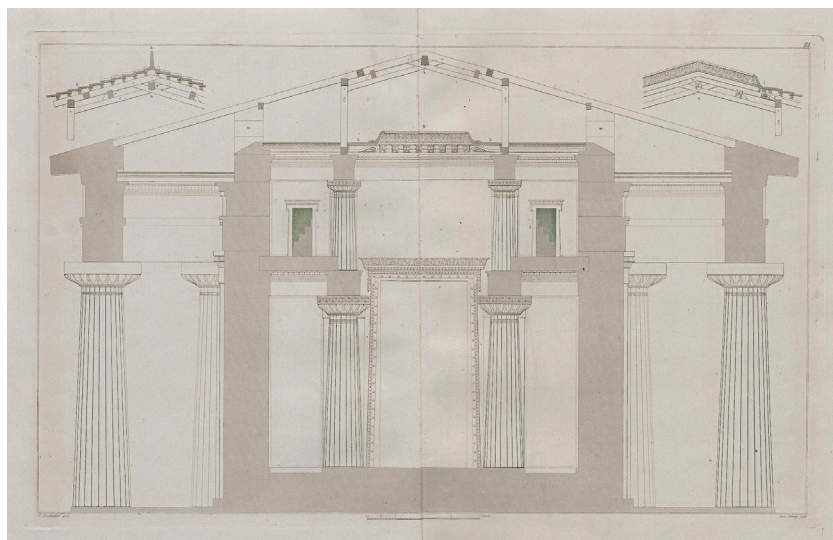


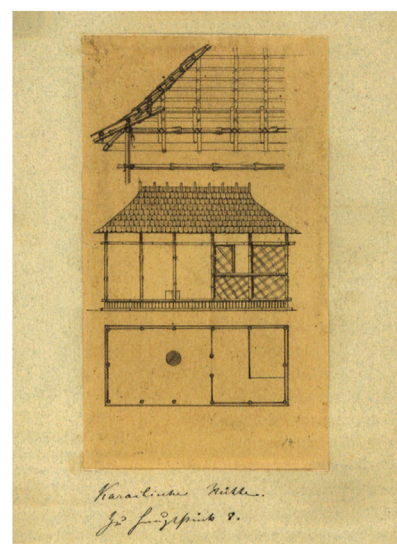
Fig.9:
Carl Böetticher:
Capitelul și exprimarea
simbolică a acțiunii
gravitației asupra formei
(extras din *Die Tektonik der
Hellenen*, 1844).



Fig.10:
Jacques-Ignace Hittorf:
Reconstrucția și policromia
ipotetică a Templului lui
Empedocles, Selinunte,
Sicilia (1830).



Fig.11:
Gottfried Semper:
Coliba din Caraibe,
Expoziția universală de
la Londra, 1850 (*Die vier
Elemente der Baukunst*, 1851).



Urmărind constituirea, pe baza unor argumente științifice de natură istorică, socială, culturală și tehnică a unei teorii unificate a stilului – grupând artele tehnice (aplicate) și arhitectura –, demersul lui Semper s-a situat la intersecția dintre problematica construcției și direcția complementară, și ea intens dezbătută în epocă, a ornamentului (Owen Jones, John Ruskin) și policromiei (Jacques-Ignace Hittorf și Gottfried Semper în anii 1830) (fig.10).

Implicarea în amenajarea mării expoziții universale din 1850 de la Londra și contactul cu artefactele unor culturi primitive îl conduc pe Semper către un model teoretic în care arhitectura își are întemeierea, în mod similar artelor aplicate, în funcțiune sau utilizare, în materiale și în tehnicile lor de punere în operă.³⁵

Ca și în cazul lui Laugier, referința lui Semper este un adăpost primitiv, dar nu unul imaginar, ci unul real, o colibă din insulele Caraibe prezentată în expoziție (fig.11). Plecând de la analiza și interpretarea ei morfologică și socio-culturală, Semper postulează existența a patru arhetipuri ale arhitecturii – *cele patru elemente ale artei construcției*³⁶ – definite în raport cu destinația lor, pe de o parte, și în raport cu materialele și tehnicile specifice, pe de alta:

soclul	piatra / cărămida	zidăria
vatra	lutul	arta ceramică
scheletul / șarpanta	lemnul	dulgheria
închiderea / acoperișul	fibra țesută / împletită	arta textilă

Materialele și tehnicile³⁷ conduc la forme caracteristice, dar ele nu sunt absolute pentru că, dincolo de necesități practice și de premise tehnice, arhitectura exprimă și o nevoie spirituală.³⁸ Aici intervine „transformarea unui motiv artistic prin transferul său în diferite materiale și în diferite tratamente”,³⁹ un procedeu justificat de Semper prin *teoria schimbării materialului* (*Stoffwechseltheorie*) și aplicat prin „îmbrăcare” (învelire, pictare, încrustare) în arta monumentală antică sau, în forme mai variate și complexe, în arhitectură.

Dacă la Bötticher forma artistică era reflexul direct al formei constructive, la Semper ea este un înveliș simbolic care transfigurează construcția și materialul. În logica celor patru elemente, acest proces, opus celui teoretizat de Bötticher, își are arhetipul în veșmântul care, în forme proprii – împletitura, rogojina, covorul, țesătura – (fig.12) - (fig.13) sau transpus în alt material (fig.14), îmbracă structura de susținere. Este ceea ce Semper numește *teoria îmbrăcării* (*Bekleidungstheorie*) pe care, plecând de la studiul culturilor primitive și antice, o asociază cu *delimitarea spațiului* și cu *practica ornamentului*:

(a) arhitectura începe cu închiderea și acoperirea spațiului, ca expresie a nevoii fundamentale de protecție. Rolul prim în geneza arhitecturii nu l-a avut construcția – limitată la crearea unei structuri de susținere –, ci arta textilă, care a furnizat elementele necesare închiderii:

„Chiar și acolo unde pereții solizi [Mauern] devin indispensabili, ei nu constituie totuși decât eșafodajul intern și invizibil al adevăratelor și legitimelor reprezentări ale noțiunii de spațiu, adică a pereților făcuți din material textil [textilen Wande], mai mult sau mai puțin bine fabricați și cusuți împreună.”⁴⁰

(b) modelarea obiectului utilitar sau construit are ca punct de plecare materialul, dar nu este o simplă activitate mecanică, ci expresia unui instinct artistic primordial:

„Înconjurat de o lume plină de fenomene minunate și de forțe naturale – a cărei lege o poate sesiza, dar fără să reușească vreodată s-o descifreze, și care se prezintă sub forma unei armonii incomplete care îi menține spiritul într-o stare de continuă tensiune – omul evocă prin joc perfecțiunea care îi lipsea până atunci; construiește pentru el, în mic, o lume în care legea cosmică, în forma cea mai succintă și concentrată asupra ei însăși apare, sub acest raport, perfectă. Prin acest joc, omul își satisface instinctul său cosmogonic [kosmogonischen Instinkt].”⁴¹

Ornamentul este o proiecție simbolică a ordinii naturii pe care, prin suprafața care îmbracă / învelește / maschează, o transmite lumii imediate a obiectelor, de la decorarea corpului – *kosmos* și *cosmetică* au aceeași etimologie –, la veșminte și la arhitectură.

Semper își găsește multiple argumente etnografice și istorice în țesăturile care învelesc iurtele nomazilor asiatici (fig.12), în împletiturile colibelor africane (fig.13), în basoreliefurile decorative, transpunând în piatră motive textile, ale unor monumente antice (fig.14), în construcțiile festive provizorii (*Festbau*) ale Renașterii etc.

Indiferent de termenul prin care este definită – acoperire (*Decke*), învelire (*Bekleidung*), închidere (*Schranke*) etc. – și de modalitatea de aplicare – vopsire, placare, țesere, decorare – mascarea reprezintă o atitudine umană fundamentală:

„Cred că acțiunea constând în a îmbrăca și a masca [Maskiren] este la fel de veche ca însăși civilizația, și că bucuria pe care o procură este identică plăcerii creației, cea care îi face pe oameni să fie, într-un cuvânt, sculptori, pictori, arhitecți, poeți, muzicieni, dramaturgi, artiști. Acolo unde forma ca simbol, ca creație umană autonomă, trebuie să apară, anularea [Vernichtung] realității și a ceea ce relevă materia este indispensabil. Trebuie să facem în așa fel încât să uităm mijloacele la care recurgem pentru a ajunge la aspectul artistic dorit, de a nu le pune în valoare, de a le minimiza cât mai mult rolul (...)”.⁴²

(v) *Das Prinzip der Bekleidung* a inițiat o linie majoră în gândirea și practica arhitecturală de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX; nu lipsită de contradicții interne, ea a devenit obiectul unor critici sau reformulări teoretice venite din partea unor adepți ai lui Semper, ca Otto Wagner sau Adolf Loos.

Recunoscându-i meritul de a fi demonstrat că arhitectura (*arta construcției* / *Baukunst*) își are originea în „necesitate” (scop, materiale, tehnică), Otto Wagner îi reproșează lui Semper inconsecvența, faptul de a fi „*recurs la o simbolică a construcției în loc să definească construcția însăși drept elementul primar al arhitecturii*”.⁴³ Wagner distinge două moduri de a construi, cel al tradiției istorice clasic-renascentiste – cu blocuri masive de piatră – și cel modern – cu pereți structurali plasați cu elemente planare fine, din piatră sau ceramică. Este principiul semperian al „îmbrăcării”, pe care îl reasează pe bazele lui raționale: forma artistică trebuie să se dezvolte din construcție, fundamentul arhitecturii (fig.15).



Fig.12:
Iurtă a tătarilor Nogai
din Caucazul de nord.



Fig.13:
Închidere și mascarea
structurii cu țesătura /
împletitura ornamentală:
Locuință, Bakuba, Congo,
inc. sec. XX.

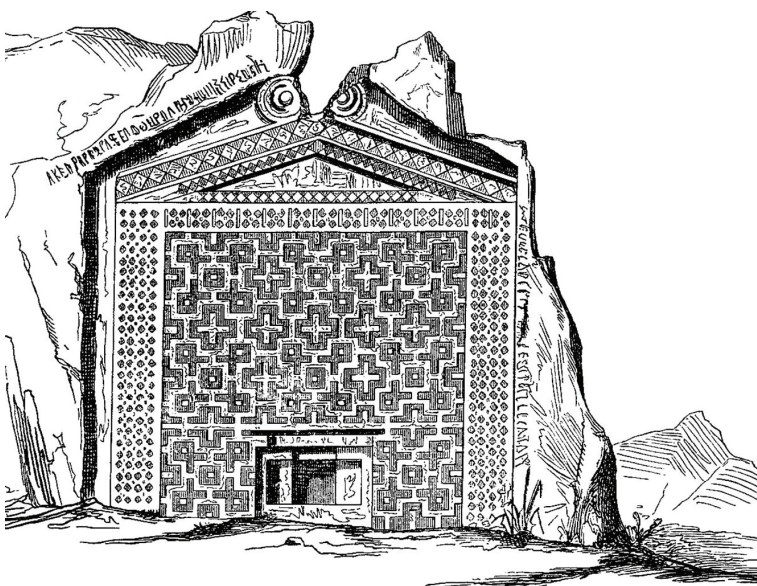


Fig.14:
Schimbarea materialului
și acoperirea pietrei cu
un motiv decorativ textil:
Mormântul lui Midas,
Anatolia (*Der Stil*, vol. 1,
1878).

Loos preia de la Semper ideea delimitării spațiale – primul rol al arhitectului este cel de a crea un spațiu închis, „o cameră caldă și primitoare”⁴⁴ – și principiul „îmbrăcării”, dar se separă de el prin modul în care înțelege natura arhitecturii, sensul ornamentului și mesajul materialului. Dacă pentru Semper arhitectura era un domeniu artistic, pentru Loos „numai o foarte mică parte din arhitectură aparține artei: monumentele. Orice altceva, tot ceea ce servește unui scop practic, trebuie exclus din domeniul artei”.⁴⁵ Arhitectura are un scop practic, care poate fi interpretat simbolic, dar cu instrumente intrinsec arhitecturale; în această logică, ornamentul nu poate fi luat în considerare, mai mult chiar, el este un semn de înapoiere culturală: „Drumul culturii conduce întotdeauna de la ornamentație la lipsa ornamentului. Evoluția culturii este sinonimă cu suprimarea ornamentului de pe obiectele de folosință zilnică.”⁴⁶ Adevărul există, dar nu ca adevăr constructiv – Loos nu este interesat câtuși de puțin de exprimarea structurii –, ci ca adevăr al materialului: „Fiecare material are propriul lui vocabular formal și nici un material nu poate lua formele altuia”.⁴⁷

Aceste premise explică modul dual în care *Das Prinzip der Bekleidung* este aplicat în locuințele lui Loos, prin opoziția dintre exterior – un volum cubic și auster, cu un înveliș neutru de tencuială – și interior – cu ambianțe variate, create prin modelarea spațiului și materialitatea prețioasă a suprafețelor (fig.16). Sau, în cuvintele lui Loos: „Casa trebuie să fie tăcută în exterior, arătându-și toată bogăția în interior”.⁴⁸

3. STRUCTURĂ VS. SUPRAFAȚĂ

Având ca premise materialele și procedeele constructive, teoriile lui Viollet-le-Duc și Semper au urmărit o re-fundamentare a formei prin două interpretări diferite ale arhitecturii: una afirmă primatul structurii portante și exprimarea materialului, cealaltă susține primatul suprafeței delimitante și transfigurarea materialului. Sunt limitele conceptuale ale unei multitudini de situații intermediare, interferențe, contradicții etc. care prefigurează și explică varietatea soluțiilor și expresiilor arhitecturale ale secolului al XX-lea:

„Când cele două linii urmează o dezvoltare independentă, interpretării lor ajung la poetici caracterizate printr-o mare coerență, indiferent că este vorba despre virtuozitatea suprafeței unui Hoffmann sau despre adevărul structurii unui Perret. Când cele două linii interferează sau se intersectează, încercările de sinteză trebuie să facă față problematicii unui dualism iremediabil, pe care numai voința teoretică și creativitatea formală ale unui Berlage sau ale unui Sullivan au reușit s-o transforme, în propria lor poetică, în forță interioară.”⁴⁹

NOTE:

1 LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture* [1753]. În: LASCU, Nicolae; MĂRGINEANU CÂRSTOIU, Monica (ed.). *Arhitectura ca artă*. București: Meridiane. 1987, p.132.

2 MIDDLETON, Robin. *The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: A Prelude to Romantic Classicism*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 25, nr. 3-4 / 1962.

3 *Ibidem*, p. 136.

4 *Ibidem*, p. 136.

5 Întemeiate pe ideea înlocuirii principiului normativ al tradiției, reiterând mecanic formele istorice, cu principiul generativ al formei deschise, conferind construcției caracterul unui organism. Această nouă perspectivă, inspirată de teoria evoluționistă din domeniul științelor, a condus la interpretarea arhitecturii pe baza unor

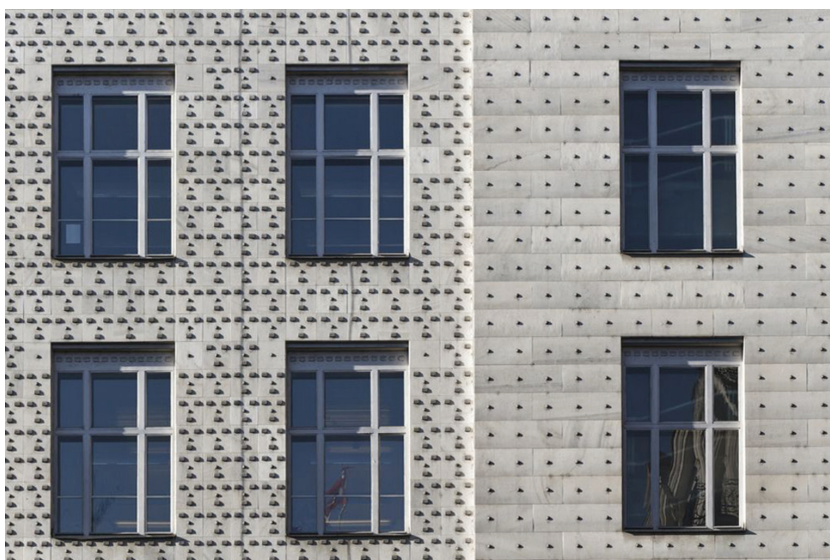


Fig.15:
Otto Wagner:
Österreichische
Postsparkasse,
Viena (1904-1906),
detaliu de placare a fațadei.



Fig.16:
Adolf Loos:
Villa František Müller,
Praga (1928-1930),
vedere din living.

modele analogice, cum au fost cel organic la Viollet-le-Duc sau lingvistic la Gottfried Semper.

Vezi: COLLINS, Peter Collins. *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950*. McGill University Press. 1998[1965], p. 149; LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition*. Presses polytechniques et universitaires romandes. 2009, p. 271; FORTY, Adrian. *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson. 2001, p. 71.

6 "Știința stilului (...) cercetează componentele formei care **nu sunt ele însele forme**, ci dimpotrivă, idee, energie, materie și mijloace. Pentru a spune așa, elementele preindividuale și condiționările fundamentale ale formei", SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1878-1879. Trad. fr.: *Du Style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*. Paris: Parenthèses. 2007, p. 269.

7 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel. 1862-1872. vol. 1, p. 450.

8 *Ibidem*, vol. 1, p. 79.

9 *Ibidem*, vol. 1, p. 80.

10 *Ibidem*, vol. 2, p. 3-4.

11 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris: A. Morel. 1854-1868, vol. 8, p. 490.

12 *Ibidem*, vol. 4, p. 127.

13 *Ibidem*, vol. 4, p. 127.

14 *Ibidem*, vol. 1, p. 284.

15 *Ibidem*, vol. 4, p. 127.

16 *Ibidem*, vol. 5, p. 509.

17 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel. 1862-1872, vol. 1, p. 284.

18 De CORDEMOY, Jean-Louis. *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'Art de Bastir*. Paris, [1706]. În: KRUF, Hanno-Walter. *Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York: Princeton University Press. 1994, p. 141.

19 LAUGIER, Marc-Antoine; BEKAERT, Geert(introd.). *Essai sur l'architecture + Observations*. Bruxelles: Pierre Mardaga. 1978, p. 13.

20 PANOFISKY, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. The Archabbey Press, 1951. Trad. rom.: *Arhitectură gotică și gândire scolastică*. București: Editura Anastasia. 1999, p. 75.

21 „Perret (...) poate fi în mod just privit ca ultimul mare raționalist clasic al secolului al XIX-lea, așa cum Ludwig Mies van der Rohe, apostolul oțelului și sticlei, poate fi privit ca primul mare raționalist clasic al secolului XX”. În: COLLINS, Peter. *Op.cit.*, p. 207.

22 PERRET, Auguste. „Le musée moderne” [1929]. În: PECHAM, Andrew; SCHMIEDEKNECHT, Torsten (ed.). *The Rationalist Reader: Architecture and Rationalism in Western Europe 1920-1940 / 1960-1990*. Routledge. 2014, p. 70.

23 *Ibidem*, p.70.

24 GROPIUS, Walter Gropius. *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses* [1923]. Trad. rom.: *Bauhaus – idee și constituiere*. În: LASCU, Nicolae (ed.). *Funcțiune și formă*. București: Editura Meridiane. 1989, p. 267.

25 HÜBSCH, Heinrich. *Welchem Style sollen wir bauen*. Karlsruhe, 1828. Trad. engl.: *In What Style Should we Build*. The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.

26 HÜBSCH, Heinrich. *Op. cit.*, p. 99.

27 SCHINKEL, Karl Friedrich. *Lehrbuch*, c.1830. În: LASCU, Nicolae; MĂRGINEANU CÂRSTOIU, Monica (ed.). *Op.cit.*, p. 308.

28 *Ibidem*, p. 308.

29 *Ibidem*, p. 307.

30 BÖETTICHER, Carl. *Die Tektonik der Hellenen*, 1843. În: MALLGRAVE, Harry Francis. *Architectural Theory*. Blackwell Publishing. 2006, Vol. I, p. 532.

31 în istoria artei și arhitecturii, termenul apare pentru prima dată în 1830, v. FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. The MIT Press. 2001, p. 4.

32 BÖETTICHER, Carl. *Op. cit.*, p. 532.

33 *Ibidem*, p. 532.

34 FRAMPTON, Kenneth Frampton. *Rappel a l'ordre: The case for the tectonic*. În: *Architectural Design*, nr. 3-4 / 1990, p. 21.

35 "(...) legile fundamentale ale stilului în artele tehnice sunt asemănătoare cu cele care acționează în arhitectură (...) prin urmare trebuie să le cuprindem pe rând pe fiecare din ele din două puncte de vedere:

- în primul rând, opera ca rezultat al unei **funcțiuni** sau **utilizări** materiale, care au o finalitate, fie ea efectivă sau doar presupusă și cuprinsă în concepția simbolică cea mai înaltă;

- în al doilea rând, opera ca rezultat al **materialului** folosit pentru producerea ei, ca și **uneltele** și **procedeele** care intervin în fabricarea ei". SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1878-1879. Trad. fr.: *Du Style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*. Paris: Parenthèses. 2007, p. 311.

36 SEMPER, Gottfried. *Die vier Elemente der Baukunst*, 1851.

37 - materialul zidăriei: "solid, compact, rezistent la compresiune, având deci o remarcabilă soliditate reactivă, apt să fie prelucrat prin cioplire într-o formă oarecare și să fie asamblat în blocuri regulate pentru a forma sisteme rigide".

- materialul artei ceramice; "moale, suplu (plastic), capabil să se întărească, pretându-se cu ușurință la dispoziții și forme variate, păstrându-și după întărire forma".

- materialul dulgheriei: "în formă de bară, elastic și, înainte de toate, având o relativă soliditate care îi permite să reziste la o forță verticală exercitată longitudinal";

- materialul artei textile: "plabil, tare, foarte rezistent la rupere, de o soliditate absolută", Gottfried Semper, *Du Style...*, p. 312.

În afara acestora, Semper va adăuga ulterior și *metalul*, materialul metalurgiei care, atât din punctul de vedere al proprietăților, cât și din cel al proceselor specifice, acoperă ansamblul celor deja enumerate, *ibid.*, p. 314.

38 Deși are ca punct de plecare materialele, teoria lui Semper respinge funcționalismul tehnic, "care a făcut din construcție esența arhitecturii, legând-o cu lanțuri", *ibid.*, p. 125.

39 *Ibidem*, p. 338.

40 *Ibidem*, p. 330.

41 *Ibidem*, p. 283.

42 *Ibidem*, p. 333, nota ak.

43 WAGNER, Otto. *Moderne Architektur*, 1895. Trad. rom. *Arhitectura modernă*. În: LASCU, Nicolae (ed.). *Op. cit.*, p. 69.

44 LOOS, Adolf. *Das Prinzip der Bekleidung*, 1898. Trad. engl.: *The Principle of Cladding*. În: LOOS, Adolf. *On Architecture*. Ariadne Press. 2002, p. 42.

45 LOOS, Adolf. *Architektur*, 1910. Trad. engl.: *On Architecture*. În: LOOS, Adolf. *Op. cit.*, p. 83.

46 *Ibidem*, p. 75. Teza eliminării ornamentului a fost inițiată de Loos în *Ornament und Verbrechen (Ornament și crimă)*, 1909.

47 LOOS, Adolf. *Das Prinzip der Bekleidung*. *Op. cit.*, p. 42.

48 LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften*, 1962. Citat în: RISSELADA, Max (ed.). *Raumplan versus Plan libre*. 010 Uitgeverij. 2008, p. 193, nota 5.

49 FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto. *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*. Presses polytechniques et universitaires romandes. 2008, p. 7.

ABSTRACT

Conversia fondului construit, începând cu sfârșitul secolului al XX-lea, odată cu transformarea sau externalizarea industriei, a devenit o temă recurentă în spațiul european. Studiul reutilizării vechilor construcții industriale cu valoare arhitecturală a fost introdus și în programa academică de proiectare a UAUIM, oferind prilejul explorării potențialului transformării arhitecturii vechi.

Exercițiul conversiei *în stil* a fost experimentat de-a lungul mai multor ateliere de proiectare, bazându-se pe interpretare și conversie stilistică. S-a propus descifrarea stilistică a unor conversii existente, studii de caz de referință pentru tema abordată și aplicarea stilului identificat pe noi conversii ale altor obiecte arhitecturale sau crearea unor clădiri imaginare în același stil.

Celebrarea a 30 de ani de la aderarea României la Organizația Internațională a Francofoniei și includerea UAUIM în manifestările culturale prilejuite de eveniment, au oferit pretextul aplicării exercițiului conversiei *în stil*, în spațiul francofon. Studiile de caz au fost alese din țări francofone sau cu autori din spațiul francofon. Stilistica de conversie descifrată în prima fază de analiză a fost aplicată pe *bunker*-ele militare rămase din cel de-al Doilea Război Mondial în Franța, pe coasta Atlanticului. S-a pus în discuție astfel, adiacent, și semnificația conversiei clădirilor militare, cu evidente calități estetice, încărcate însă în imaginarul colectiv cu o simbolistică negativă.

CONVERSIE ÎN *STIL* ÎN SPAȚIUL FRANCOFON

LECT. DR. ARH. ANA-MARIA MACHEDON

PROF. DR. ARH. GEORGICĂ MITRACHE

ASIST. ARH. DAN FELIX PARASCHIV

ASIST. ARH. COSMIN PANTELIMON HÎRITESCU

PREMISELE CERCETĂRII

Țările cele mai dezvoltate au cunoscut, începând cu sfârșitul secolului al XX-lea, schimbări importante în evoluția industrială care au dus la pierderea sau externalizarea unor funcțiuni. Fondul construit creat pentru activitățile industriale avea deseori o calitate arhitecturală semnificativă din punct de vedere estetic și cultural. Fabricile fuseseră concepute în era industrializării, ca „obiecte urbane” de mare valoare, ce reflectau spiritul vremii, noi „temple sociale”, în viziunea lui Peter Behrens¹.

Conservarea clădirilor a presupus atât o refuncționalizare cât și o interpretare stilistică în legătură cu reprezentativitatea intrinsecă a proiectelor inițiale. Este vorba, în general, de clădiri cu spații ample și valoare culturală importantă. Arhitecții ce au avut ocazia să intervină pe astfel de clădiri au realizat modificările într-un stil propriu, bazat pe o balanță critică între elementele vechi, care au fost considerate definitorii pentru păstrarea memoriei, și elemente noi, specifice curentelor culturale contemporane.

A apărut astfel exercițiul conversiei *în stil*, realizat prima dată la atelier după o idee originală a lui Dragoș Dordea din anul 2017, la acea vreme membru în echipa de îndrumare. Rezultatul unui astfel de proiect prin care se împrumută stilul unei conversii în crearea unui nou edificiu, este un „hibrid stilistic” având o „nouă sensibilitate, o nouă etică și o nouă estetică”². Dragoș Dordea propunea și ideea de a înlocui simpla gestionare a patrimoniului printr-un act de curatoriere a elementelor vechi de valoare folosind metafora muzeului, în care, prin relația dintre spațiu și obiecte, arhitectura căpăta noi înțelesuri.³

La 30 de ani de la aderarea României la Organizația Internațională a Francofoniei și participarea UAUIM la evenimentele acestei aniversări a fost reformulată tema conversiei *în stil* prin filtrul francofoniei. Studiile de caz alese s-au limitat la spațiul francofon sau la autori din această arie culturală. Aplicarea concluziilor stilistice din analiza conversiilor s-a realizat pe teritoriul francez, mai precis au fost refuncționalizate cu spații publice *bunker*-ele abandonate din cel de-al Doilea Război Mondial de pe malul Atlanticului.

METODA DE LUCRU

Metoda exercițiului conversiei *în stil* este structurată în două faze. Prima fază, de cercetare, implică studierea unor clădiri de referință, date prin temă, în general proiecte de mare anvergură reprezentative pentru subiectul conversiei.

Importantă pentru înțelegerea proiectului este descifrarea contextelor sociale, culturale, economice, politice și istorice, ce au determinat, succesiv, apariția clădirii, perioada de glorie a edificiului, pierderea funcțiunii, abandonul, refuncționalizarea, atribuirea lucrării unor anumiți arhitecți, deseori prin concurs și, în final, realitatea actuală. Pentru aceasta analiză contextuală multi-criterială s-a propus realizarea unei *linii a timpului* care să cuprindă principalele evenimente care au influențat viața edificiului, care deseori se întinde pe mai multe secole și traversează momente importate din istorie: războaie, crize economice, schimbări de regim, mutații culturale și sociale.

Urmează apoi o etapă de înțelegere a proiectului de conversie, prin redesenarea planurilor, a secțiunilor și a fațadelor folosind un cod unic de culori: negru pentru elementele păstrate din clădirea inițială, galben pentru toate elementele la care s-a renunțat și roșu pentru intervențiile noi. Demersul are ca scop, în final, înțelegerea rațiunii pentru care anumite părți au fost păstrate și altele reconfigurate, într-un context stilistic. La finalul primei faze de analiză a fost formulată atitudinea stilistică desprinsă din studiile de caz, ca punct de pornire pentru cea de-a doua etapă. Drept sprijin pentru înțelegerea stilului au fost studiate și alte proiecte ale acelorași arhitecți, articole sau cărți despre modul de lucru al autorilor.

Dacă în exercițiile din anii precedenți stilul conversiei studiate era aplicat în crearea unor clădiri imaginare, în cazul tematicii francofone, ideile stilistice au fost aplicate pe obiecte de foarte mici dimensiuni, *bunker*-ele abandonate din Franța din cel de-al Doilea Război Mondial de pe malul Atlanticului.

STUDIILE DE CAZ

Au fost alese prin temă drept studii de caz din spațiul francofon următoarele conversii: Dan Hanganu, *Saint Denys du Plateau / Bibliothèque Monique-Corriveau*, Québec (CA), 2013; Dominique Perrault, *Poste du Louvre*, Paris (FR) 2021; Dominique Perrault, *“57 Metal”*, Paris (FR) 2024; a2o architecten - AAC architecture, *L'école maternelle et primaire*, Beringen (BE) 2020; EM2N, *Complexe de logement et de bureaux*, Cham (CH) 2014; Vurpas Architectes, *Réhabilitation et extension de l'ancien Moulin de la Sucrierie Blanche*, Chalon-sur-Saône (FR), 2022; Jean Nouvel, *Gasometer A*, Viena (AU) 2001; Jean-Paul Philippon, *La Piscine – Musée d'art et d'industrie*, Roubaix (FR) 2001; PZP, *Palatul și Tipografia Universul*, București, (RO) 2016.

Odată cu alegerea studiilor de caz s-a observat că principiul conversiei vechilor edificii este abordat doar în țările dezvoltate care au cunoscut o puternică industrializare, apoi dispariția industriei. În multe țări francofone, cele din Africa spre exemplu, nu există preocuparea păstrării, transformării și reutilizării fondului construit. Motivele sunt multiple: evoluția istorică

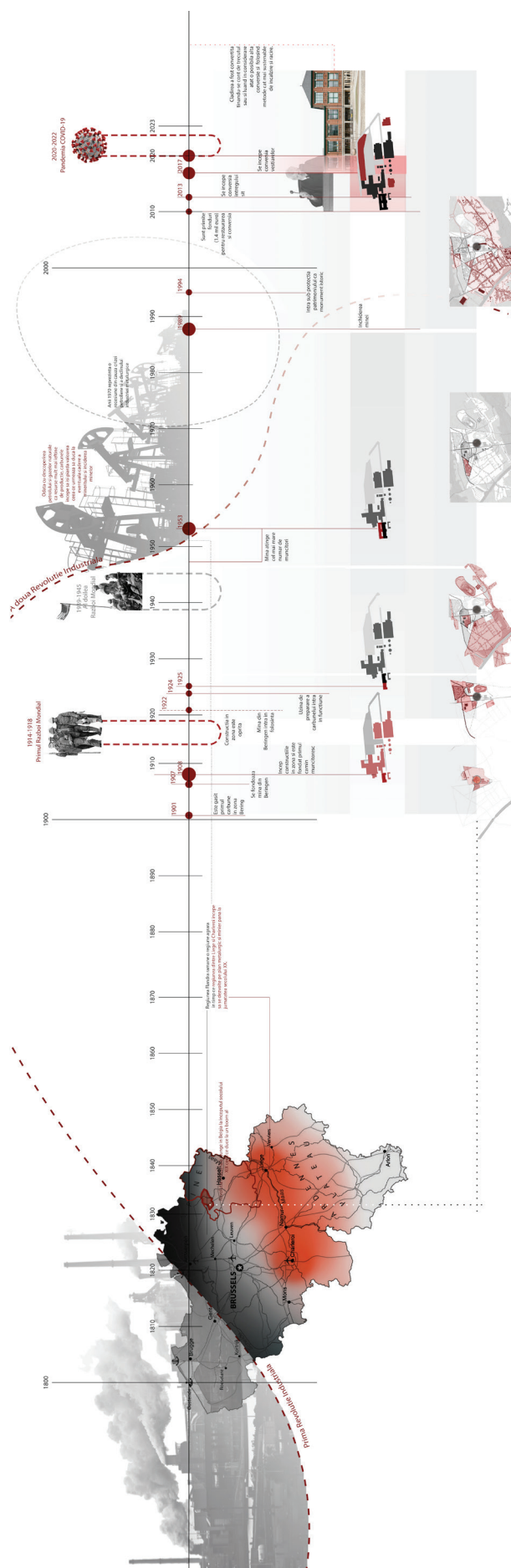


Fig.1:
Linia timpului
pentru evoluția clădirii
minei de cărbune din
Beringen, Belgia,
stud. Andreea Nistor,
stud. Sabina Tudor,
stud. Denisa Halunga, 2023

diferită, lipsa etapei inițiale de industrializare, calitatea fondului construit existent *etc.*

Spațiile industriale, având dimensiuni foarte ample, sunt transformate în general în spații multifuncționale cu caracter preponderent public. Există și o tipologie de conversie diferită ca premise, printre studiile de caz propuse, respectiv transformarea spațiului sacru în spațiu laic.

O concluzie adiacentă studiului a fost că zona francofonă nu se caracterizează printr-o anumită particularitate de stil, legătura cu Franța rămânând doar la nivelul de pretext pentru restrângerea ariei foarte largi de studiu reprezentată de conversiile contemporane.

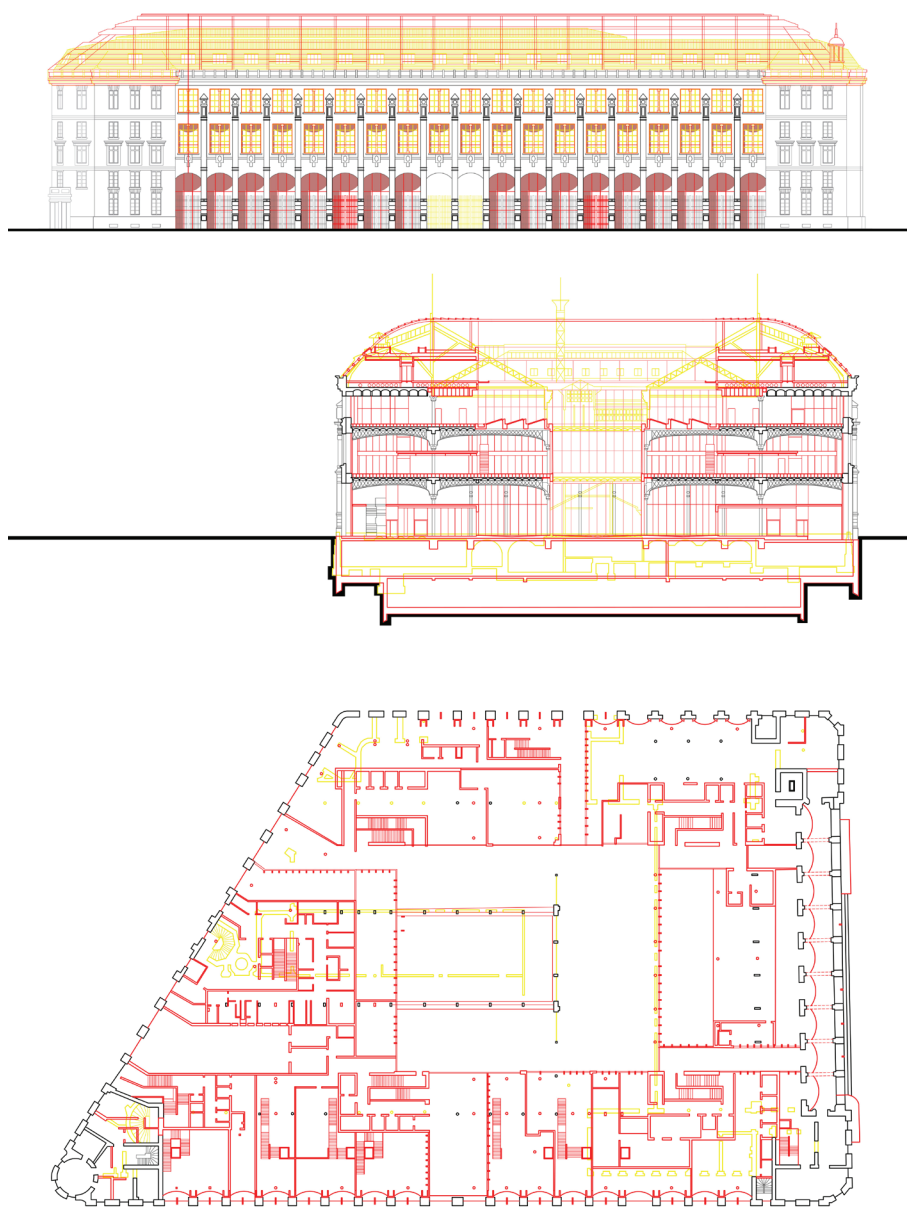


Fig.2:
Plan, secțiune și fațadă din
proiectul de conversie a
Poștei de la Luvru din Paris,
arh. Dominique Perrault
(2021),
redesenate de
stud. Cristiana Roman,
stud. Andra-Liliana Oprea,
stud. Ștefania Macovei,
2023.

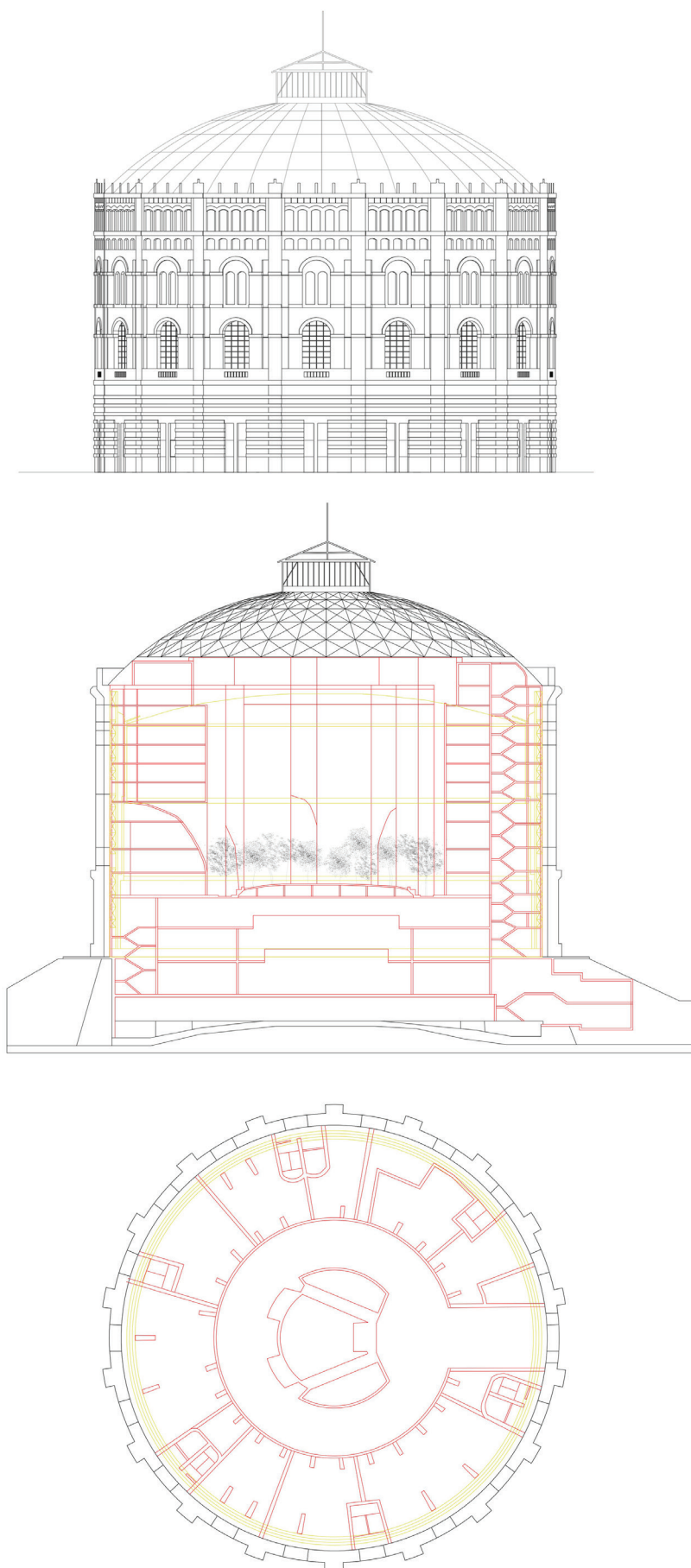


Fig.3:
Plan, secțiune și fațadă
din proiectul de conversie
Gasometer A din Viena,
arh. Jean Nouvel (2001),
redesenate de
stud. Roxana Costea,
stud. Georgiana Calinciuc,
2023.

CONVERSII ÎN STIL

Pentru realizarea conversiei *în stil*, tema de atelier a propus alegerea de către fiecare student a unui *bunker* de pe coasta Atlanticului din Franța. *Bunker*-ele sunt obiecte de mici dimensiuni, cu spații reduse, purtând conotațiile negative ale războiului. Dincolo de dificultatea împrumutării stilului din conversiile studiate, studenții s-au confruntat și cu complexitatea subiectului schimbării funcțiunii în spații proiectate exclusiv cu utilitate militară. Pe de altă parte, peisajul natural în care află *bunker*-ele este de obicei idilic, în contrast cu semnificația sumbră a obiectului de arhitectură.

La baza conversiilor a stat cartea lui Paul Virilio, *Bunker Archeology*. În anii de după terminarea războiului plajele au rămas pustii, *bunker*-ele fiind obiecte ce aminteau de dezastrul conflictului armat. Această influență a memoriei a avut nevoie de o lungă perioadă de timp pentru a se atenua. Virilio a încercă să le privească cu obiectivitate, realizând o repertoriere fotografică a obiectelor din beton, văzând posibilitatea creării unui vast muzeu în aer liber⁴, deci intuind un anumit potențial public și turistic determinat evident și de poziționarea lor pe malul mării.

Conversiile au propus diferite funcțiuni publice, în general cu caracter turistic, de vizitare a *bunker*-elor, accentul fiind pus însă pe coerența aplicării principiilor stilistice determinate de analiza studiilor de caz. S-a încercat înțelegerea atmosferei din interiorul obiectelor masive din beton și mesajul ce poate fi transmis prin păstrarea sau convertirea impresiilor senzoriale din astfel de spații.

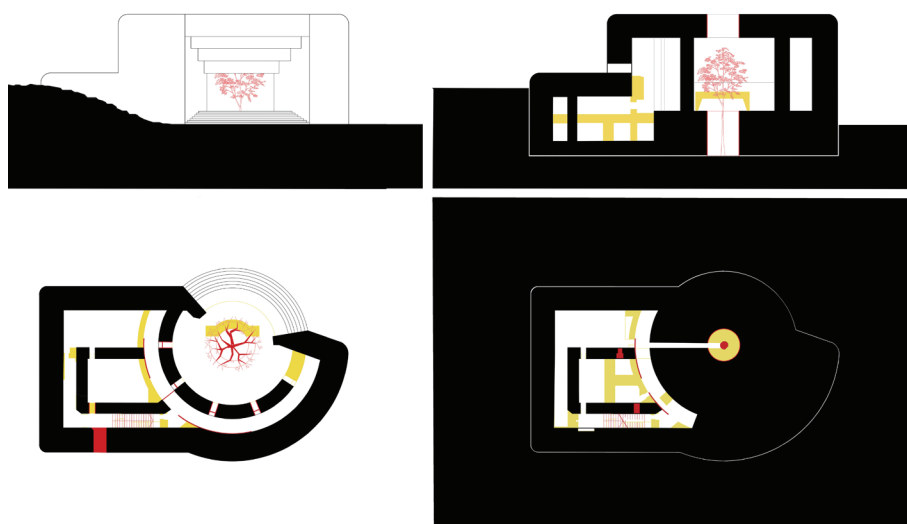


Fig.4:
Plan, secțiune, vedere a
conversiei de *bunker* în stilul
proiectului *Gasometer A*,
arh. Jean Nouvel,
stud. Roxana Costea, 2023.



Fig.5:
Imagine a conversiei de
bunker în stilul proiectului
Gasometer A,
arh. Jean Nouvel,
stud. Roxana Costea.

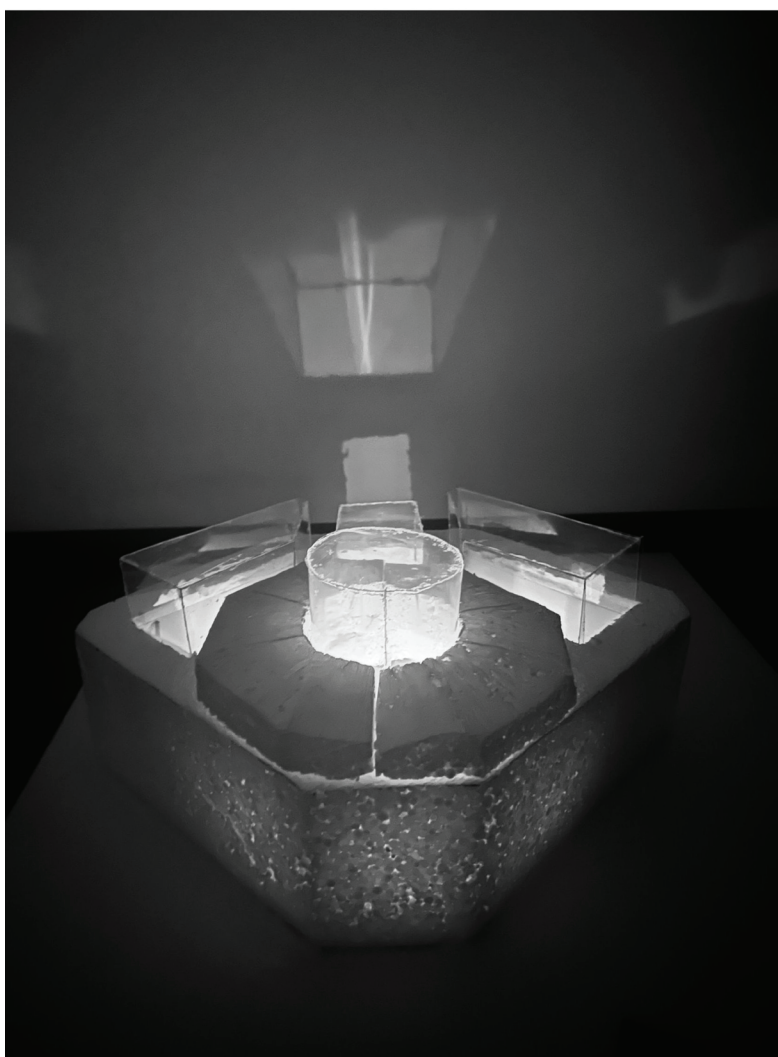


Fig.6:
Imagine a conversiei de
bunker în stilul proiectului
Gasometer A,
arh. Jean Nouvel,
stud. Georgiana Calinciuc,
2023.

CONCLUZII

Cele mai importante faze ale studiului au evidențiat în primul rând efectul intercalării mai multor stiluri arhitecturale, foarte diferite, în contextul unor edificii a căror istorie se întinde pe mai multe secole. S-a descoperit, prin realizarea *liniilor timpului*, influența pe care o au marile evenimente ale istoriei asupra evoluției unei clădiri, din punct de vedere stilistic, funcțional și simbolic. Se poate observa cum clădirile își schimbă odată cu funcțiunea și semnificația pe care au avut-o inițial. Exercițiul oferă instrumentele unei posibile decodificări stilistice a unei intervenții de arhitectură și înțelegerea complexității determinărilor externe.

În final, intervențiile pe clădiri vechi nu produc o separare între vechi și nou, ci mai degrabă o echilibrare între elementele care, împreună, devin o nouă clădire, cu o identitate și o semnificație proprie. Relațiile complexe între elementele unei conversii sunt descrise de Martin Boesch: „*Vechiul* nu mai este un fundal anonim care să stea lângă «*noua* cutie roșie, strălucitoare». Acest clișeu repetat de atâtea ori, ca un gest automat, regândit în mod critic, a renunțat de fapt la o cunoaștere mai profundă a potențialului situației existente într-un proiect de conversie. Totuși, *noul* a devenit mai mult decât doar un obiect ciudat, suprapus peste o clădire existentă, ci a început să interacționeze cu noua structură, potențând-o și îmbogățind-o; scopul principal nu a mai fost să devină *noul* protagonistul proiectului, ci mai degrabă să se găsească un echilibru între *vechi* și *nou*. Și, poate, *noul* a devenit discret, tăcut, aproape invizibil, deși fundamental pentru calitatea proiectului.”⁵

pag. 33

Fig.7:

Conversii de *bunker* de pe
malul Atlanticului,
(de la stânga la dreapta și de
sus în jos):
stud. Cristiana Roman,
stud. David Mircea,
stud. Silviu Arnăutu,
stud. Alexandra Ganea,
stud. Sergiu Țurlui,
stud. Filip Tudor,
stud. Ioana Borș,
stud. Oana Zamfir,
stud. Irina Nedelcu,
stud. Sabina Tudor,
2023.

NOTE:

1 TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco. *Storia universale dell'architettura. Architettura Contemporanea*. Milano: Electa. 1976, p.82.

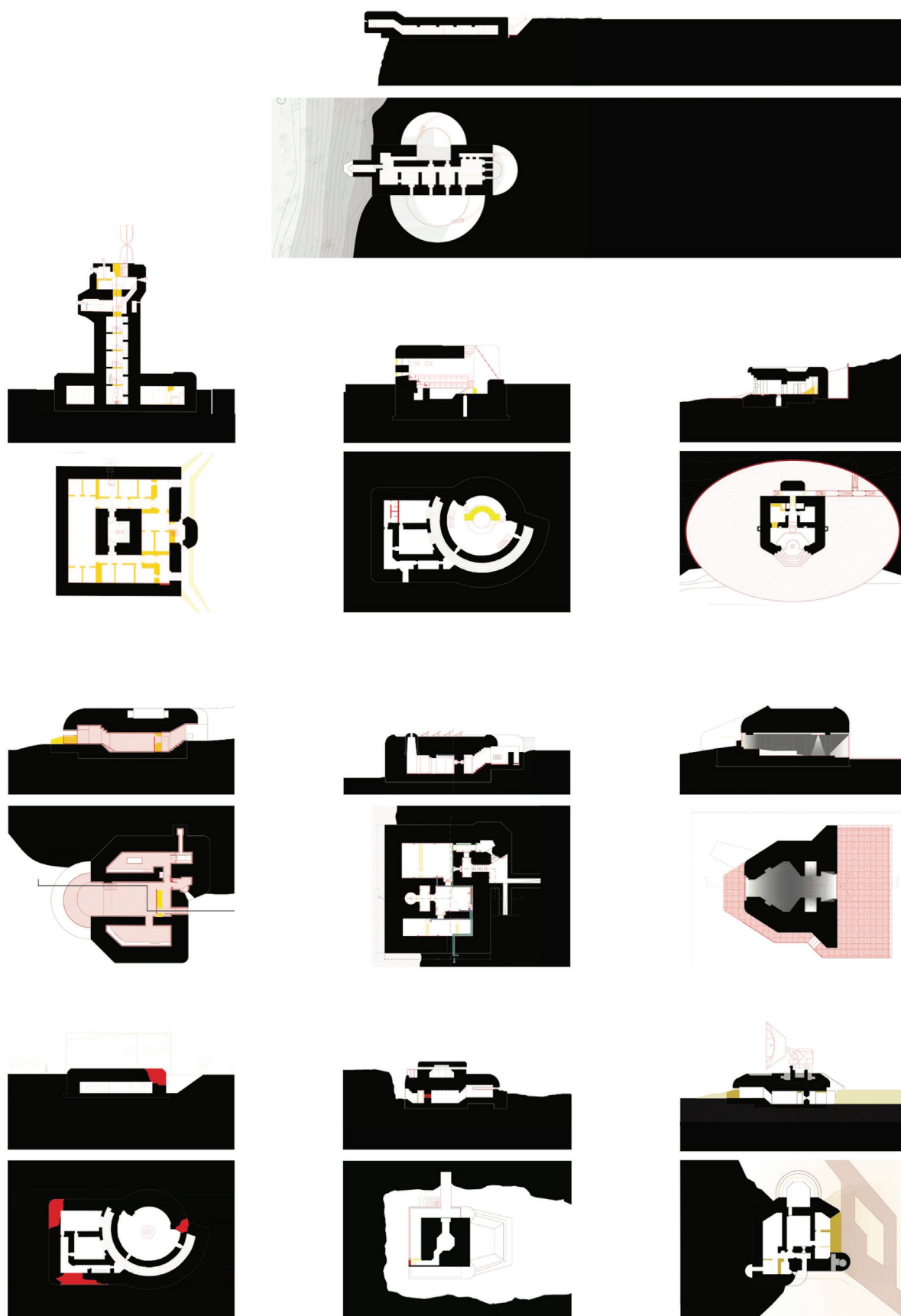
2 DORDEA, Dragoș; MACHEDON, Ana-Maria; MITRACHE, Georgică. *Conversion in Style*. Comunicare în cadrul: EURAU European Symposium on Research in Architecture and Urban Design - Multiple Identities Reflections on the European City - European Pedagogies, Birmingham, 2021.

3 DORDEA, Dragoș. *Architecture of the Shaped Void*. În: SCHRÖDER, Jörg; CARTA, Maurizio; HARTMANN, Sarah (eds.). *Creative Heritage*. Berlin: Jovis Verlag, 2018.

4 VIRILIO, Paul. *Bunker Archeology*. New York: Princeton Architectural Press. 1994, p.27.

5 BOESCH, Martin; MACHADO, João F. *Yellowred – On reused architecture*. Mendrisio: Academy Press. 2019.

În original: «*Old* is no longer a more or less anonymous background to be kept next to the “red flashy *new* box”. This cliché, repeated over and over again as an automatic gesture, critically re-thought, gave way to a deeper acknowledgement of the potential of a certain ‘as found’ situation in a re-use project. Thus, *new* became more than just a strange object juxtaposed to a pre-existing building; it started to interact with the old structure, enhancing and enriching it; the focus no longer was on turning new into leading actor, but rather on finding a good balance between both old and *new*. And, eventually, *new* became discreet, silent, almost invisible, though fundamental for the project quality.» (Trad.ns.)



ABSTRACT

În cadrul primului proiect din anul 2, grupa noastră a explorat spațiul public rural și posibilitatea unor micro-intervenții în cadrul „buzunarelor spațiale” descoperite ad-hoc în satul Ciorani, jud. Prahova. Cu acest prilej, textul de față investighează fundalul teoretic care ne-a preocupat pe parcursul exercițiului: recunoașterea fenomenologică a situației, unitatea indisolubilă dintre viață și loc și proiecția afectivă asupra locului în cadrul experienței. Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jeff Malpas, Christian Norberg-Schulz și Hendrik Aret sunt formatorii de orizont intelectual care ne-au motivat reflexivitatea. Investigația se fixează asupra unor concepte precum topoanaliză, experiență și cartare topologică, intenționalitate și intuiție, autenticitate și grijă. Topofilia apare ca un factor teoretic motivant și întregitor în explorarea intimității spațiului public, implicând percepția mediului dar și „contextul de semnificativitate” revelat în experiența locului. „Cartarea” afectivă a opus rezistență tentației de a reduce amplasamentele la elemente autonome și abstracte, iar propunerile de intervenție în spațiul public au implicat cu predilecție o „artă a grijii”.

TOPOFILIE RURALĂ

CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

Prima temă a anului 2 a constituit pentru echipa atelierului nostru un bun prilej de reflecție asupra spațiului public rural din satul Cioranii de Sus, jud. Prahova. Am căutat locurile din țesutul construit al localității, capabile să coaguleze o comunitate și să o înrădăcineze existențial în lumea vieții cotidiene. Micro-proiectele individuale dedicate „buzunarelor spațiale” descoperite ad-hoc au constatat în amenajări ale locurilor mai largi ale ulițelor, ce ies în afara „covorului” standard de asfalt: bănci la poartă, tratarea gardului, retrageri ale gardului pentru fântâni; o podișcă de trecere pentru mașină, gândită în detaliu ca un loc de socializare; fântânile cu o nouă întrebuințare (irigat, sursă de apă pentru jocul copiilor), suprafețe mai largi și necirculate, tratate ca mici piațete în care este recâștigat contactul direct cu pământul, așa cum era cu puțin timp în urmă, locuri de stat în jurul focului sau terase care intermediază spațiul dintre magazine, bar și uliță. Recunoașterea fenomenologică a situației s-a bazat pe *unitatea indisolubilă dintre viață și loc*, dar și pe *proiecția afectivă asupra locului* în cadrul experienței. În spatele tuturor acestor propuneri, s-a deschis pentru noi, îndrumătorii, și un întreg orizont reflexiv; voi zăbovi în continuare asupra câtorva aspecte esențiale teoretice și filosofice care ne-au ținut trează conștiința critică.

1. AFECȚIUNE PENTRU LOC ȘI TOPOANALIZĂ

Topofilia, termen folosit de filosoful francez Gaston Bachelard (1884-1962) și geograful american de origine chineză Yi-Fu Tuan (1930-2022), cooptează în mod eterogen temele proiecției afective asupra locurilor și spațiului poetic. La Bachelard, de pildă, „topofilia” investighează „valoarea umană a spațiilor de posesiune”, adică un „spațiu fericit”¹. Locurile însușite sunt iubite, laudate și apărute împotriva unor forțe adverse. Ele asigură o protecție existențială fundamentală, definind sălășluirea noastră în lume – trăirea sau locuirea în sens fenomenologic – și cuprinderea în imaginația umană. Topofilia sondează la filosoful francez intimitatea, bunăstarea locuirii, semnificația adăpostirii cu predilecție în spațiile mici ale interiorității, precum camerele și ungherele².

Yi-Fu Tuan extinde termenul de topofilie la mediul urban și la cel al peisajului, introducând în interpretările sale asupra mediului conceptele de „atașament” și „afecțiune”. Topofilia este definită ca un „cadru în care pot fi discutate toate modurile diferite prin care ființele umane pot dezvolta afecțiune pentru locuri”³. Lărgirea topoanalizei la spațiile exterioare

locuinței implică percepția, formarea valorilor de mediu, conceptul de schimbare în mediu, caracterul experienței și perspectiva dialectică asupra artificialului și naturalului⁴. Termenii de bază sunt *percepția* (activitate intențională și selectivă), *atitudinea* (poziționarea culturală în raport cu o lume de semnificații) și *viziunea asupra lumii* (conceptualizarea experienței). Topofilia, înțeleasă ca legătură afectivă între oameni și locul lor, rămâne totuși un concept difuz, legat de aspectele concrete și personale ale experienței. Aspirațiile umane și nevoia de simbolizare a comunităților solicită interpretări diferite de cadrele raționale obișnuite. Afectivitatea pentru un loc se ancorează într-un mediu perceput drept sănătos, armonios, familiar și păstrător de memorie colectivă. Topofilia nu se identifică doar în răspunsul vizual față de mediu (simțământul plăcerii sau frumuseții revelate spontan în experiența locului), ci și în răspunsul tactil (plăcerea în percepția aerului, apei și pământului) și mai ales în sentimentul de „a fi acasă” într-un loc al amintirilor⁵. La Tuan, răspunsul vizual trebuie să fie autentic (locul nu este o imagine de carte poștală, o fotografie turistică). Contactul fizic cu locul este esențial pentru a înțelege cum își dezvoltă locuitorii înșiși afecțiunea pentru locuri sau lucruri care, privite din „exterior”, par „dezordonate” sau „murdare”⁶. Privirea pe care un vizitator ocazional urban o aruncă cu rapiditate locului rural trebuie să fie prudentă și deschisă față de lucrurile care definesc memoria în acest tip de spațiu public. Mediul nu determină unilateral topofilia, dar oferă stimuli pe care noi îi selectăm și valorizăm prin filtrul percepției localizate⁷. Tuan a apreciat studiile urbanistice ale lui Kevin Lynch cu privire la rolul „hărților mentale” ale locuitorilor și „figurabilitatea” spațiului public, dar observă și faptul că atributele fizice sau vizuale ale structurii urbane (*parcursuri, noduri, domenii, repere și limite*) sunt mai puțin importante pentru locuitori decât caracterul prietenos al vieții în cartier și „atmosfera” sa generală⁸. Locuitorii percep spațiul public la nivel afectiv (deci preponderent emoțional) într-un mod limitat, preocupat de *vecinătatea imediată* – strada de care aparțin sau zone mai restrânse din stradă – iar „figurabilitatea” generală a localității (ansamblul imaginilor percepute / reținute) nu joacă un rol atât de important la Tuan prin comparație cu Lynch sau Norberg-Schulz. Extinzând acest argument, din punctul nostru de vedere, topofilia în afara *domus*-ului ia naștere cu precădere în *intimitatea spațiului public*, în experiența specifică a „buzunarelor spațiale”, a locurilor „în fața porții” sau „de-a lungul unui gard”, „pe un podet”, „la umbra unui copac”, „lângă o fântână” sau „în fața unei troițe”.

2. EXPERIENȚĂ ȘI CARTARE TOPOLOGICĂ

Înțelegem deci locuirea nu doar prin familiaritatea locuinței și a ogrăzii împrejmuite ca expresie a sedentarității și proprietății private, ci și prin tot ceea ce constituie ieșirea din familiaritate și din proprietatea privată: viața în domeniul comun, public, interacțiunea socială, ritualurile și evenimentele colective, plecările și revenirile zilnice, parcursurile în raport cu o spațialitate existențială. Activitatea umană se fundamentează în variatele sale moduri pe noțiunea de loc. Gândirea însăși este în mod fundamental situațională și relațională: locul focalizează gândirea („adunând” semnificații), este origine a gândirii („deschizând” o lume) și oferă acesteia un orizont prin „delimitare”⁹. Locuirea capătă semnificația generală prin tripla ei dimensiune existențială: viața colectivă ca o multitudine de posibilități și ca întâlnire cu alți oameni; viața publică ca un acord cu ceilalți și împărtășire a unor

valori comune; viața privată ca mod al regăsirii de sine și retragere în jurul lucrurilor și valorilor personale¹⁰.

Am încercat să înțelegem locul public ca scenă a întâlnirilor umane, ca mijloc al posibilităților de viață, al diversității locuirii și al cuprinderii existențiale între pământ și cer, oameni și divinitate. Înțelegem locul ca pe o concentrare de lucruri concrete care ne deschid o lume, ne-o aduc în prezență și ne declanșează mirarea în fața întâmplării ființei lor. Doar după această deschidere de spațiu existențial, cu o privire răbdătoare către viața cotidiană însăși, am putea să știm „ce avem de făcut” în locul supus observației. Nu am putut fixa în avans datele precise de proiectare până nu am înțeles prin experiență directă situația ca atare. Unitatea și bogăția locului s-au dezvăluit din interrelaționarea lucrurilor sale, iar interpretarea situației, oricât de limitată a fost temporal, a presupus adunarea atentă a elementelor dezvăluite într-o apartenență și multiplicitate reciprocă, conștientizând contingența și limitările faptului nostru de a fi într-o astfel de situație.

Prin experiență ni s-a dezvăluit caracterul propriu al locului și ne-am putut orienta în interiorul lui. Aș descrie experiența ca pe o „triangulație” a țesutului construit desfășurată topografic, din aproape în aproape, din reper în reper, bizuindu-ne doar pe picioarele și privirea noastră, încercând mai întâi să realizăm o hartă a interacțiunii dintre oameni și lucruri, a posibilității acțiunii, atitudinilor, identificării și însușirii¹¹. „Cartarea” afectivă a opus rezistență tentației de a reduce amplasamentele la elemente autonome și abstracte. A încercat să cultive o atitudine mai atentă asupra interconexiunii dintre lucrurile care alcătuiesc locurile ca atare. De asemenea, a marcat legăturile dintre locuri diferite în țesătura așezării rurale. Vorbim de o identificare de urme construite care exprimă *grija* sau *neglijența* locuitorilor, fără să ne sprijinim pe un punct absolut de vedere moralizator „dinafara” sau „de deasupra” locului (în sens teoretic sau fizic). Pe de altă parte, am căutat să surprindem „figurabilitatea” locului în termeni de tipologie, topologie și morfologie¹² într-un sens slab, ca diferențiere în calitatea observațiilor grafice obținute prin cartarea situațiilor concrete, la pas, cu toate simțurile active. Și doar în urma acestei înțelegeri am putut „vedea” cum ar fi posibilă o interacțiune cu locul printr-o intervenție minimală în spațiul public.

3. INTENȚIONALITATE ȘI INTUIȚIE

Edmund Husserl (1859-1938), deschizătorul de drum în fenomenologie, diferenția între *faptul trăit*, *trăirea ca atare* și *ideile care descriu faptul trăit*. *Precunoașterea* pe care se fundamenta această interpretare pornea direct de la experiența nemijlocită asupra fenomenelor care ne apar în conștiință, „punând între paranteze” orice teorii preconcepuate despre realitate sub faimoasa deviză a „reîntoarcerii la lucrurile însele”¹³. Din acest punct radical de vedere, „fenomenul” spațiului public își are originea în experiența nemijlocită a localității, *orientată* multisenzorial, în interacțiune directă cu *lumea vieții* cotidiene. Intenționalitatea exprimă *caracterul orientat* al trăirilor noastre: între „obiectele” percepute ca ceva *trăit* (ulițe, stradă principală, primărie, moară, școală, izlaz, cimitir, grădini, fântâni și troițe) și conștiința noastră ca *trăire* s-a interpus mediator *intenția*. În filosofia lui Husserl, un „obiect” este „văzut” (apare ca „fenomen”) doar dacă este legat de un sens, adică dacă este vizat prin sensul lui. Spațiul public trăit nu este epuizat

într-o trăire singulară (ca și cum am privi un tablou), ci prin perspective inepuizabile generate de mișcarea noastră prin acest spațiu, în diferite momente, cu scopuri specifice. Filtrul intențional ține de aceste scopuri existențiale și motivează o identificare cu spațiul public. În urma parcurgerii libere a zonei centrale a satului, echipele de studenți au zăbovit în spațiile care le-au declanșat un *interes specific* pe parcursul cartării arhitecturale. În satul Cioranii de Sus, de pildă, fântânile au atras atenția prin rolul esențial avut în viața localității până la introducerea rețelei publice de apă, sensul lor existențial inițial fiind acum întrerupt, rămânând doar în calitate de obiecte „abandonate”. Vizarea unui nou sens pentru fântânile care pot fi reabilite a devenit unul din aspectele esențiale ale exercițiului: apa acestora ar putea fi folosită la întreținerea grădinilor private sau colective și ca element de activare pentru locuri de joacă sau de socializare în timpul verii, într-un context climatic cald și arid. Recuperarea memoriei locului se extinde și la alte elemente de delimitare spațială. Modernizarea a anulat caracterul micilor ulițe prin asfaltare, iar gardurile au primit noi materiale opace (tablă și beton), zădărniciind transparența prietenoasă dintre spațiul public și cel privat. Șanțurile pluviale înierbate și umbrite ocazional de arbori sau arbuști au rămas încă neafectate de modernizare, ele fiind veritabile „catalizatoare” sociale prin topografia lor invitantă, ca locuri de ședere ad-hoc. Recuperarea identității vizează și materialitatea fațadelor – tehnicile decorative la tencuieli folosite cu decenii în urmă, pierdute însă prin noile materiale generice de construcții și finisaj disponibile la magazinele de profil din localitate. Studenții au putut remarca un conflict între imaginea idilică a ruralității din zonele turistice protejate și imaginea ruralității obișnuite în cazul nostru, lipsite de traversarea turistică, dar plină de viață și cu o deschidere comunitară remarcabilă.

Intenționalitatea dezvăluie astfel semnificația-filtru dintre trăire și ceea ce este trăit. Astfel, „privim” obiecte prin modalități de sesizare diferite. Husserl diferențiază între (1) *intenționarea vagă*, atunci când de pildă vorbim la atelier de „spațiul public” ca principiu general, fără să avem o imagine clară, (2) *intenționare prin imaginare*, când avem o imagine intuitivă despre spațiul public rural sau despre viața cotidiană în satul prahovean de câmpie și (3) *intuiția directă*, atunci când vedem nemijlocit un spațiu public rural anume și avem acces la „experiența originară”¹⁴. Semnificația nu este identică cu obiectul care o vizează: *semnificațiile sunt diferite în raport cu intenția care orientează privirea*. Aceeași fântână veche poate avea atât sensul de „catalizator social” sau „lucru memorabil”, cât și de „obstacol în calea modernizării” și de „obiect nefuncțional”.

Intuiția apare ca un concept esențial filosofic al prezentării directe a obiectelor într-un act de conștiință, percepția fiind un caz particular al intuiției. *Starea de lucruri* este enunțul descrierii care cuprinde mai mult decât se poate vedea într-o simplă imagine: de exemplu, ulița descrisă ca loc de întâlnire între mai multe curți, în relație cu strada principală într-un moment anume. Descrierea articulează obiecte reale (o uliță anume), situații precise (localitatea și regiunea), mulțimi de relaționare (structura stradală a localității), diferențieri față de alte obiecte în același context. Cunoașterea pune accentul aici pe diferența dintre *ideea generală* de uliță la sat și *ulița specifică* din satul vizitat. Trăsăturile esențiale precum direcționalitatea, accesibilitatea, continuitatea, scara umană, limitele edificate într-un mod particular sunt scoase la lumină prin experiența directă într-un context al stării de lucruri legate de celelalte străzi, de administrarea lor, de comportamentul locuitorilor în momentele diferite ale zilei etc. Pe

de o parte, reținem esența obiectului observat („ideea” acestuia, de ex. ideea de spațiu public rural), iar pe de altă parte, perspectivele multiple ale experienței care îi definesc limitele (de ex. ipostazele spațiului public rural în viața cotidiană). Condiția fundamentală a intuiției directe este „lumea vieții” (lumea concretă, senzorială, opusă lumii ideale, abstracte a științelor), analogia corpului asigurând în mod primar condiția pentru raționamentul necesar înțelegerii folosirii spațiului public rural și relațiilor sociale în cadrul acestuia, în sensul că experiența alterității este în acest caz presupusă ca fiind ceva mijlocit, urmărind corespondența între corpul meu și corpul celuilalt în aceeași situație de viață.

4. AUTENTICITATE ȘI GRIJĂ

Înțelegerea lumii, intenționalitatea și autenticitatea experienței sunt mizele cele mai înalte ale fenomenologiei. Martin Heidegger (1889-1976) este de acord cu Husserl asupra noțiunii de fenomen și asupra faptului că percepția, gândirea și acțiunea presupun intenția, nu însă și asupra reducerii gândirii umane (subiectul care reflectează asupra unui fenomen) la „unitatea fluxului conștiinței”¹⁵. Omul este singura ființă care își pune întrebarea asupra ființei printr-o deschidere care vizează ființarea în întregul ei. Acest *fapt de a fi* este întotdeauna situațional și relațional. În consecință, atunci când interpretăm un fenomen și acționăm într-un context anume, suntem orientați intențional (prin intenții specifice), dar ne raportăm în plus la o „ființă a intenționalului”, adică la *faptul de a fi* al intenției ca atare, care presupune *preocuparea* sau *grija*¹⁶. Un fenomen ni se dezvăluie prin descoperire în orientarea intențională umană: spectrul dezvăluirilor este foarte larg, dar limitat de modalitatea în care acesta ființează. Spațiul public rural și fântânile care îl constituie pot fi interpretate urbanistic sau cultural, dar nu ca simple figuri geometrice. Ulița sau troița nu ni se revelează în mod *autentic* ca un ansamblu de linii sau ca proceduri matematice ori administrative, ci ca locuri cotidiene în care *sălășluim*. Deci vorbim de o *deschidere specifică (precunoaștere)* pe care noi o avem deja asupra acestor ființări, astfel încât ele să ni se releve în mod autentic. Și mai important este faptul că la Heidegger omul este orientat intențional către tot ceea ce ființează, deci către un întreg existențial.

În acest mod, Heidegger radicalizează noțiunea de intenționalitate dezvoltată de Husserl, iar acest lucru are consecințe importante pentru interpretarea arhitecturală și mai ales pentru ceea ce arhitecții numesc „intervenții” sau „creație de locuri”.

În cazul nostru de atelier, tema-cadru a implicat de la bun început o preocupare asupra locului și invitația de a experimenta locuri anume ca puncte de plecare pentru mici intervenții de arhitectură. Înainte de a vorbi despre „ceva de făcut”, ne-am întrebât ce înseamnă să *fi*m de fapt într-o situație. Situația presupune întotdeauna deja un loc, un *topos*: locul ne focalizează gândirea, devine orizont al reflecției prin circumscriere sau delimitare, este originea gândirii. Înțelegerea locului ar putea fi interpretată ca o culegere de semnificații, ca o adunare a ceea ce ne este aproape prin *preocupare, interes, atenție, grijă*. Localizarea noastră presupune *identificarea* și *orientarea* existențială în lume, recunoscând faptul că *viața are întotdeauna loc*, că viața umană înseamnă moduri de locuire și moduri particulare de a fi undeva anume în lumea cotidiană¹⁷. Heidegger ne oferă în *Ființă și*

timp, exemplul ustensilului în contextul său ustensilic: o unealtă, de pildă, are sens doar în contextul altor unelte cu care fabricăm ceva anume¹⁸. Un lucru poate fi înțeles în mod autentic și originar doar folosindu-l; acesta este și cazul spațiului public și al obiectelor specifice care îl constituie. Aici se dezvăluie diferența majoră dintre Husserl și Heidegger: primul afirmă primatul percepției ca o contemplare inițial *dezinteresată* (implicarea directă a simțurilor, cu predilecție actul vederii) care ne dezvăluie trăsături ale lucrului (dimensiuni, aspecte, materialitate) și în urma căreia survine interpretarea culturală a lucrului; cel de al doilea afirmă primatul folosirii lucrului, adică relația întotdeauna *interesată* față de lucru, urmată de contemplarea trăsăturilor lui esențiale (geometrie, alcătuire, compunere, estetică etc.)¹⁹.

*

În concluzie, reținem că observațiile teoretice formulate de Gaston Bachelard și Yi-Fu Tuan cu privire la importanța legăturii afective dintre oameni și locul lor, intersectate cu precizările fenomenologice asupra trăirii, intuiției și stării de lucruri formulate de Edmund Husserl se pot completa teoretic cu ideea heideggeriană a lumii înțelese nu doar ca o simplă sumă de ființări, ci și ca un *context de folosire*, care este și un *context de semnificativitate* capabil să confere sens oricărui lucru particular. Preocuparea noastră a vizat orice lucru artificial sau natural implicat în mod direct în viața cotidiană publică a locului parcurs: ulița, fântâna, gardul, troița, moara, școala, biserica, podețul, șanțul pluvial, islazul comunal, pâraul de lângă islaz, terenul neglijat, câmpul din jurul satului. Interpretarea acestui spațiu public extins, care adună existențial lucrurile și oamenii, a dobândit sens pentru noi doar prin *preînțelegerea* întregului context relațional de folosire zilnică. Doar astfel, prin însuși locul trăit cu toate simțurile, ni s-a putut revela o *lume* față de care doar o „artă a grijii” (în formularea lui Hendrik Aret) ar putea reține în mod autentic mirarea, ezitarea și gratitudinea noastră.

NOTE:

- 1 BACHELARD, Gaston. *Poetica spațiului*. București: Editura Paralela 45. 2003 [1957], p. 29.
- 2 *Ibidem*, p. 178.
- 3 TUAN, Yi-Fu. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press. 1990 [1974], p.xii.
- 4 *Ibidem*, p. 3.
- 5 *Ibidem*, p. 93.
- 6 *Ibidem*, p. 99.
- 7 *Ibidem*, p. 113.
- 8 *Ibidem*, pp. 204 & 217. Cf. LYNCH, Kevin. *Imaginea orașului*. București: Ed. Revista Urbanismul. 2012 [1960].
- 9 MALPAS, Jeff. *Heidegger and the Thinking of Place. Explorations in the Topology of Being*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2012, p. 13.
- 10 NORBERG-SCHULZ, Christian. *The Concept of Dwelling. On the way to figurative architecture*. New York: Rizzoli. 1985, p. 7.
- 11 MALPAS, Jeff. *Place and Experience A Philosophical Topography*. Ed. a 2-a. New York: Routledge. 2018 [1999], p. 37-39.
- 12 NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architecture: Presence, Language, Place*.

Milano: Skira. 2000, pp. 125-220.

13 HÜGLI, Anton & LÜBKE, Poul. *Filosofia în secolul XX. Fenomenologia, hermeneutica, filosofia existenței, teoria critică*. Vol. 1. București: Ed. All Educational. 2003, pp. 54-57.

14 *Ibidem*, pp. 62.

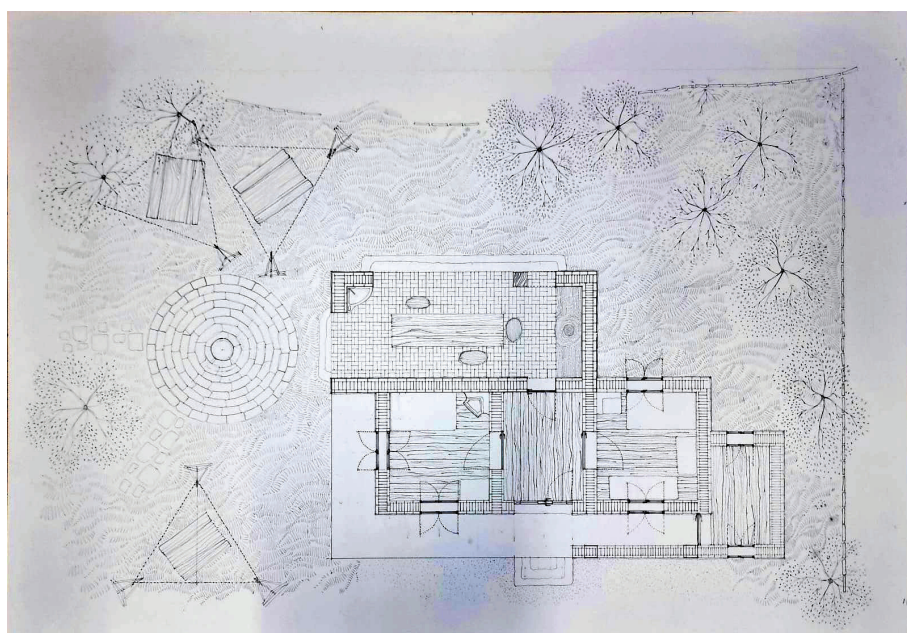
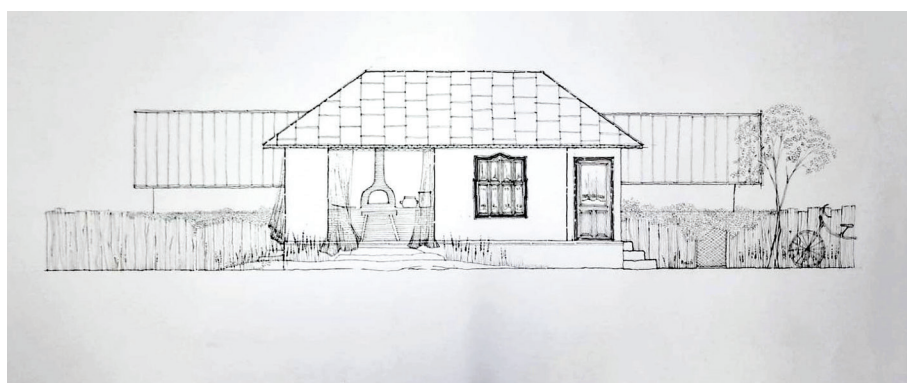
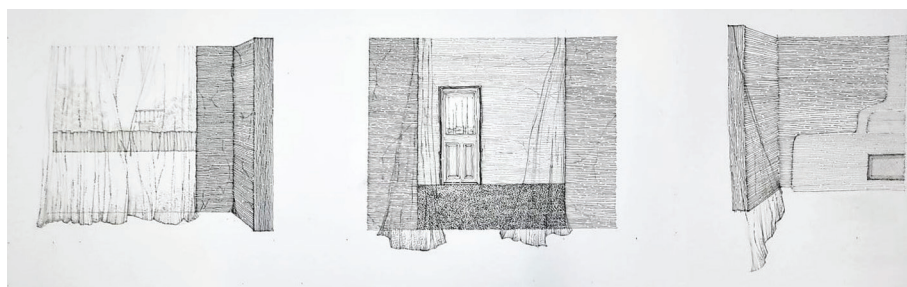
15 *Ibidem*, p. 138.

16 AURET, Hendrik. *Christian Norberg-Schulz's Interpretation of Heidegger's Philosophy. Care, Place and Architecture*. London & New York: Routledge. 2019, pp. 104-126.

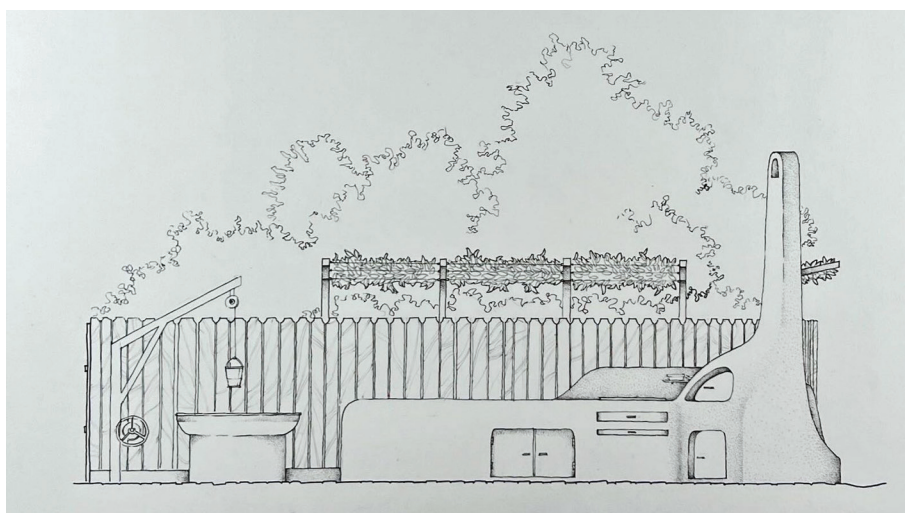
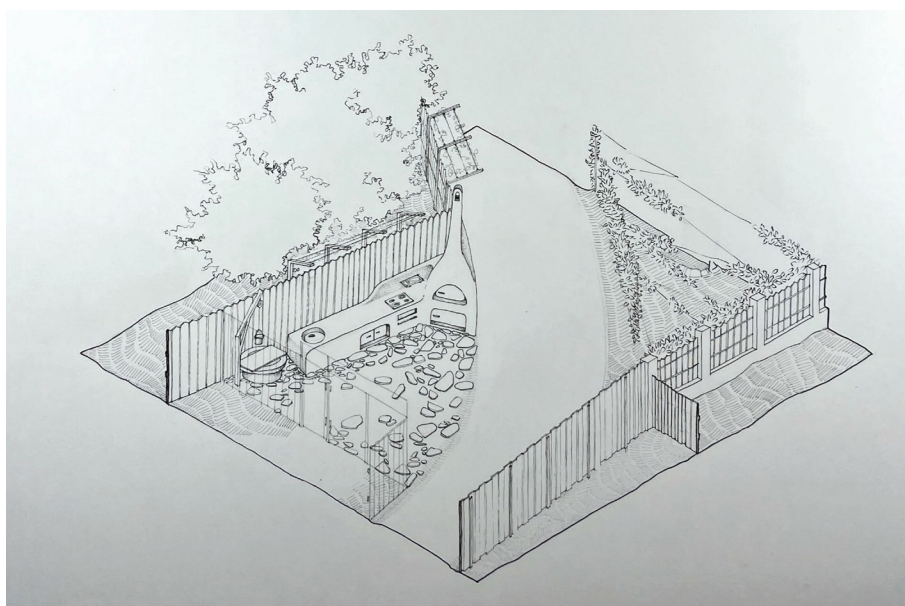
17 NORBERG-SCHULZ, *The Concept of Dwelling*, pp. 20-25.

18 HEIDEGGER, Martin. *Ființă și timp*. București: Humanitas. 2019 [1927], pp. 90-104.

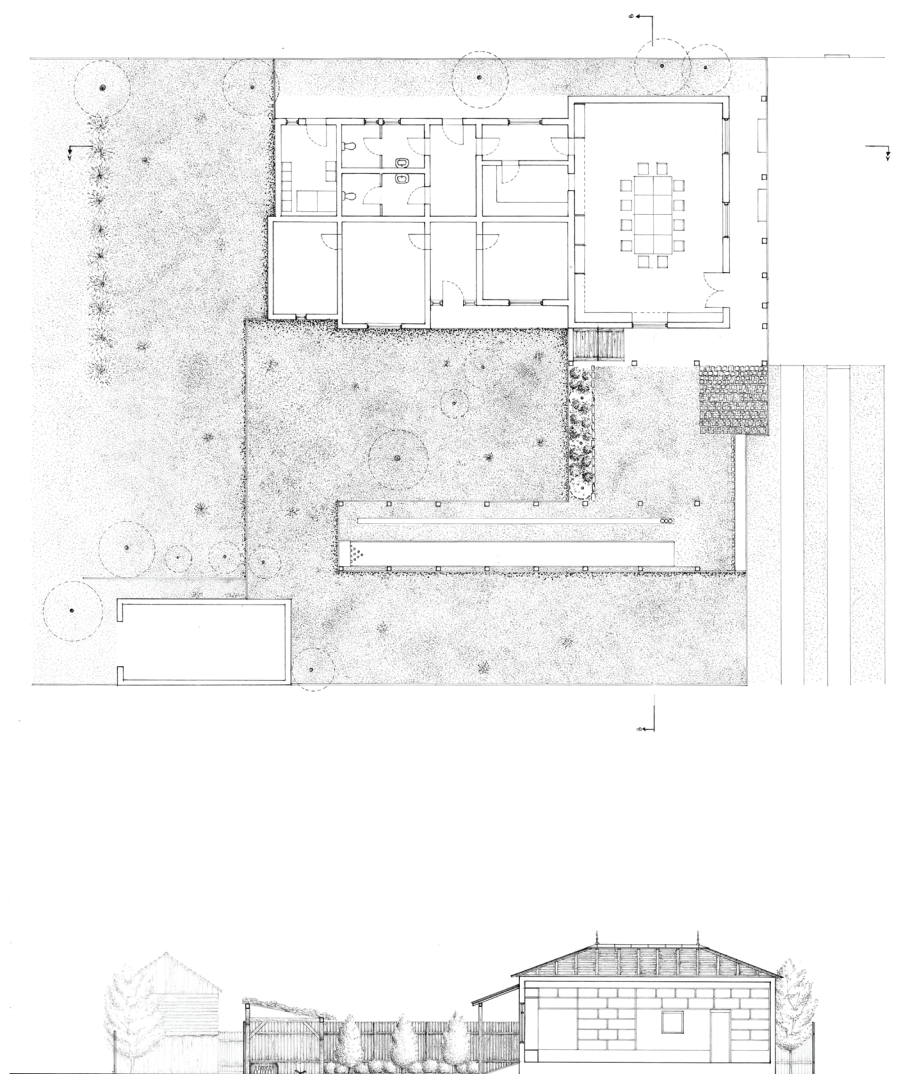
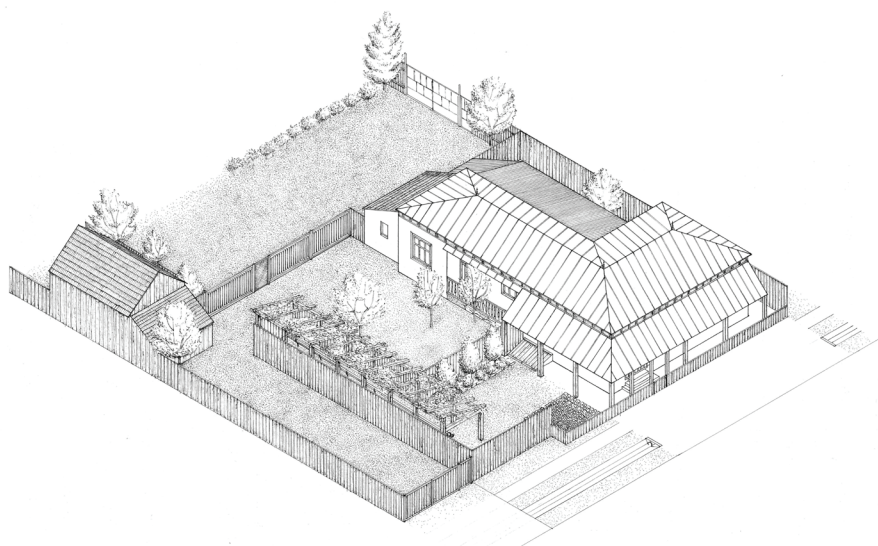
19 HÜGLI & LÜBKE, *Filosofia în secolul XX*, pp. 148-149.



Proiect nr. 1,
an. univ. 2022-2023,
UAUIM: Locul social în
spațiul public rural.
Comuna Ciorani, jud.
Prahova.
Stud. arh: Ioana Sorescu.
Îndrumători: conf. dr. arh.
Cosmin Caciuc, asist. dr.
arh. Cristina Budan, drd.
arh. Ruxandra Vașcovici.



Proiect nr. 1,
an. univ. 2022-2023,
UAUIM: Locul social în
spațiul public rural. Comuna
Ciorani, jud. Prahova.
Stud. arh: Mario Eduard
Peiciu. Îndrumători: conf.
dr. arh. Cosmin Caciuc, asist.
dr. arh. Cristina Budan, drd.
arh. Ruxandra Vașcovici.



Proiect nr. 1,
an. univ. 2022-2023,
UAUIM: Locul social în
spațiul public rural. Comuna
Ciorani, jud. Prahova.
Stud. arh: Alexandra
Minciună. Îndrumători:
conf. dr. arh. Cosmin
Caciuc, asist. dr. arh.
Cristina Budan, drd. arh.
Ruxandra Vașcovici.

ABSTRACT

Într-un mod similar primului exercițiu din anul 2, ultima temă de proiectare din acest an de studiu, dedicată grupării de case pe un amplasament situat în apropierea Gării de Nord din București, a menținut cu intensitate la atelierul nostru motivația explorării arhitecturii ca răspuns la o *amprentă situațională* și orientarea teoretică explicită asupra locului, inspirate de Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Martin Heidegger, Jeff Malpas și Norberg-Schulz. Două probleme ne-au solicitat cu precădere atenția critică: *revelarea imaginilor poetice ale locuirii și recunoașterea autentică a amprentei locului în intervenția de identificare*. Afecțiunea pentru loc și imaginația materială nu s-au limitat la precedentele cu care rezonăm poetic sau la schemele spațiului existențial. Topofilia etnocentrică și topologia situațională ne-au fixat câteva repere critice suplimentare în aprofundarea „spiritului locului”. Capturarea amprentei situaționale a amplasamentului ține în mare măsură de o conștientizare afectivă a spațiului bine delimitat, apropiat existențial și întrețesut cu aspirațiile moderne de locuire, recuperând simțământul de „a fi acasă”.

TOPOFILIE URBANĂ

CONF. DR. ARH. COSMIN CACIUC

Ultimul proiect al anului 2 dedicat grupării de case, pe un amplasament situat în apropierea Gării de Nord din București, într-un țesut construit caracterizat deopotrivă de calități morfo-tipologice și de alterări produse în mod special în ultimele trei decenii, a oferit oportunitatea reflectării critice asupra modului în care „locuirea împreună” poate angaja la nivelul explorării prin proiect două aspecte esențiale: problema degajării imaginilor poetice ale locului și locuirii, și problema recunoașterii amprentei locului în intervenția de identificare. Primul aspect ne-a orientat reflecția către topofilia și topoanaliza definite de Gaston Bachelard¹ și Yi-Fu Tuan², iar cel de al doilea ne-a determinat să reparcurgem concluziile teoreticianului norvegian Christian Norberg-Schulz asupra *interacțiunii cu locul* din *Architecture: Presence, Language, Place*³ prin filtrul analizei critice recente a filosofului Jeff Malpas⁴.

1. AFECȚIUNEA PENTRU LOC ȘI IMAGINAȚIA MATERIALĂ

Filosofia imaginației și disponibilitatea imaginativă la Gaston Bachelard răstoarnă metodele de „analiză” rațională locului ca fundament al intervenției arhitecturale creative. Topofilia la filosoful francez nu poate fi privită ca o metodologie, ci doar ca o deschidere alternativă asupra lumii semnificațiilor, poziționată mediator între conștiință (subiect) și exterioritatea acesteia (obiect), deci *între sine și lume*. Prin refuzul abstractizării, la granița dintre psihanaliză și fenomenologie, omul este înțeles ca un colecționar de imagini și creator de imagini. Topo-analiza investighează orizontul locurilor noastre sufletești, raporturile dintre interiorul nostru și exteriorul lumii, imaginile locuirii poetice și funcțiile terapeutice ale acestora, dar mai ales lucrurile mărunte sau discrete care ne sunt apropiate afectiv. Bachelard menționează chiar un exemplu prin care psihanalistul Carl Jung compara sufletul omenesc cu o clădire construită în epoci diferite pe un teren cu straturi arheologice și geologice diferite, într-un palimpsest generalizat al materiei⁵. Așadar, casa devine instrument de analiză pentru sufletul omenesc, pentru inconștientul care „sedimentează” imaginile casei și locurile ascunse ale sălășluirii cotidiene: ungherele, colțurile, dulapurile, cuferele, sertarele, etc.⁶ Casa este o ființare verticală, de la pivniță la acoperiș, cu praguri care intermediază relația dintre interior și exterior⁷.

Topofilia are o predilecție pentru interioritatea experienței: forma exterioară (a casei, a orașului) este „uitată” și revelată într-un fel de conținut interior. Experiența se modelează printr-o *preînțelegere* sprijinită

pe *imaginație*. Interpretarea unui loc stratificat istoric, configurat în mod specific la nivel tipologic, topologic și morfologic, este „răsturnată” de imaginația care are capacitatea de asimila și de uita în același timp formele istorice. „Reveria materială” apare aici ca sursă a emoției estetice și a creativității, motivând interpretarea realității prin procese selective, alegerile din cadrul experienței nefiind o proiecție pur subiectivă și nici rezultatul unei determinări exclusive din exteriorul unei tradiții sau culturi: „Realistul își alege atunci *propria-i* realitate în cadrul realității. Istoricul își alege *propria-i* istorie în cadrul istoriei. Poetul își ordonează impresiile asociindu-le unei tradiții”⁸.

Analiza unui loc ca *topoanaliză* își identifică originea în imaginația care determină „lectura” și deci alegerile semnificative (elementele valorizate, reținute afectiv). În minte, se organizează imaginile realității personale; mintea devine „ochiul creativ”; *aceste imagini nu aparțin de lumea înconjurătoare, ci de proiecția acestei lumi în sufletului ascuns*⁹. În termenii fenomenologiei, imaginile poetice (de adâncime sufletească) unifică subiectivitatea și obiectivitatea, sinele și lumea, în afara unei cauzalități metafizice. Bachelard critică reducerea gândirii la rațiunea formală (ideea de ordine absolută, proporția, numărul etc.) în modelul metafizic tradițional (vezi Aristotel¹⁰) și afirmă prioritatea „imaginației materiale” ca adevărată sursă spontană a sufletului, răsrântă în imaginația conștientă, trecând de la starea inițială de reverie la o înfăptuire concretă: „În simplitatea ei, imaginea nu are nevoie de o știință. Ea este bunul unei conștiințe proaspete. În exprimarea ei, este un limbaj tânăr”¹¹. Totuși, această prioritate a polului imaginației materiale asociate sufletului, inspirației și deschiderii nu elimină cu totul „polul rațional” al ordinii, ideilor abstracte și geometriei, ci doar îi slăbește acestuia din urmă poziția dominată din interpretarea ființei.

Așadar, analiza locului din perspectiva materială adună imagini arhetipale care depășesc contingența situației analizate și istoria ei¹². În teoria arhitecturii, acest lucru s-ar traduce, pe de o parte, ca o critică a dominației istoriilor de arhitectură care impun ideea schimbărilor istorice de expresie stilistică și descriu imaginația în termenii cauzalității formale abstracte, iar pe de altă parte înțelegem că recunoașterea intuitivă și spontană a imaginilor arhetipale ale sălășluirii în experiența directă ca imagini poetice originale ar putea să „pună în paranteze” exterioritatea locului, interrelaționalitatea lui topologică. La Bachelard observăm deci că memoria implică paradoxal faptul de a „uita” forma exterioară a clădirii și de a descătușa sursa creativă interioară a trăirii, interioritatea formei, în opoziție cu ceea ce Norberg-Schulz numește „spiritul” sau „amprenta” locului în limbajul de arhitectură în trama unei „fenomenologii gestaltiste a prezenței”. Ajungem aici chiar la limita gândirii lui Bachelard proiectată în arhitectură, riscând doar răscolirea precedentelor cu care rezonăm afectiv, în afara oricăror clasificări istoriografice, contextul precedentelor servind doar ca bază a asocierii libere poetice într-o memorie selectivă transistorică sau mai degrabă antiistorică.

Am identificat precedente vibrante din punctul de vedere al imaginii poetice în vecinătatea apropiată a amplasamentului nostru. Curtea cu locuințe-vagon specifică sfârșitului de secol XIX și început de secol XX oferă în București un spectru bogat de imagini în acest sens, însă nu ne-am oprit deloc într-o imagine nostalgică a evocării curții din perioada premodernă, ci am încercat să dezvăluim bogăția de folosire a acesteia în viața cotidiană și diferențierile spațiale cu mijloace necostisitoare, dar capabile să producă

aderarea afectivă veritabilă. Curțile apar în acest sens ca imagini poetice, cadre de viață, palimpsest emoțional al memoriei și „fixații ale fericirii” în exprimarea lui Bachelard. Picturile lui Horia Bernea sau evocările literare memorialistice¹³ care au ca subiect curțile caselor bucureștene stimulează „imaginația materială” și dezvăluie în mod tulburător o cartare afectivă a locuirii.

2. TOPOFILIE ETNOCENTRICĂ ȘI TOPOLOGIE SITUAȚIONALĂ

Investigarea legăturii emoționale dintre oameni și locul lor i-a oferit geografului Yi-Fu Tuan o înțelegere a experienței urbane mult mai profundă, extinzând analiza sferei intimității și la spațiile de vecinătate apropiată, exterioare locuinței. Topofilia bazată pe percepția cu toate simțurile reține atât valorile spațiale corporale care transcend culturile individuale (precum binaritățile fundamentale în relația dintre interior și exterior și dintre pământ și cer), cât și trăsăturile universale ale *egocentrismului* (obișnuinței de a ordona lumea potrivit valorilor individuale) și *etnocentrismului* (obișnuinței de a ordona lumea potrivit valorilor unui grup social care face diferența dintre familiar și străin)¹⁴. Egocentrismul și etnocentrismul explică de pildă diferențierile dintre public și privat prin bogatele spații de tranziție, de la pragul ușii de intrare, la limita de proprietate.

Cele cinci case în cazul nostru articulează valorile unui grup social ipotetic, simulând viața unui grup, nu doar „diagrame funcționale” de locuire. Tuan caracterizează egocentrismul ca un „caz limită” ținând cont că, în lumea vieții cotidiene, nu ajungem să ne exprimăm în mod absolut doar valori individuale: suntem dependenți de adeziunea și ajutorul celorlalți, într-o întrețesere relațională și de valori sociale¹⁵. Imaginea etnocentrică nu poate fi redusă la o simplă imagine pitorească și nici la trăsături spațiale care țin exclusiv de figurabilitatea urbană formulată de Kevin Lynch în schematizările „hărților mentale”, iar acest lucru poate fi adesea observat în lipsa de concordanță dintre imaginile locuitorilor și imaginile urbaniștilor cu privire la același amplasament¹⁶. Tuan subliniază aici paradoxul recunoașterii identității locului (curtea, în cazul nostru): locuitorii își pot „construi” o imagine identitară numai în urma cunoașterea lumii exterioare, de dinafara locului lor familiar (curțile, străzile și cartierele învecinate), pentru a face în mod autentic diferența între familiar și străin, însă, cu cât își largesc înțelegerea asupra „exteriorului”, cu atât mai mult se „dezrădăcinează” din sfera locală¹⁷. De asemenea, sentimentul de satisfacție și de împlinire existențială depinde de implicarea directă a individului în viața grupului social într-un loc anume (curte, stradă, cartier), implicare care este descrisă „de jos în sus” (în opoziție cu planificarea „de sus în jos”) prin *preocupare, grijă, angajament*, deci nu (doar) prin „scheme mentale” și „figurabilitate” de mediu¹⁸.

Proiectarea de arhitectură care caută „amprenta locului” trebuie să acorde atenție modului în care se definește de fapt „viața locului” prin grija amplasată. Spațiile restrânse, bine delimitate pot fi spații ale grijii. Domeniile, zonele, cartierele ca spații extinse tind să devină concepte abstracte, relevante mai degrabă pentru urbaniști decât pentru locuitori. Extinderea conceptului de topofilie la vecinătate intimă urbană este cea mai importantă contribuție teoretică la Tuan care complinește demersul inaugurat de Bachelard. Rolul arhitecturii în crearea locurilor este de fapt

mai modest decât pare la prima vedere: arhitectul are o înțelegere intuitivă, o înțelegere tacită a ritmurilor unei culturi și încearcă să transfere într-o formă concretă dispoziții afective și ritmuri funcționale, însă locul se menține prin obișnuințele de viață și prin experiența de comunitate în arii foarte restrânse. Sentimentul de atașare pentru „colțul de stradă”, „curtea comună”, „grădina din spate”, „buzunarul de socializare” etc. poate fi catalizat de configurația arhitecturală prin proiect, dar depinde de experiență, de viața propriu-zisă a locului și nu implică în mod automat extinderea la niveluri mai largi (întreaga stradă, cartierul sau orașul). Locurile iubite pot fi ascunse, discrete sau neatrăgătoare dintr-o perspectivă estetică.

3. SPIRITUL LOCULUI ȘI TOPOLOGIA FILOSOFICĂ

„Învățarea” locului se desfășoară în cea mai mare parte la nivel subconștient, implică *precunoașterea* – folosind aici terminologia fenomenologică. Percepția unicității și unității locului nu este legată de cărți, hărți, relevee, fotografii, instrumente de măsurat, documentații de arhivă, chestionare sociologice și anchete de teren. Suntem *deja* orientați în spațiu în sensul de „a-fi-în-lume”, în profunzimea experienței. Martin Heidegger a insistat asupra înțelegerii lumii ca un „complex de semnificativitate” și ca o condiție pentru atribuirea de semnificații specifice lucrurilor care ne înconjoară: omului i se poate revela un sens anume al unui lucru doar dacă lumea („complexul de semnificativitate”) i se deschide înainte¹⁹. Există chiar un pasaj faimos care descrie această survenire diferențiată de sens: „Portalul unei biserici romanice timpurii este o ființare. Cum și cui i se arată ființa acestuia ? Istoricului de artă care, în timpul unei excursii, îl vede și îl fotografiază, sau abatelui care, în ziua sărbătorii, pătrunde prin portal și intră în biserică însoțit de călugări sau, poate, copiilor care într-o zi de vară se joacă în umbra lui?”²⁰. Ascultarea „vocii” locului, interpretarea situației și capturarea „amprenteii” autentice a amplasamentului țin în mare măsură de topofilie: conștientizarea spațiului delimitat și a aspirațiilor de locuire în finitudinea spațio-temporală, recuperând simțământul de „a fi acasă”. Atașamentul pentru loc și sentimentul familiarității eludează măsurile abstracte și opun rezistență manipulării lor ca „idei” de proiectare.

Înțelegerea locului este și o înțelegere de sine umană: situarea afectivă prinde contur în termenii unei stări emoționale produsă de o situație anume față de care luăm atitudine și care atrage astfel în mod activ o intenție specifică. În acest sens intențional, proiectul de arhitectură capturează autentic amprenta vieții locului. Filosoful australian Jeff Malpas interpretează fenomenologia heideggeriană întărind ideea inseparabilității dintre viața umană și locul înrădăcinării ei existențiale. Remarc numeroase puncte de legătură cu teoria de arhitectură formulată de Norberg-Schulz cu privire la capturarea spiritului locului prin locuire²¹, însă punctele critice de divergență sunt la fel importante. Malpas consideră abordarea lui Norberg-Schulz limitată la o teorie existențială, deși ambii înțeleg inițial locul drept cadrul aprioric care face posibilă prezența ca atare a tuturor fenomenelor care îl circumscriu, urmărind o *condiție structurală*: interrelaționarea de elemente articulate într-un cadru topologic. Dincolo de acest punct de pornire, nu se poate trasa o relație de echivalență între acest cadru structural și structura spațiului existențial la Norberg-Schulz, în pofida motivațiilor esențialiste comune. Interpretarea se dezvoltă între

locul care oferă cadrul fenomenelor (ca întreg) și fenomenele explorate prin interconexiunile lor (ca părți) în cadrul locului. La nivel ontologic, locul este structurat, dar este și o structură în el însuși²². Topologia gestaltistă la Norberg-Schulz este mai puțin preocupată de fragilitatea locului ca o consecință a finitudinii umane. Ea caută aspectele persistente ale construirii, adică „durabilitatea locului” (*stabilitas loci*), dar și ideea de continuitate și schimbare²³. La Malpas, „viața are loc” prin *grija față de păstrarea cadrului interrelațional care susține locuirea*. Interpretarea locului este o *regândire* a situației locuirii și o *reamintire* a tradițiilor înscrise în peisaj. Critica lui Malpas cu privire la Norberg-Schulz vizează aspectele de coerență filosofică ale interpretării locului: „[...] concepția lui Norberg-Schulz nu poate fi susținută în întregime (fie în ceea ce privește tratarea locului sau a locuirii)” deși „[...] este cu siguranță corectă în afirmarea conexiunii dintre loc și locuire, precum și a modului în care ambele s-ar putea raporta la viață”²⁴. Aspectele care țin de *identificare* (semnificația regăsită în lucruri), *orientare* (semnificația regăsită în ordonarea mediului) și transpunerea acestora în forma construită prin *figurabilitate* (figura concretă)²⁵ la Norberg-Schulz sunt deosebit de relevante pentru discuțiile noastre de atelier. Pe de altă parte, critica lui Malpas este la fel de pertinentă: „Desigur, aici rămâne o ambiguitate cu privire la rolul exact al ființei umane, sau al arhitectului, în ordonarea spațiului (și cât de fundamental ar trebui să fie considerat), dar această ambiguitate nu este lipsită de importanță”²⁶. În plus, critica fenomenologică se extinde asupra privilegierii vizualității în interpretarea locului, a reducerii spiritului locului la o colecție de imagini fotografice²⁷. Aici este vizată și estetizarea excesivă a obiectului de arhitectură prin fotografie în mass-media, care se asociază adesea cu emfaza exagerată asupra aspectelor conceptuale abstracte, importate din filosofie sau din alte domenii ale cunoașterii pentru a justifica intelectual proiectarea. Malpas consideră întreaga operă arhitecturală a arhitectului finlandez Alvar Aalto un model echilibrat de practică profesională, articulat de atribute umaniste și reflexive, sensibilă la caracterul locurilor și definitorie pentru o modernitate regională autentică. Atât Malpas, cât și Norberg-Schulz au ca punct comun preocuparea holistică pentru integrarea aspectelor funcționale cu cele legate de context (mediul natural sau construit) în cadrul noțiunii de locuire. Spațiul existențial formulat de Norberg-Schulz rămâne o direcție relevantă de lectură a locului dacă i se adaugă aspectele ontologice critice formulate de Jeff Malpas.

*

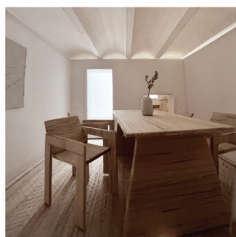
Nu am putut ignora determinarea reciprocă dintre loc și etica intervenției asupra locului. Am rezistat tentației de a considera amplasamentul de pe strada Vespasian nr. 48-50 o prezență „imperfectă”, „contaminată” de intervenții necontrolate, lipsită de o ordine preexistentă capabilă să ghideze previzibil un viitor proiect. Terenul a rezultat de fapt în urma demolării și comasării a două parcele adiacente; nu este evident un loc „puternic” și „ordonat” existențial, dar exprimă elocvent figurabilitatea țesutului tradițional al Bucureștiului de la începutul secolului trecut, bazat pe o calitate specifică a curților comune și pe o evidentă „amprentă a locului”. Acest țesut a fost transformat progresiv de-a lungul secolului XX, mai ales după 1990, prin intervenții neglijente sau necontrolate. Stau mărturie calcanele dezordonate, anomaliile în configurația acoperișurilor învecinate direct,

diferențele de înălțime între clădiri, eterogenitatea figurabilității urbane și relația precară a fațadelor cu strada în cazul alinierilor, dar chiar și în această situație se poate asculta cu atenție o „voce” a locului și un potențial al locuirii contemporane într-un astfel de context stratificat.

Unul din proiectele grupei noastre a inițiat în mod convingător un demers de recuperare a amprentei locului, pornind de la gesturile fondatoare cadastrale, respectiv de la împărțirea inițială a terenurilor, comasarea actuală și recuperarea „divizării” în proiect fără să se revină de fapt la situația trecută. „Divizarea” constă într-un nou gest fondator, deopotrivă spațial și constructiv: un perete ordonator și separator a devenit „trunchi” al proiectului. Din acest perete care „ancorează” planimetria în amplasament se desprind de o parte și de alta camerele de dimensiuni variate, „slăbind” controlul compozițional. Este generată astfel o curte interioară comună și curți private spre calcanele existente. „Peretele-trunchi” are o grosime amplificată și devine de fapt o „grosime locuită”. Diversitatea mare a spațiilor interioare și exterioare (în plan și în elevație) amplifică calitățile poetice ale „spațiilor intimității” (exterioare sau interioare) și pragurilor spațiale locuibile, dând măsura unor scenarii flexibile de locuire non-standard. „Buzunarele” spațiale, nișele, alcovurile, retragerile protective, alveolele, spațiile-în-spațiu, micro-spațiile etc. ar putea cataliza ulterior, prin folosire ad-hoc, experiențele reveriei individuale domestice, valorificând în același timp o „imaginație materială” (în sensul fenomenologic evocat de Bachelard) prin recuperarea rolului tectonic tradițional al zidăriei atât la pereți, cât și la planșee. În aceste coordonate am încercat să recuperăm afecțiunea pentru un loc și pentru un mod de locuire care împletește o memorie a construirii cu noile aspirațiile colective contemporane.



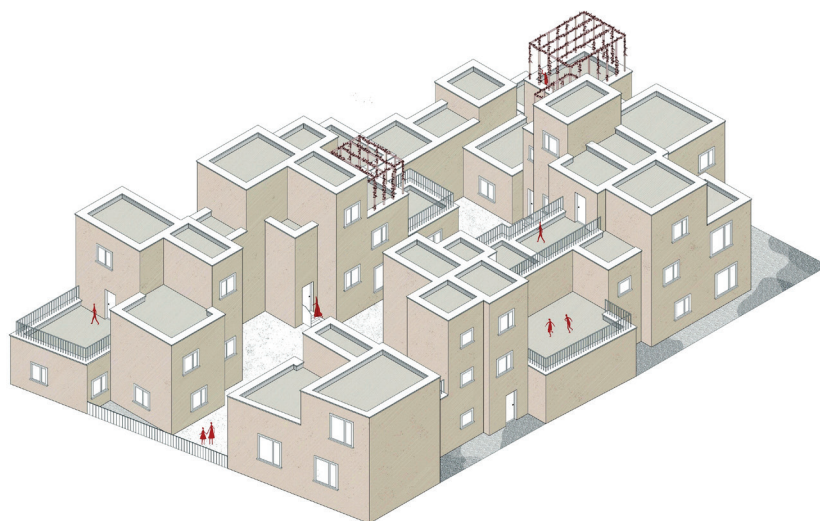
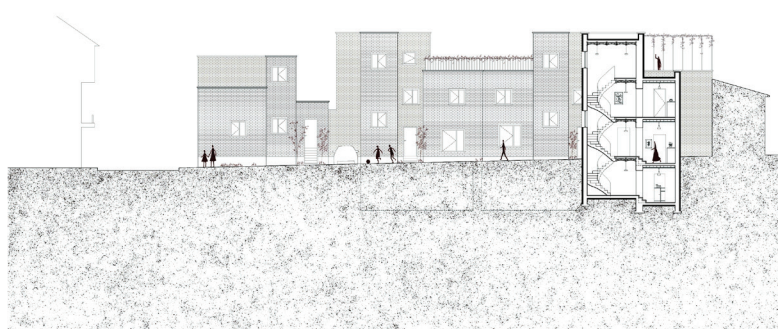
Proiect nr. 4,
an. univ. 2022-2023,
UAUIM: O grupare de case
în centrul Bucureștiului.
Stud. arh: Sandra Budacu și
Teodora Voia.
Îndrumători: conf. dr. arh.
Cosmin Caciuc, asist. dr.
arh. Cristina Budan, drd.
arh. Ruxandra Vașcovici.



NOTE:

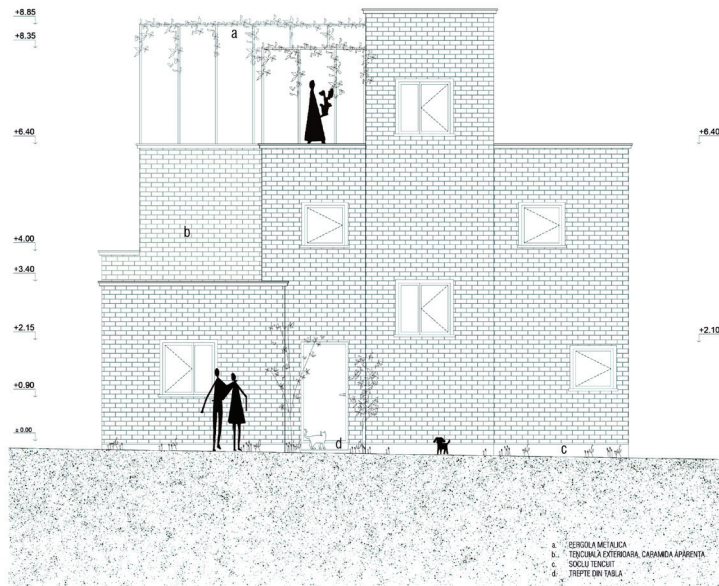
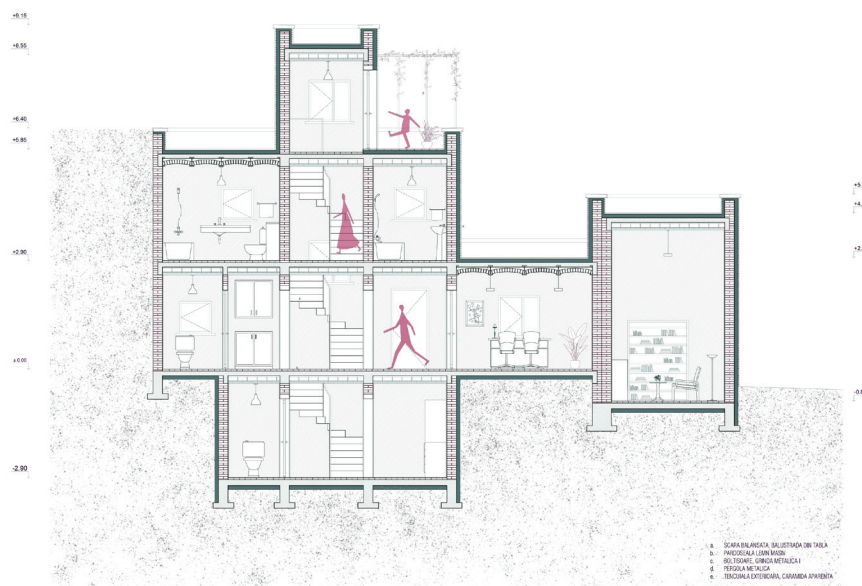
- 1 BACHELARD, Gaston. *Poetica spațiului*. București: Editura Paralela 45. 2003 [1957].
- 2 TUAN, Yi-Fu. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press. 1990 [1974].
- 3 NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architecture: Presence, Language, Place*. Milano: Skira. 2000, pp. 309-356.
- 4 MALPAS, Jeff. *Rethinking Dwelling: Heidegger, Place, Architecture*. London: Bloomsbury Academic. 2021.
- 5 BACHELARD, Gaston. *Poetica spațiului*, p. 30. Cf. JUNG, Carl-Gustav. Condiționarea terestră a sufletului. În: *Essais de psychologie analytique*. Paris: Éditions Stock. 1931, p. 86.
- 6 *Ibidem*, p. 31.
- 7 *Ibidem*, pp. 31, 35-68, 239-258.
- 8 BACHELARD, Gaston. *Apa și visele*, București: Univers, 1999 [1942], p. 21.
- 9 *Ibidem*, p. 22.
- 10 ARISTOTEL, *Metafizica*. Cartea Delta (V), Cap. 2. București: Humanitas. 2007, pp. 188-192.
- 11 BACHELARD, *Poetica spațiului*, p. 13.
- 12 BACHELARD, *Apa și visele*, p. 5.
- 13 TABACU, Gabriela. Coord. *Bucureștiul meu*. București: Humanitas, 2016.
- 14 TUAN, Yi-Fu. *Op.cit*, pp. 27 și 30.
- 15 *Ibidem*, p. 30.
- 16 *Ibidem*, p. 204 și 210. Cf. LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1960.
- 17 *Ibidem*, p. 210.
- 18 *Ibidem*, p. 217.
- 19 HÜGLI, Anton; LÜBKE, Poul. *Filosofia în secolul XX. Fenomenologia, hermeneutica, filosofia existenței, teoria critică*. Vol. 1. București: Ed. All Educational. 2003, p. 153
- 20 HEIDEGGER, Martin. *Introducere în metafizică*. București: Humanitas. 1999 [1935], p. 54.
- 21 NORBERG-SCHULZ, Christian. *The Concept of Dwelling. On the way to figurative architecture*. New York: Rizzoli. 1985.
- 22 MALPAS, Jeff. *Heidegger's Topology: Being, Place, World*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2006, pp 36-37; MALPAS, Jeff. *Place and Experience A Philosophical Topography*. Ed. a 2-a. New York: Routledge. 2018 [1999], p. 219. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Originea operei de artă*. București: Humanitas 1995, [1944-1967], p. 305.
- 23 NORBERG-SCHULZ, *The Concept of Dwelling*, pp. 72, 243.
- 24 MALPAS, *Rethinking Dwelling*, p.5.
- 25 *Ibidem*, p. 25.
- 26 *Ibidem*, p. 29-30.
- 27 *Ibidem*, p.94, p. 211. Cf. PEREZ- GÓMEZ, Alberto. The City is not a Post-Card. The Problem of Genius Loci. *Architecture Norway*, 5 Jun, 2007.

Disponibil la adresa: <https://www.architecturenorway.no/questions/cities-sustainability/perez-gomez-genius/>.



Proiect nr. 4,
an. univ. 2022-2023,
UAUIM: O grupare de case
în centrul Bucureștiului.
Stud. arh: Sandra Budacu și
Teodora Voia.
Îndrumători: conf. dr. arh.
Cosmin Caciuc, asist. dr.
arh. Cristina Budan, drd.
arh. Ruxandra Vașcovici.





5

CERCETAREA CA PROIECT

CALEA MOȘILOR VECHI, BUCUREȘTI

CONF. DR. ARH. MELANIA DULĂMEA

Textul de față descrie o experiență pedagogică legată de primul proiect al anului 3, intitulat „Locurile Orașului I”¹, a cărui temă cadru a urmărit în principal cercetarea orașului și a locurilor sale publice, oferind atelierelor trei abordări didactice alternative, prin care proporția dintre componenta de cercetare (observație / lectură / analiză) și cea de intervenție putea fi diferită în funcție de strategia de îndrumare. Urmând o filosofie didactică dezbătută și agreată pentru proiectele de atelier aferente primilor ani, tema cadru nu oferea un amplasament sau o funcțiune concrete, fiecare atelier intenționând să propună un subiect de studiu respectând însă aceste date.

TEMA

Pornind de la aceste premise, atelierul nostru a propus o arie de studiu extinsă, având ca axă de referință Calea Moșilor Vechi. Alegerea acestui areal a avut ca scop pregătirea proiectului următor (un centru de arhitectură care avea amplasamentul în insula urbană a Bisericii Sf. Gheorghe Vechi), cu intenția de a contura în detaliu cadrul urban extins în care este amplasat acest punct de referință. Prin tema de atelier nu au fost oferite nici amplasamente precise, nici funcțiuni sau tipuri de intervenții, urmărind realizarea unei cercetări colective cât mai complexe și complete a zonei propuse.

METODA

Procesul didactic a urmărit *dilatarea componentei de cercetare*, care a fost nu doar pregătire ci chiar substanța proiectului. Pentru atelierul nostru, locul și cercetarea acestuia sunt resursa esențială a proiectelor; de aceea acordarea fină a felului în care se construiește „analiza” pentru a ajuta cât mai mult la descifrarea fiecărei situații propuse spre studiu, testarea posibilelor potențialități și surprinderea diferitelor moduri de percepție personale, devin foarte importante. Încercăm să pregătim sistematic procesul de analiză astfel încât să alegem instrumentele, modul de lucru, tipul de lectură, modul de reprezentare cele mai potrivite. Încercăm totodată să urmărim atât un rezultat colectiv (care să adune laolaltă în mod sistematic toate aspectele legate de un amplasament), dar și să stimulăm percepții personale care conduc la descoperiri surprinzătoare. În cazul proiectului de față componenta de cercetare a constituit în sine proiectul, atât problematica adresată cât și amplasamentele intervențiilor rezultând din proces.

Studiul insulei urbane „Moșilor vechi” a avut ca scop identificarea valențelor patrimoniului urban specific Bucureștiului antebelic, precum și creionarea unor strategii sau atitudini de ameliorare și revitalizare a unui fragment de oraș, prin dimensiunea sa publică.

Procesul a început prin *definirea unor întrebări de cercetare* care au condus la identificarea unor categorii de probleme către care s-au orientat ulterior intervențiile propuse: Care sunt locurile cu valență publică din zona studiată?; Care sunt trăsăturile care definesc caracterul public și care este funcția și semnificația lor?; Cum aceste trăsături s-au păstrat / alterat / transformat / distrus și cum putem păstra / accentua / transforma / ameliora acest caracter?; Cine și cum folosește aceste locuri (accesibilitate, adresabilitate, memorie, percepție, etc.)?

Pentru a fundamenta răspunsul la aceste întrebări am *utilizat moduri diferite de analiză* care au inclus (fără a se limita la) următoarele criterii: analiza istorică și de patrimoniu, fond construit vs. neconstruit, configurații de fronturi și mase construite, analiza circulațiilor și fluxurilor, perspective și direcții de percepție, vizibilitate, detalii urbane și elemente specifice zonei, public vs. privat, accesibilități (planuri de tip *Nolli* caracteristice) etc. Totodată am *dezbătut moduri diferite de lectură* (tipologică, a straturilor, prin fragmente urbane, prin semnificație). Chiar dacă pentru început acestea au fost căutările generale, am urmărit să găsim elementul de particularitate care să ghideze spre un subiect de cercetare restrâns. Am urmărit să dezvoltăm fiecare subiect în mod adecvat atât conceptual cât și la nivel de reprezentare, să stabilim conexiuni și ramificații și ulterior să recompunem aceste teme de cercetare într-un tablou complex.

PROCESUL

Explorarea spațiului public, exterior și interior deopotrivă, presupune o reflecție asupra modului în care trăim împreună în spațiul orașului, a felului în care arhitectura este capabilă să adune, dar și a modului în care ea se expune și este percepută. Orașul, aflat într-o transformare continuă, este o sumă de straturi ale momentelor urbane ce s-au succedat în devenirea lui, straturi ce coexistă, deseori fără o delimitare precisă, alăturate, suprapuse, sau chiar contradictorii. Cercetarea a presupus explorarea de relații între diferitele fragmente, căutarea și înțelegerea principiilor de (re)asamblare a existentului, și a evitat impunerea autistă a noului.

În urma identificării și cartării locurilor cu valență publică și a cercetării trăsăturilor lor, care definesc caracterul public al zonei, au fost identificate patru componente care conlucrează pentru definirea acestui caracter în arealul studiat:

- a. *goluri*
- b. *limite*
- c. *memorie*
- d. *fluxuri*

Strategiile de intervenție au urmărit recuperarea patrimoniului construit, reconfigurarea spațiului public disfuncțional existent, activarea spațiilor abandonate, ameliorarea mobilității și activarea memoriei.

*Goluri : **nuclee** - Recuperarea curții bisericii.²*

Studiul a pornit de la recunoașterea bisericilor ca nuclee de dezvoltare în jurul cărora s-a configurat țesutul construit bucureștean și ca puncte fixe structurante în evoluția orașului. În funcție de poziția lor în structura urbană, au fost identificate două categorii spațiale cu caracteristici diferite: modelul introvertit – „biserica în curte”, situată de cele mai multe ori în interiorul insulei urbane și modelul extrovertit – „biserica în piață”, situată la intersecția insulelor urbane, în spațiul generat de intersecția a cel puțin două străzi care oferă fronturi ce se deschid spre ea. Aceste nuclee în jurul cărora s-au coagulat parohiile sunt în prezent goluri urbane destructurate, reziduale. Metoda propusă pentru recuperarea acestor locuri urmărește păstrarea și punerea în valoare a caracterului lor diferit (introvertit / extrovertit) prin aceleași patru paliere de intervenție: relația cu orașul (permeabilizarea limitei la stradă), reconfigurarea spațiului înconjurător (luarea în considerare a axelor generatoare, a direcțiilor de percepție, a parcursului ritualic etc.), reconfigurarea limitelor și activarea lor (reconfigurarea acceselor clădirilor limitrofe, orientarea spațiilor, materialități), crearea unei atmosfere specifice (alegerea adecvată a materialelor, texturilor, vegetația). (fig. 1)

*Goluri : **spații abandonate** – Reconfigurarea camerelor urbane³*

Cercetarea a vizat recuperarea spațiilor abandonate din interiorul insulelor urbane printr-un scenariu cu resurse limitate dar care mizează pe transformarea lor în spații active atât la nivel comunitar dar și viabile economic. Studiul pornește de la cartarea spațiilor abandonate și propune o viziune deschisă evoluției. Utilizarea curentă a acestor spații este aceea de parcuri abuzive sau parcuri private neamenajate, pentru care se propune o viziune temporară alternativă de utilizare, care însă nu anulează posibilitatea lor de evoluție ulterioară. Scenariul este acela de configurare a unor camere urbane cu roluri diferite (camera grădină, camera de sport, camera de film, camera de joacă etc.) folosind resurse și intervenții minime, și urmărește atât ameliorarea imaginii urbane, cât și activarea potențialului lor public și comunitar (fig. 2).

*Limite: **bariere** – Refacerea conexiunii între fragmentele de centru istoric, de o parte și de alta a bulevardului Ion Brătianu⁴*

Cercetarea pornește de la observarea faptului că bulevardul Ion Brătianu acționează în prezent ca o barieră ce separă Centrul Istoric în două fragmente cu caractere și dinamici complet diferite. Refacerea acestei conexiuni este o strategie importantă în revitalizarea zonei și studiul a vizat reconfigurarea pasajului subteran, corelarea traseelor pietonale și nodurilor de transport public între cele două laturi ale bulevardului, analiza profilului transversal din perspectiva caracterului limitelor, al iluminatului stradal, al vegetației, al locurilor de repaus, etc.

*Limite: **rupturi** – Recuperarea spatelui de bloc, B-dul Corneliu Coposu⁵*

Spațiile vag definite din spatele blocurilor sunt consecința unor rupturi la nivelul țesutului urban ca urmare a plăcerii bulevardelor în perioada socialistă. Invaldate de mașini, fără nicio comunicare cu parterul blocurilor și complet indiferente la fragmentele de țesut învecinate, aceste locuri au un important rol de mediere și potențial public. Situația urbană studiată

pag. 58

Fig.1:

Recuperarea vechilor nuclee
bucureștene,
Stud. Arh. Ioan-Radu Onea,
Sergiu Laurențiu Turlui
2021-2022

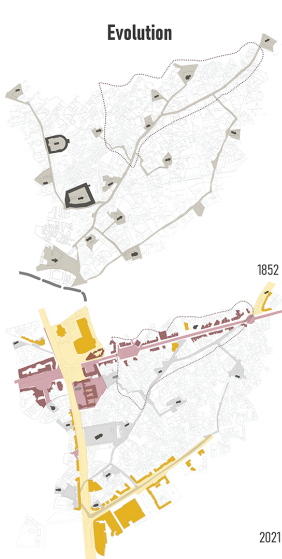
pag. 59

Fig.2:

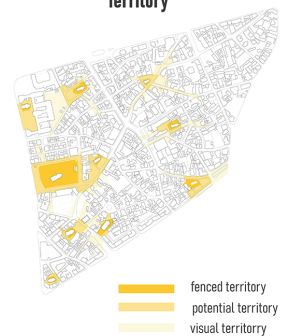
Reconfigurarea spațiilor
abandonate,
Stud. Arh. Andreea
Bărbuceanu, Teodora
Necula, Alexandru Ene,
Ariana Popescu 2021-2022



Evolution



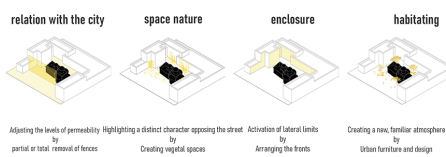
Territory



■ fenced territory
■ potential territory
■ visual territory

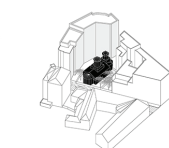
Introverted model: Church in the close

Strategy scope: keeping the introverted perception

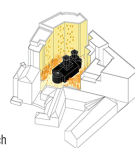


Adjusting the levels of permeability: Highlighting a distinct character opposing the street by partial or total removal of fences
 Creating vegetal spaces
 Activation of lateral limits by Arranging the fronts
 Creating a new, familiar atmosphere by Urban furniture and design

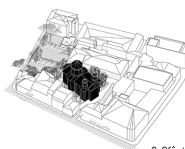
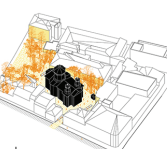
Present situation



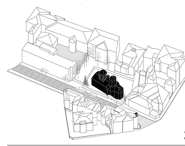
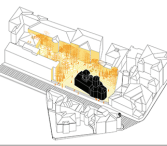
Intervention ideas



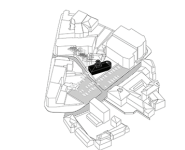
1. Sfântul Ioan Nou Church



2. Sfântul Gheorghe Vechi Church



3. Negustori Church

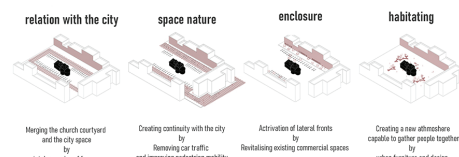


4. Răzvan Church



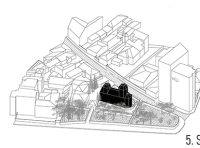
Extroverted model: Church in the open

Strategy scope: Improving the open character in relation with entire city



Merging the church courtyard and the city space by total removing of fences
 Creating continuity with the city by Removing car traffic and improving pedestrian mobility
 Activation of lateral fronts by Revitalising existing commercial spaces
 Creating a new atmosphere capable to gather people together by urban furniture and design representing new public functions

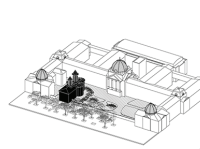
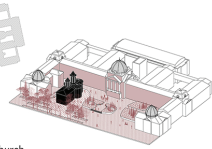
Present situation



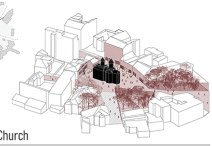
Intervention ideas



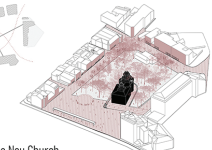
5. Sfântul Mina Church



6. Colțea Church

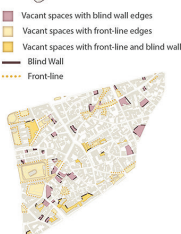


7. Sfinții Church

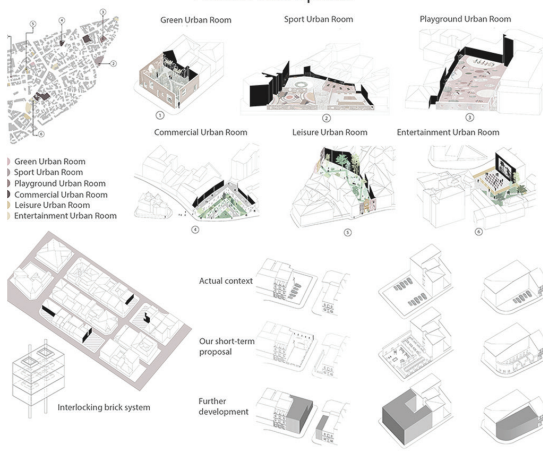


8. Sfântul Gheorghe Nou Church

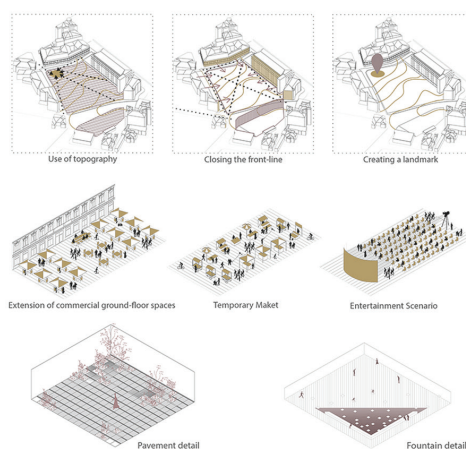
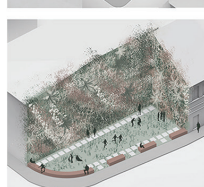
RCTEU2



Hidden Void Spaces



Exposed Void Spaces



RCTEU3

urmărește permeabilizarea către bulevardul Coposu, reconfigurarea spațiului din punct de vedere al treseelor, limitelor, vegetației, pavimentului, pornind de la fragmentele construite premoderne, ordonarea și legarea acestora într-un ansamblu coerent prin paviment, direcții, texturi, ce corespund tronsoanelor blocurilor și se extind până la bulevard. S-a urmărit punerea în valoare a clădirii Electrecord prin propunerea unei curți de acces care îmbină nevoia unei delimitări cu cea a unei zone verzi ample. (fig. 3)

*Memorie: **prezențe și absențe** – Recuperarea ruinei, Hanul Evreilor și Sinagoga Veche, activarea rondului Stelea Spătaru⁶*

Cercetarea abordează o dublă ipostază: memoria prin prezență și absență, spațiul public ca formă construită sau neconstruită. Este vorba de arealul adiacent Căii Moșilor care cuprinde Sinagoga Beth Hamidas și Hanul Evreilor, aflate într-o stare avansată de degradare, dar și rondul bisericii dispărute Stelea Spătaru. Sinagoga Beth Hamidas și Hanul Evreilor nu mai există decât pentru cunoscători, fiind ascunse în spatele unor garduri înalte. Ele oferă o resursă valoroasă de revitalizare prin recuperare și reintegrare în țesutul construit, dar și de transformare în spații ale memoriei ce devin repere ale zonei. Cercetarea propune restaurarea hanului și completarea ansamblului printr-o intervenție construită care urmărește să completeze atent frontul la stradă și să răspundă totodată proximității „ruinei” Sinagogii. În scenariul propus, volumul construit adăpostește un centru de studii iudaice cu spații de cazare dispuse în volumul vertical, un mix funcțional de spații publice și locuire specific ariei de studiu. Cercetarea a urmărit să surprindă și să pună în valoare calitățile spațiale oferite de situația urbană particulară aleasă: profunzimea țesutului, discontinuitatea frontului, problematica ruinei, dar și activarea memoriei în spațiul public pornind de la un martor demult dispărut. (fig. 4)

*Fluxuri: **circulații, trasee, secvențe** – Reconsiderarea mobilității și recuperarea caracterului Căii Moșilor⁷*

Cercetarea imaginează o strategie alternativă de transport la nivelul întregii arii de studiu, pornind de la identificarea principalelor disfuncții (în principal generate de circulația auto), dar și valori (tramvaiul cu cai fiind un element mnemonic prezent încă din 1872). Se propune: regândirea mobilității pe Calea Moșilor cu valorificarea traseului tramvaiului, ca mijloc principal de transport, împreună cu restricționarea circulației auto între anumite intervale orare; imaginarea unei rețele alternative de trasee de biciclete pe străzile care intersectează Calea Moșilor și pe bulevardele limitrofe ariei de studiu, conectând astfel miezul zonei cu traseele de transport principale; reconfigurarea profilului stradal al Căii Moșilor în vederea conectării spațiului exterior al străzii cu funcțiunile comerciale și publice adiacente; utilizarea unor materiale și texturi cu semnificație (pavajul de piatră cubică); inserarea de elemente de reconfigurare a traseelor și de repaos (locuri de stat, stații de tramvai), de signalistică urbană și vegetație în conceperea unui design unitar.

pag. 61

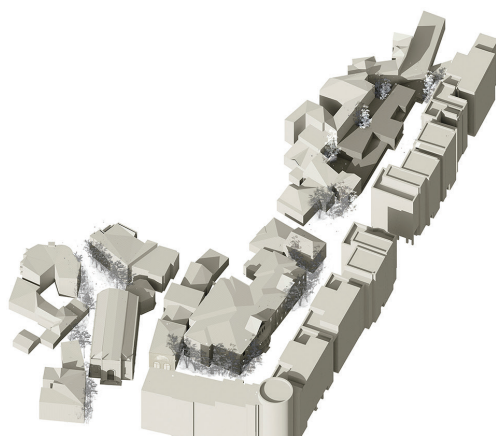
Fig.3:

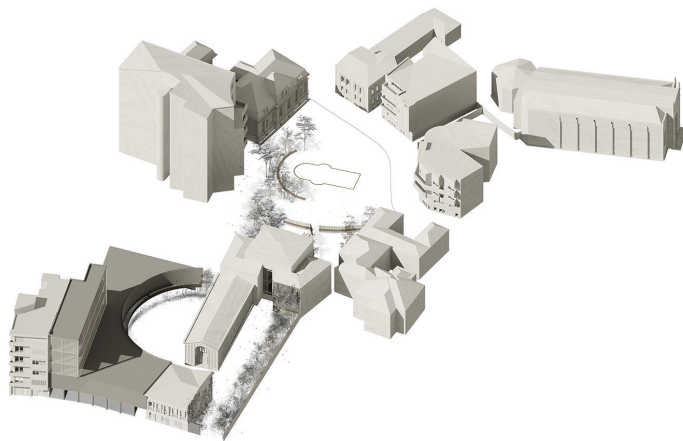
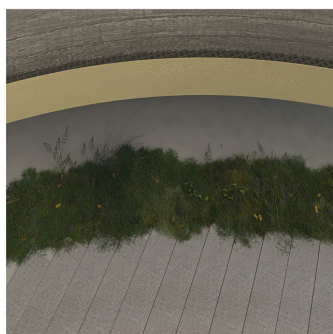
Recuperarea spațiilor vagi,
spatele de bloc,
Stud. Arh. Dragoș Pungă,
Alexandra Radu, Cristiana
Roman, 2021-2022

pag. 62

Fig.4:

Recuperarea ruinei,
Hanul Evreilor și Sinagoga
Veche, activarea rondului
Stelea Spătaru,
Stud. Arh. Ioana Davidescu,
Stelian Șerb,
Ana Vlaiculescu, 2021-2022





CÂTEVA IDEI LA FINAL

Având în vedere prioritizarea componentei de cercetare, abordările au vizat identificarea unor categorii de problematici care grupează situații recurente, într-o privire la scara globală. S-a încercat identificarea principiilor de intervenție cu caracter de generalitate, dar și a elementelor de particularitate, într-o pendulare permanentă între ansamblu și situație. Toate cercetările au încercat să se aproprie de un grad de detaliere cât mai mare, identificarea pieselor și scărilor de reprezentare adecvate fiind în sine o parte importantă a deciziilor legate de proces.

Având în vedere lipsa de predictibilitate în anticiparea rezultatelor în toate etapele proiectului, procesul a generat un parcurs colaborativ real, la nivel de grupă dar și de îndrumare, și a antrenat importante abilități de negociere și asumare.

Exercițiul a oferit, nu în ultimul rând, prilejul conștientizării importanței observației, desenului și cercetării ca formă de cunoaștere în procesul de concepție, demontând și depășind clivajul recurent între etapa de analiză și cea de proiectare.

NOTE:

1 Proiectul s-a desfășurat pe durata a șase săptămâni (1 octombrie – 12 noiembrie 2021) în cadrul UAUIM, atelier 26/36 - conf. dr. arh. Melania Dulămea, șef lucr. dr. arh. Ana Vesa Dobre, asist. dr. arh. Dana Anton, drd. arh. Cristi Beșliu.

2 Stud. Arh. Ioan-Radu Onea, Sergiu Laurențiu Turlui

3 Stud. Arh. Andreea Bărbuceanu, Teodora Necula, Alexandru Ene, Ariana Popescu

4 Strud. Arh. Dan Chircă, Daniela Firicel, Bianca Hoagea, Mirona Iancu, Vlad Panait

5 Stud. Arh. Dragoș Pungă, Alexandra Radu, Cristiana Roman

6 Stud. Arh. Ioana Davidescu, Stelian Șerb, Ana Vlaiculescu

7 Stud. Arh. Tamaș Barabaș, Andrei Enache, Beatrice Milea, Adeline Sandu, Alice Tulceanu

ABSTRACT

Tema recurentă dedicată spațiului public de la începutul anului 3 este mereu un prilej de a explora un teritoriu cu care, ulterior, studenții se vor confrunta oarecum tangețial, *peste gard* față de construcția propriu-zisă. Însă în această contrapunere cu care suntem obișnuiți, spațiu public *versus* spațiu privat, există mai multe nuanțe și pare-se, chiar ceva ce de obicei scapă prin crăpăturile teoriei orașului. Este vorba despre niște spații de obicei uitate în discursul de specialitate, dar care sunt de fapt la nivelul ochiului foarte prezente, chiar dacă neglijate. Folosind tema *Locurile orașului I* ca pretext, am plecat cu studenții noștri în căutarea acestor spații pierdute și ce am descoperit a fost mai mult decât un rest, iar ce au propus, mai mult decât o simplă *rezolvare*.

DE LA MEYDAN LA MAIDAN

LECT. DR. ARH. MIHNEA SIMIRAȘ-BABIC

CONF. DR. ARH. ȘTEFAN GHENCIULESCU

ASIST. DR. ARH. TUDOR ELIAN

1. O TEMĂ, UN WORKSHOP EUROPEAN ȘI UN PROIECT

Locurile orașului I, tema-cadru de la începutul anului 3, oferă prilejul unei binevenite incursiuni în spațiul public, o ocazie cu care studentul de la arhitectură se întâlnește din păcate rar în timpul facultății. În cele ce urmează se va prezenta o dezvoltare a textului temei atelierului, o temă care de data aceasta a avut un parcurs mai aventuros. Pornită de la ambiția de a lucra altfel cu spațiile orașului și de a ieși din cumințenia *amenajării urbane*, am încercat să vedem dacă nu există de fapt o nouă tipologie de spații publice pe care am trecut-o cu vederea. Maidanul bucureștean a fost desigur un punct de plecare, dar în zilele noastre, după multe zeci de ani de preschimbări, am fost curioși ce a mai ajuns el și dacă nu a apărut și altceva în plus. Tema a fost folosită și la un workshop internațional cu studenți din mai multe țări europene și apoi și la atelier, unde au apărut și proiectele care vor ilustra în continuare textul.

2. CEVA LIPSEȘTE...

Pe lângă definiția dată maidanului, dicționarul explicativ al limbii române mai oferă și o expresie exemplificatoare: „A bate maidanul (mai ales despre copii) = a-și pierde vremea hoinărind sau jucându-se”. A pierde vremea într-un loc pierdut. Poate fi găsit așa ceva printre *locurile orașului*? Locuri ale orașului care sunt în general bine definite: piața (*meydan*), scuarul, strada, trotuarul, gangul, buzunarul, asta dacă ne referim strict la spațiul public. Apar atât în planurile orașului, cât și în descrierile orașului. Privit din afară pare că orașul este un exemplu al eficienței în care pierdutul vremii nu-și găsește locul, cu atât mai puțin vreun spațiu pierdut.

Dar în orice plan, nivelul de detaliu este dependent de scara lui convențională. El prezintă o situație mai degrabă aeriană, din balon, un fel de a vedea diverse aspecte ale orașului, dar prezentând-ul în final în totalitatea lui. Desigur că apropierea este posibilă, dar cu efectul unei lupe, apropie și arată ceea ce deja este desenat, linia din ce în ce mai groasă a desenului. O linie care ajunge la un moment dat suficient de groasă încât să acopere ceva din orașul real. Este evident deci că luate împreună, spațiile orașului reprezentate în aceste planuri nu sunt *tot* orașul. Ceva lipsește, pierdut sub linia groasă și neagră. Ceva ce probabil se regăsește la nivelul ochiului, în viața reală.

Când vine vorba despre descrieri ale orașului și ale oamenilor lui se mai vorbește uneori și despre *flâneur*, personajul care privește orașul într-un mod cinematic, în mișcare. Secvențele unui astfel de film ne sunt cunoscute: oameni care aleargă de colo-colo pentru a rezolva sarcini cotidiene, oameni la birou care lucrează, oameni în parc care se relaxează, oameni acasă, șiruri de clădiri, piețe, scuaruri, trotuare mai late sau mai înguste, ganguri întunecate etc. Ce vede el este o imagine a orașului și a vieții urbane, în agitația ei specifică. *Flâneur*-ul este un observator al orașului modern.

Însă există și un anti-erou, numit *badaud*. Dacă *flâneur*-ul este elevat, un observator al unor aspecte sofisticate, un *badaud* este un *gură-cască*, un *pierde-vară*.¹ El ocupă fără sens câte un spațiu cât e ziua de lungă, stă și privește orice, reprezintă o pauză în viața orașului. El există pentru că viața cotidiană urbană înseamnă și întâmplări mai puțin spectaculoase. Le putem observa zilnic în preumblările noastre prin orașe. Sunt mici adunări de oameni, oameni care schimbă păreri sau stau pur și simplu, copii care se joacă, părinți pe margine care pun la cale viitorul lor, întâlniri întâmplătoare și altele asemenea. Ele nu ar putea fi numite activități productive, totuși reușesc să-și găsească locul (fig. 1).

În miezul criticii aduse orașului modernist se afla și acest subiect. Un oraș nu este doar planificare și eficiență, ca o structură desenată foarte precis la planșetă. Și chiar un oraș precis planificat va avea scăpările lui. Și cineva se va găsi să le ocupe. Se conturează deci un *pierdut*, ceva din spațiul public al orașului care nu are nume, este ieșit din nomenclator. Aldo Van Eyck spunea la CIAM 10, la Dubrovnik:

„Un oraș lipsit de mișcarea specifică a copilului este un paradox. Copilul îi descoperă identitatea în pofida tuturor opreliștilor, avariat și distrugător, în pericol constant și câteodată înșorit. Înarmat cu imaginație debordantă, indiferent ce înseamnă asta, copilul supraviețuiește la marginea atenției noastre. Un tot emoțional și neproductiv. Ceva ce orașul poate absorbi fără să-și piardă ceea ce i-a mai rămas din identitate, ceva destinat doar copilului și nu tocmai diferit de lucrurile accidentale pe care copilul deja le adaptează imaginației și vitalității sale; ceva atent profilat și așezat cu măsură acolo unde mai este ceva loc.

Pe nenumărate și informe insule lăsate în urmă de inginerul de drumuri și de demolator. Pe loturi goale. În locuri mai adecvate copilului decât locului public de adăpare. [tr. a.]”²

Copilul este un *badaud* înăscut, specialist în a pierde vremea, de altfel o ocupație esențială pentru el. El va explora orașul, își va folosi imaginația și va găsi aceste spații pierdute. Va găsi orice mic spațiu pentru a se așeza și a *căsca gura*. El va folosi orice anormalitate a spațiului public pentru a se juca. Aceste resturi ni se arată însă și nouă, zilnic, în *colțul ochiului*, atunci când umblăm prin oraș. Gordon Matta-Clark le numea „spații neînutile” (*unuseless spaces*), „iraționalități ale orașului”³; și a și cumpărat câteva în New York, adunându-le într-un proiect artistic numit *Fake Estates*, un proiect pe care nu a mai apucat să-l termine. Ce a rămas însă este inventarul lor care se prezintă ca un set de cioburi, așchii, spații ale nimănui, rezultate în urma mișcărilor administrative ale orașului; inutile pentru administrație, dar totuși parte a orașului.

În Amsterdam-ul de după război, plin de maidane după bombardamente, Aldo van Eyck a folosit locul de joacă pentru a le reda spațiului public, de

a revitaliza aceste mici porțiuni de oraș traumatizate, la fel ca și locuitorii lor, de altfel. A umplut fără a construi niște goluri și le-a redat vieții urbane.

În altă parte a globului, în Tokyo, într-un climat mai prietenos cu excepțiile, astfel de spații pierdute apar ca deja folosite, ceva ce Atelier Bow-Wow a numit „arhitectură de companie” (*pet architecture*). Au devenit arhitectură, au fost asumate de oraș și de oameni. O arhitectură care forțează normele, uneori caricaturală, deformată, miniaturizată, dar amuzantă și privită cu afecțiune, ca niște animale de companie. Aceste ciudățenii acompaniază omul în timpul preumblărilor lui prin oraș, sunt puncte de reper pe drumurile lui cotidiene, momente spațiale familiare.⁴

Există deci mai multe *grade* ale spațiului public. Unul de care se vorbește în general în școală, dar și în discursul public, este spațiul public reprezentativ, amplu, relevant la scara orașului, *meydan* în limba turcă. Aici se petrec lucruri cu vizibilitate ridicată, spectacole, demonstrații, evenimente, adună oamenii, sunt în prim-planul atenției publice. Există însă și spațiul public al micilor întâmplări și al *pierdutului vremii*. Găsim aceste spații în vreo breșă din țesut, în vreo curte interioară, pe vreun rest de parcelă, în vreun scuar insignifiant, sunt constituite *ad-hoc* sau în urma vreunei inițiative cu ambiții scăzute. Apar răspândite pe unde nu te-ai aștepti, le găsești în spatele vreunui bloc, pe vreo stradă secundară, lângă vreun punct termic sau în mijlocul vreunei intersecții slab circulate. Aici poți să *bați maidanul* cât e ziua de lungă.

Când vorbim despre oraș și despre părțile lui componente le identificăm instinctiv: carosabil, trotuare, parcele, construcții, piețe, scuaruri etc. Sunt elemente ale unor categorii clare, definibile, care fac parte din vocabularul oricărui cetățean și al administrației deopotrivă. Ar părea că luate împreună, aceste părți componente *sunt* orașul. Totuși știm și vedem în fiecare zi tot felul de *resturi de oraș* și la o aplecare mai atentă asupra lor ne putem întreba despre locul lor în acest sistem.

Ca să fim mai exacti, ne referim la acele *palme de pământ*, maidane, care nu par să-și găsească vreun rost în spațiul urban, sunt excluse din economia lui generală. Ca să ajungă în această situație trebuie să au nimerit în nișele sistemului normativ, în acele goluri inerente oricărui set de reguli care vrea să reglementeze mersul unui sistem atât de complex precum e orașul. De asemenea este posibil ca ele să fi ajuns în situații nefericite din cauze mai degrabă economice, fiind uitate sau evitate de investitori sau de primărie. Ele sunt deci *neconstruibile, nerentabile, neatractive pentru investitori, problematice*; sunt resturi urbane.

3. RESTURI URBANE

Din tot ce s-a presupus până acum rezultă că există o categorie de spații care nu intră în mod normal în preocupările pentru spațiul public. Umblând prin București (fig. 2) însă este de ajuns a urmări, de pildă, limita dintre trotuar și case, pentru a găsi tot felul de excrescențe care delimitează vreun *ciob de spațiu* (fig. 3). Mici resturi atașate trotuarului pe care nimeni n-ar ști să le denumească.

De asemenea găsim largiri ciudate ale trotuarelor. Pe acestea le găsim fie ca rezultat al vreunei realinieri a frontului (fig. 4), fie la vreo intersecție unde racordul carosabilului a lărgit brusc colțul (fig. 5).

Un teritoriu foarte fertil pentru căutătorul de resturi de spații se află

în spatele fronturilor de blocuri, unde țesutul tradițional s-a ciocnit cu cel trasat la planșetă, unde vechi străzi au fost ascunse și secționate (fig. 6) sau unde mai găsim câte o biserică strămutată din calea demolărilor perioadei comuniste (fig. 7). Aici, în spatele blocului, spațiile au un caracter special fiind enclavizate, ascunse de arterele majore ale orașului, în directă legătură cu locuințele.

Mai există prin țesutul vechi și mici spații care sunt foarte slab umblate. Ele au configurații mai clare și pare că vor să devină mai importante, o stradă pietonală de exemplu (fig. 8) sau o mică piațetă (fig. 9, fig. 10).

Ce mai găsim sunt resturi de parcele rămase după vreo sistematizare, uneori mărginite de vreun mare calcan, prea mici pentru a fi *rentabile* pentru vreo investiție, prea importante pentru a rămâne nefolosite (fig.11).

Exemplele acestea au apărut doar căutând vreme de o săptămână într-un areal mărginit de bd. Carol I, Calea Călărășilor, bd. I. C. Brătianu și strada Mântuleasa (fig. 2), deci doar într-o fracțiune din oraș. Este vorba despre partea estică a centrului orașului care a rămas cumva exclusă din imaginarul public, spre deosebire de partea vestică, care a devenit un spațiu public prea uniform și dens, aproape monofuncțional și prin urmare limitat în ceea ce privește ocaziile pentru oameni.

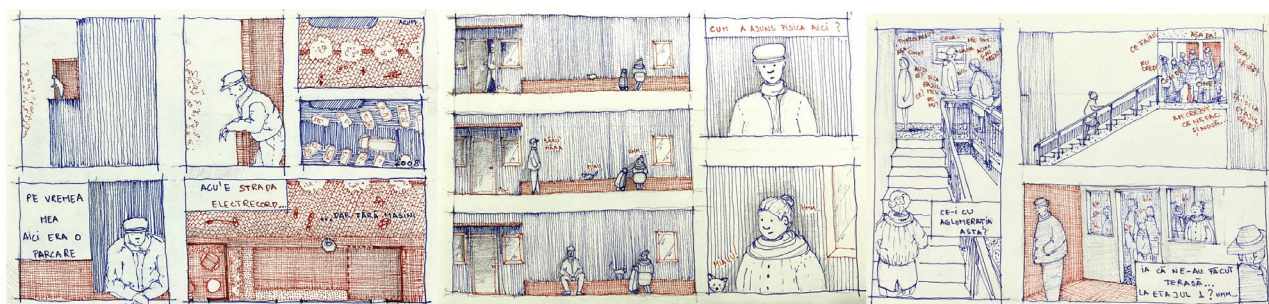
Le găsim deci variate și dispersate în țesut, întotdeauna la limita dintre spațiul public general și cel privat, reușind să fie familiare cu amândouă; nici prea publice, nici prea private.

4. O NOUĂ TIPOLOGIE?

Fiind mereu în prelungirea spațiului public ar însemna că o primă decizie în ceea ce privește soarta lor ar fi să fie reabsorbite în sistemul general de spații publice. Doar că aceste resturi au o caracteristică importantă: dat fiind felul în care au apărut, ele sunt materializarea directă a schimbărilor orașului, o hașurare a unui gol rămas din cauza unor diverse răscoliri administrative. Când le privești vezi direct ceva din trecutul acelei mici părți de oraș, oricât de neimportantă ar fi. Unele dintre aceste resturi au ele însele un trecut îndelungat, le găsești imortalizate în planuri istorice succesive (fig. 9). Dacă geneza lor are legătură directă cu transformările țesutului, înseamnă că și ele au o identitate a lor, legată intim de oraș.

În același timp ele sunt mereu aproape de spațiile private, se ating de gardul sau de fațada casei. Formează relații cu locuitorii, dar și cu casele lor. Au deci o legătură cu latura construită a orașului. Pot deveni o extensie a locuinței, un loc pentru *pierdut vremea* în fața casei (fig. 6) sau pot fi acele spații a căror liniște este asigurată de prezența vecinilor (fig. 7, fig. 9). Ce mai pot să facă, este să completeze golul, chiar dacă virtual (fig. 11).

Fig. 1



Aceste resturi au deci un set de caracteristici care le fac aparte între *locurile oraşului*, un fel de nouă categorie, ceea ce înseamnă că nu se pot contopi cu spaţiile publice majore ale oraşului, dar nu pot fi nici absorbite de spaţiile private; sortite să rămână mereu între şi *printre*.

Fiind o categorie posibil distinctă, înseamnă că luate împreună formează un sistem, o reţea care se strecoară literalmente printre liniile planului cadastral. Dispersate prin ţesut, ele pot oferi acele spaţii pentru *badaud*, iar alăturate, ele pot deveni chiar un spaţiu mai relevant la scara zonei, de exemplu un punct de intrare într-un cartier important al oraşului (fig. 4, fig. 5).

Dacă le considerăm un sistem, aceste noi locuri publice încep să fie suficient de puternice încât să nu necesite intervenţii majore, *rezolvări*. Ca resturi ele au şi calitatea de a fi persistente, dispar greu, tocmai pentru că sunt *invizibile* în cadrul transformărilor majore ale oraşului, prea mărunte pentru a fi luate în calcul. De asemenea, împreună, încep să fie relevante la nivelul zonei, deci orice redescoperire a lor printr-un eventual proiect va trebui să ia în calcul o arie aparent disproporţionat de vastă raportată la micimea spaţiului în sine (fig.12). La fel şi când vine vorba de a le descoperi geneza.

Iată deci că ceea ce a început cu o căutare a unor resturi de spaţii, intenţionat nedorite, şi a unor noi feluri de a *pierde vremea afară* a descoperit ceva ce este invizibil de la nivelul planului urban; o categorie în sine, tipologie poate, care, cel puţin în cazul unui oraş ca Bucureştiul, răscolit de nenumărate reinventări, poate spera să devină obiect de studiu.

NOTE:

1 SHAYA, Gregory. *The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910*. The American Historical Review. Vol. 109. No. 1. 2004. Oxford University Press, pp. 41-77.

2 BOSMAN, Jos et al. *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. 2006. Nai 010 Publishers.

3 FABRIZI, Mariabruna. *Gordon Matta-Clark's „Reality Properties: Fake Estates” (1973)*. Disponibil la adresa: <https://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/> [accesat 30.06.2023].

4 Atelier Bow-Wow. *Pet Architecture Guide Book Vol 2*. World Photo Press, 2002.

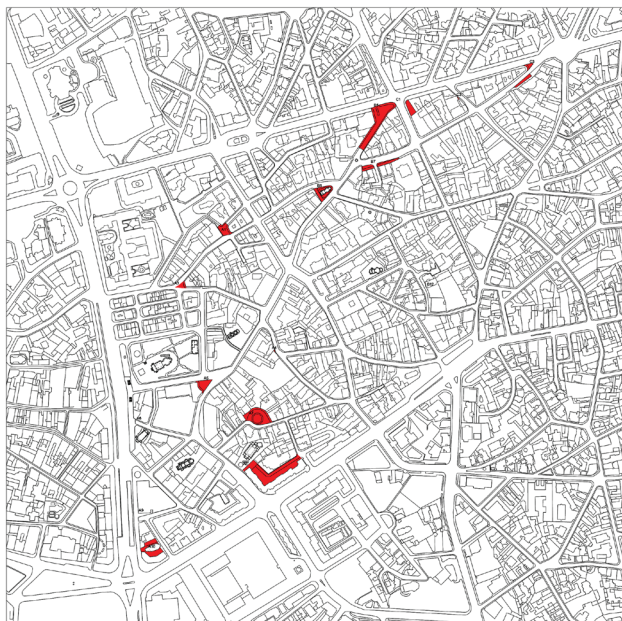
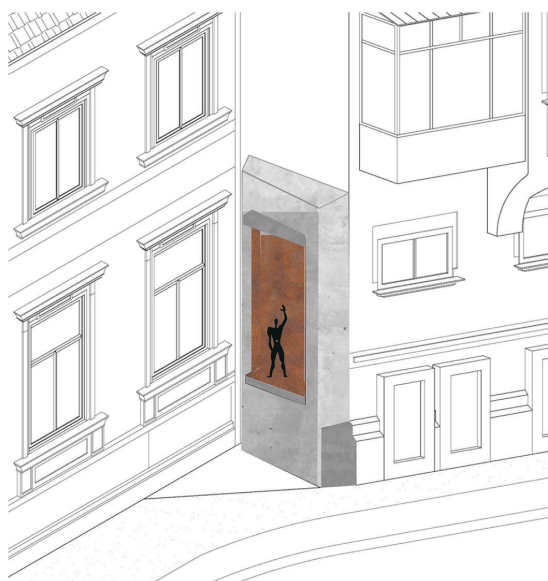
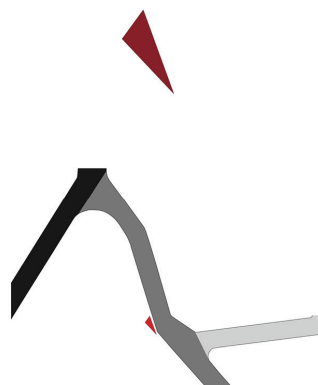
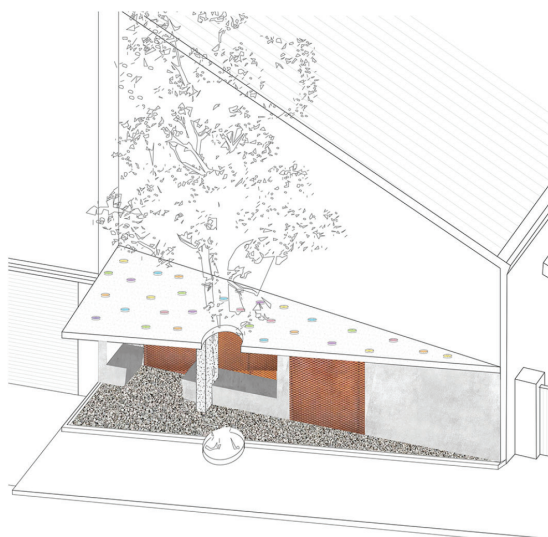
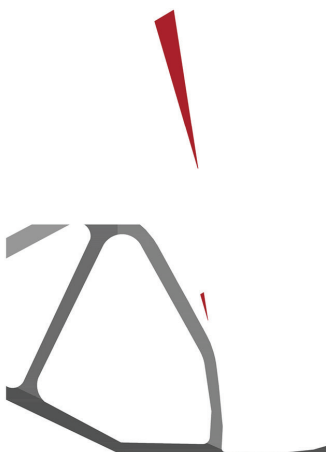


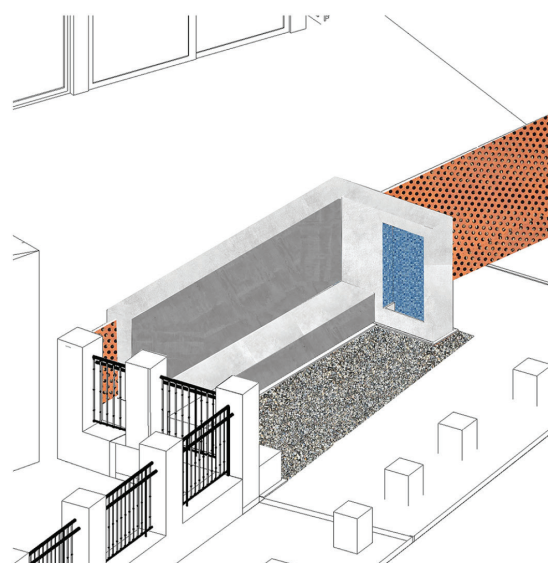
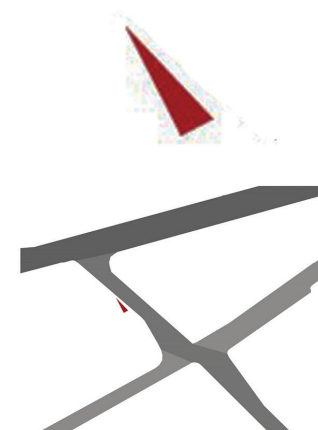
Fig. 2



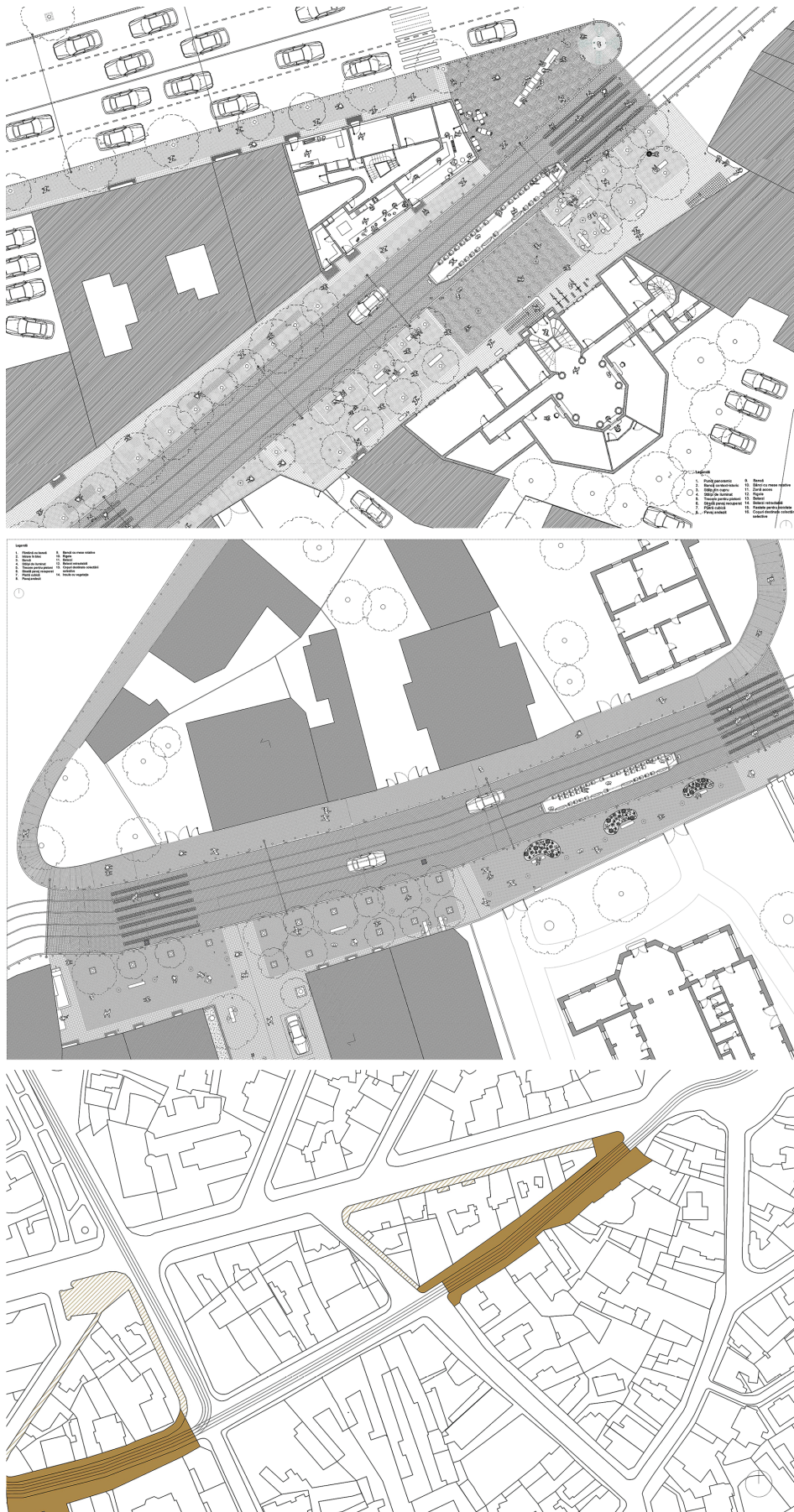
pornește din Calea Moșilor și se intersectează cu
str. Robescu F. Constantin



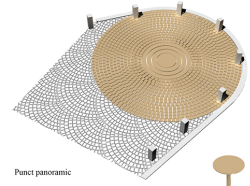
str. Culmea Veche se bifurcă
conduce către str. Zborului



pornește din Bulevardul Carol I și
se intersectează cu str. Mântuleasa



Bancă context-istoric

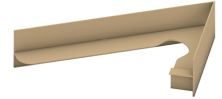


Punct panoramic



Stâlp de iluminat din cupru

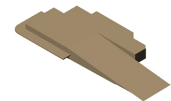
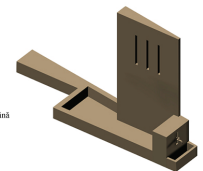
Stâlp de iluminat



Binci



Acces în ANAF



Bancă cu fluturi



Fig. 4

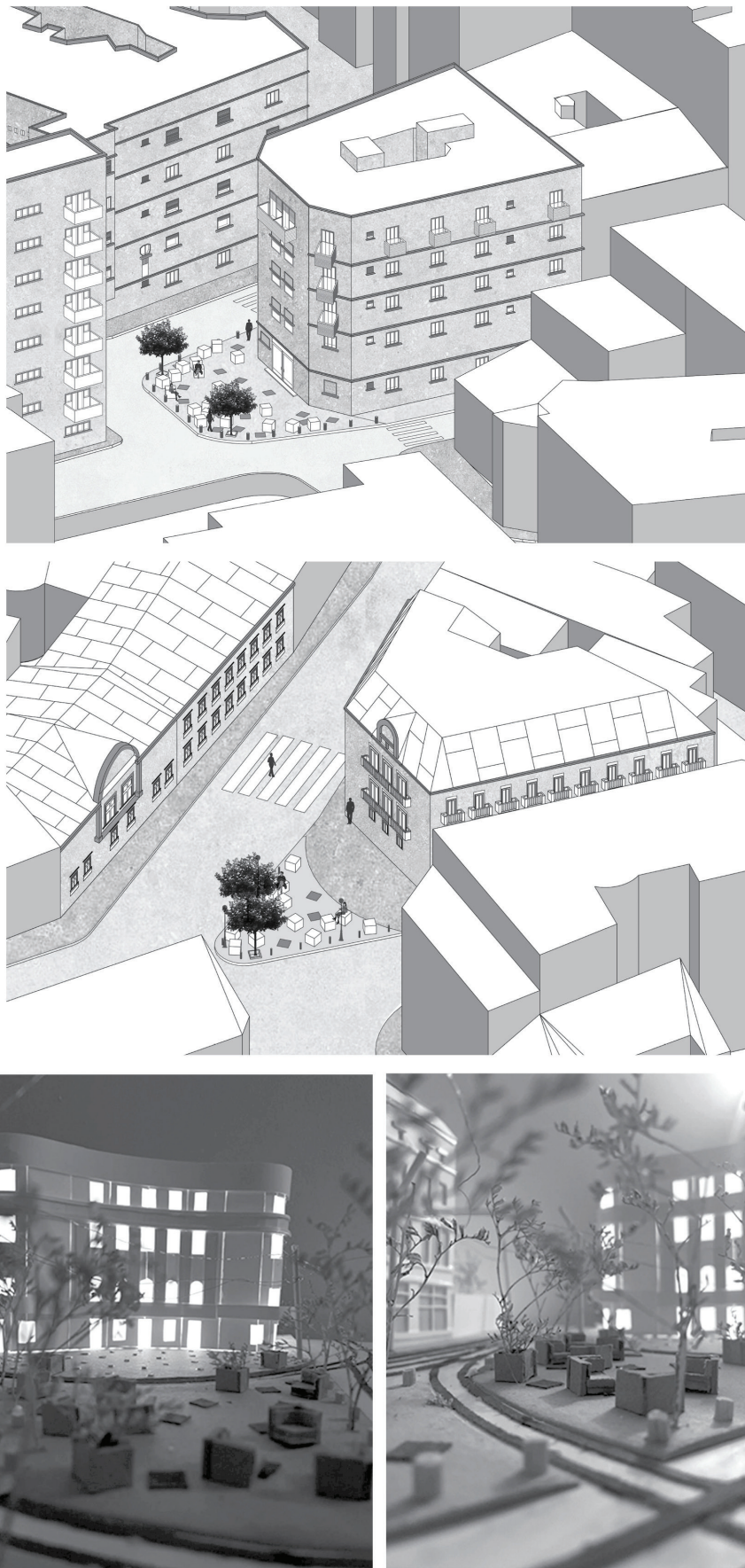


Fig. 5

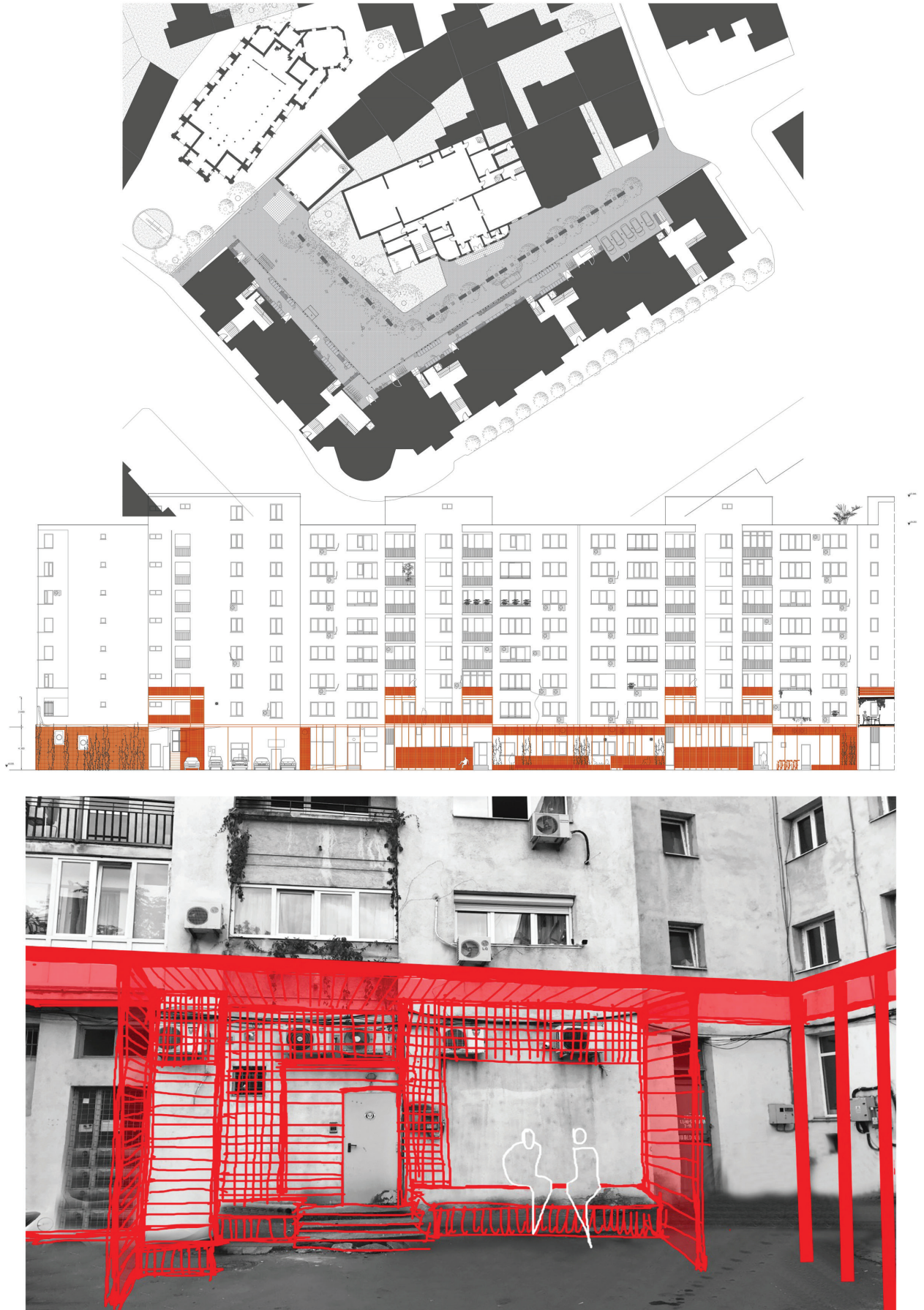


Fig. 6

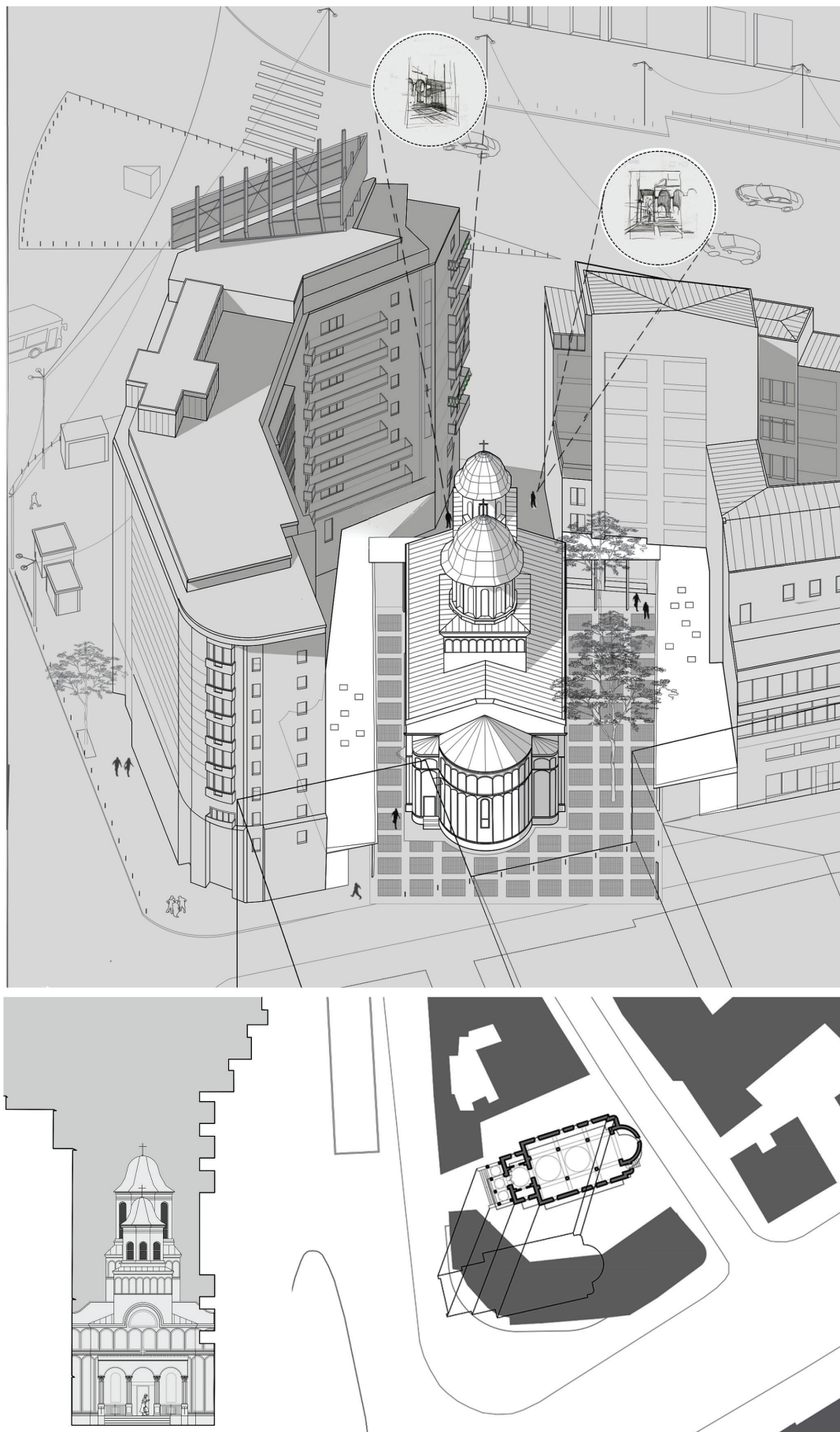


Fig. 7

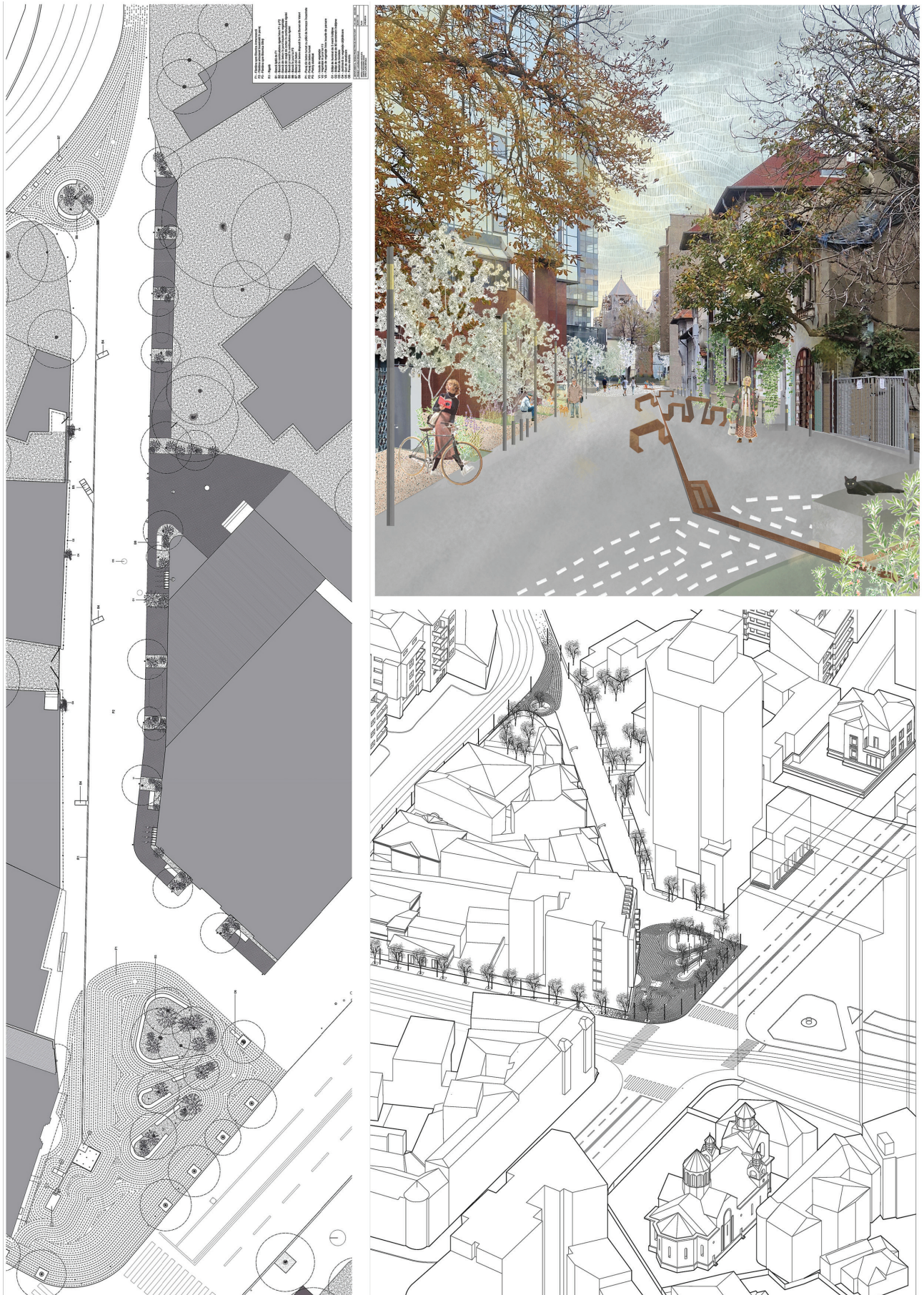


Fig. 8

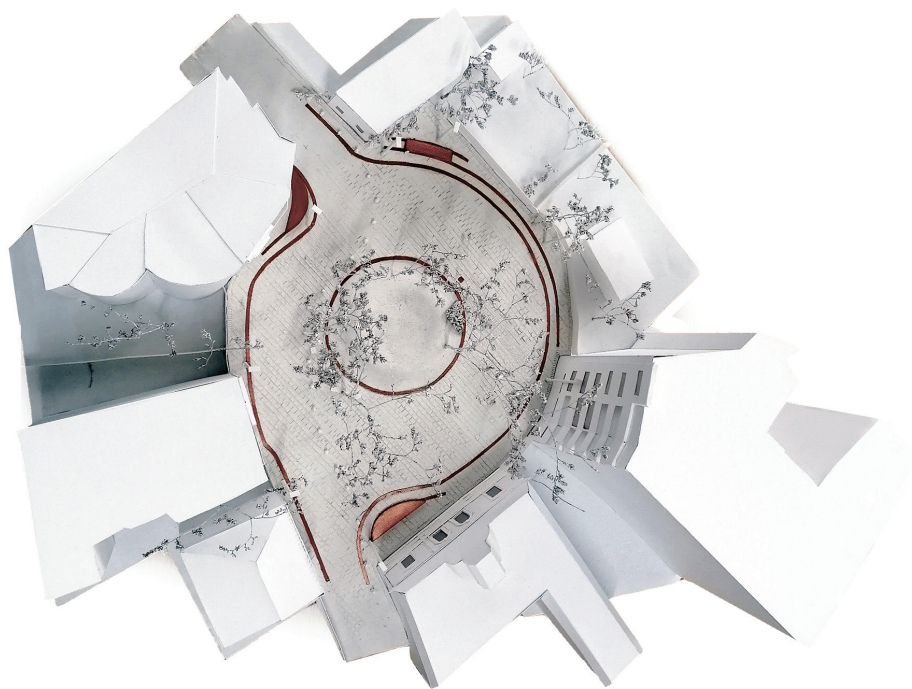
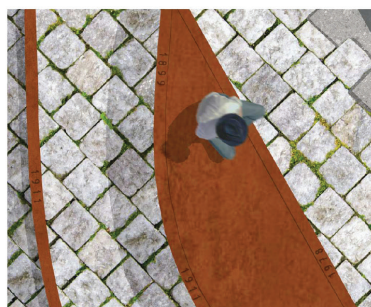


Fig. 9

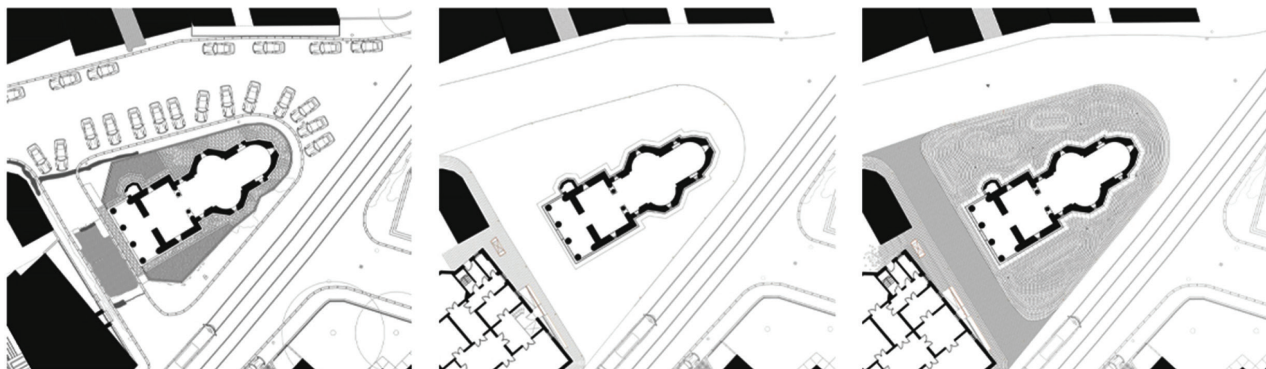
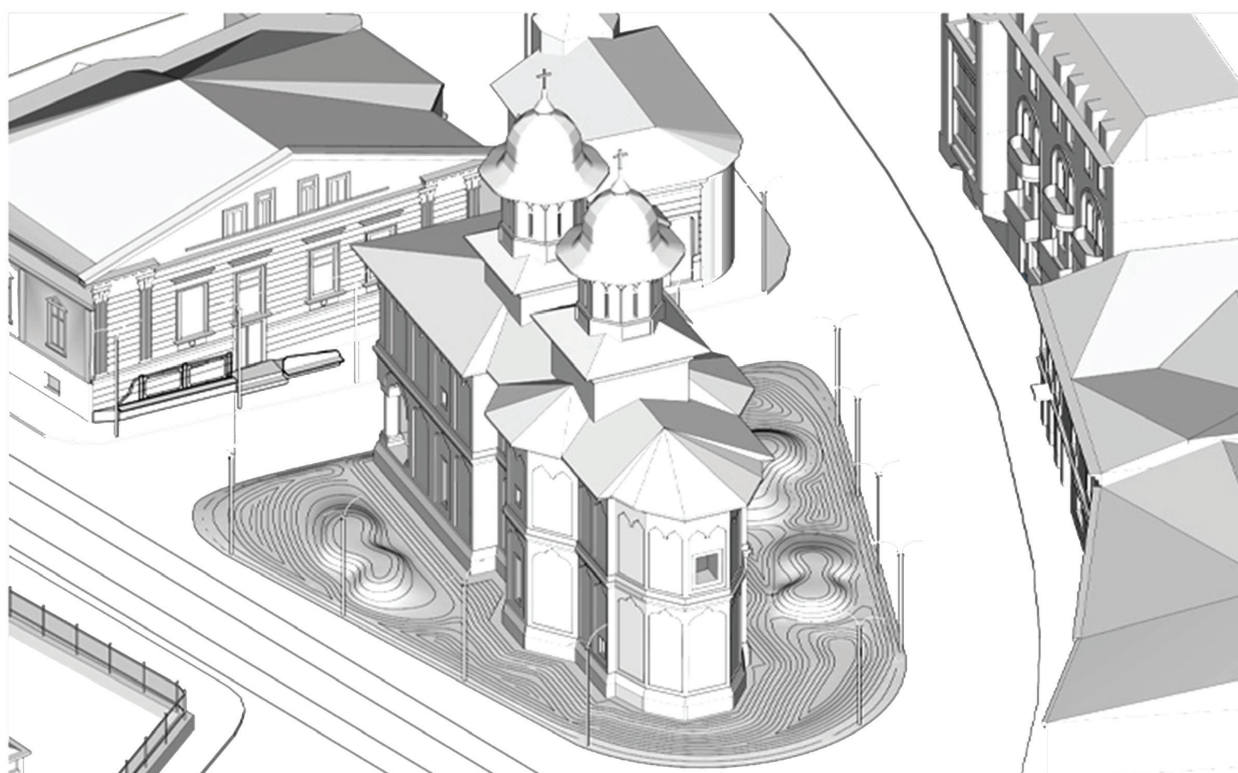


Fig. 10

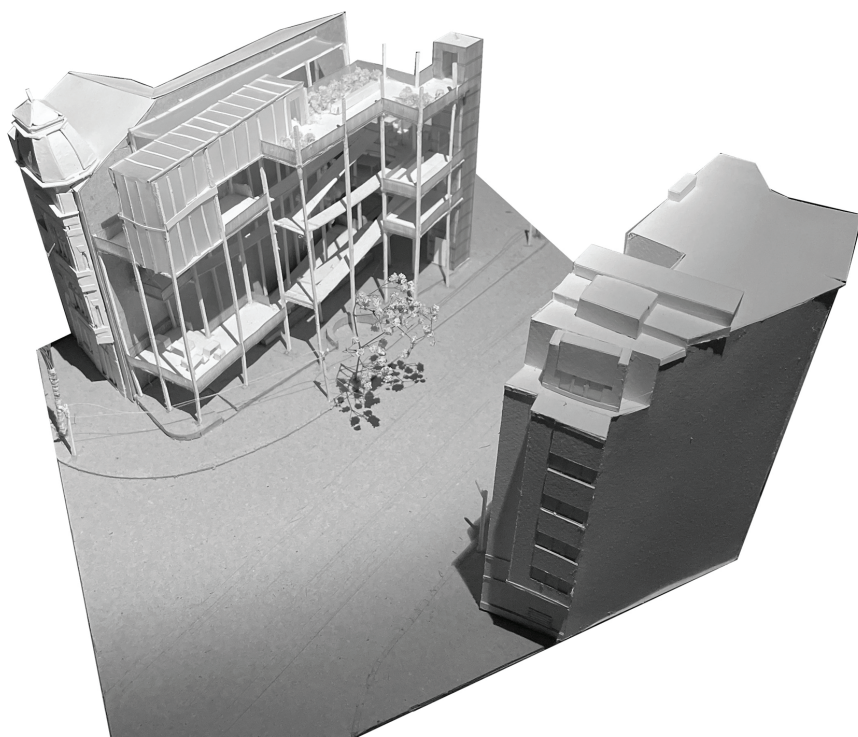
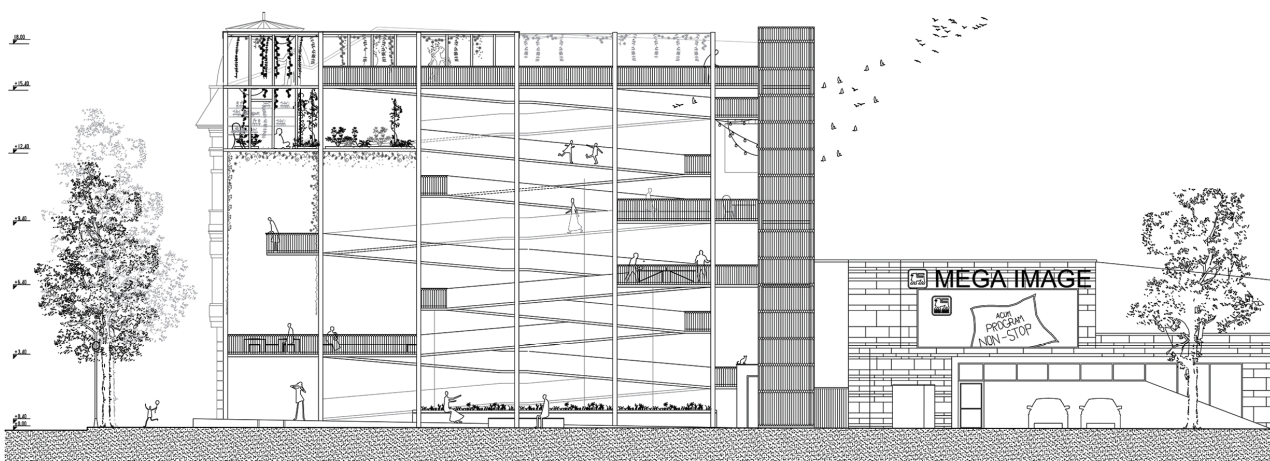


Fig. 11

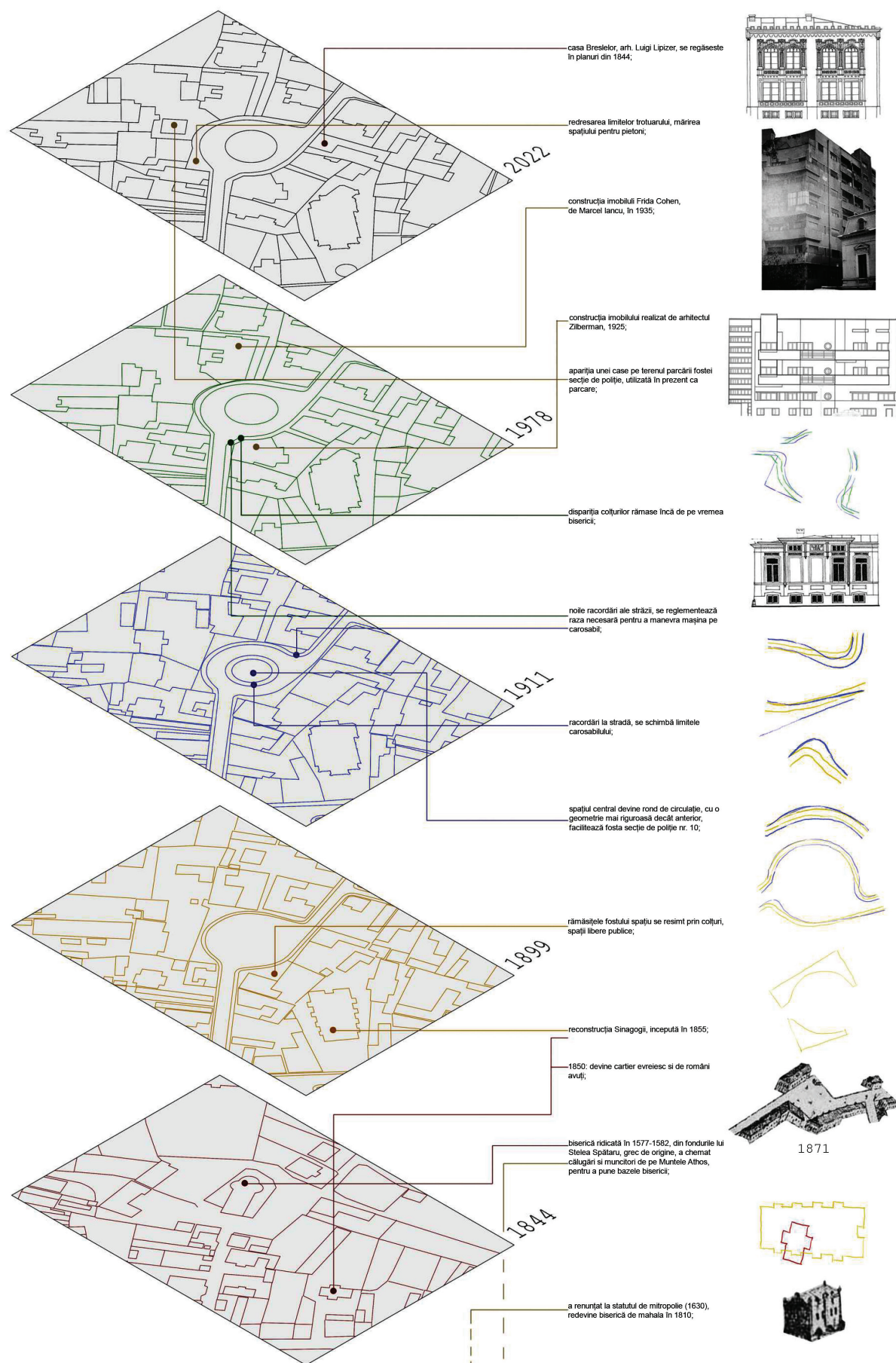


Fig. 12

ABSTRACT

Arhitectura este destinată *omului*. Acesta este utilizatorul care urmează să folosească ceea ce i se „dăruiește”. Ca ființă *culturală*, individul are manifestări specifice, pe care un arhitect este dator să le descopere și să le surprindă cât mai în detaliu – atât în ceea ce are general și peren, cât și în ceea ce îl face diferit de alți oameni. Acest lucru presupune abordarea celui din fața noastră atât ca ființă biologică și socială, cât și ca ființă simbolizatoare. Dar, de cele mai multe ori omul este analizat doar din primele două perspective ale sale. Fie că vorbim despre *Piramida lui Maslow*, fie despre diversele taxonomii sociologice, acesta este un fapt. Însă, nevoile nu sunt doar pragmatice, peste acestea se suprapune permanent latura simbolizatoare a individului. Absolut toate aceste nevoi se reflectă în *cultura* și în *civilizația* popoarelor, formele de manifestare ale omului în relația sa cu lumea. Cele două concepte definesc, de fapt, *modul de viață* care se reflectă în tot ceea ce acesta creează. Creațiile sale (*artefactele*) intervin asupra mediului natural, modelând un cadru de viață specific.

Arhitectura trebuie văzută atât ca act de cultură, cât și ca act de civilizație – ea presupune permanenta modelare a mediului cu scopul satisfacerii nevoilor individului și ale comunității. Drept urmare, arhitectul este „veriga” intermediară care intervine între construire și om. Atunci când ceea ce se proiectează nu răspunde modului de viață, eșecul arhitecturii devine evident.

Dacă ne raportăm la locuire, aceasta a fost studiată și privită din multe unghiuri. De exemplu, Heidegger și Norberg-Schulz au pus accent pe relația dintre om, lucruri și locuire, dar nu la nivel utilitar, ci legat de afectivitate, de locurile „trăite”, încărcate de semnificații. Trebuie să se înceapă cu locul și să se ajungă la nevoia omului de a duce o viață plină de înțelesuri.

OMUL ȘI LOCUIREA

(Prelegere de atelier)

CONF. DR. ARH. ROBERT NEGRU

OMUL...

Oamenii au obișnuit să locuiască în peșteri. Acest lucru este arhicunoscut. [...] Peștera a fost potrivită modului lor de viață – după cum știm, acești oameni au vânat animale. S-au simțit în siguranță în peșteri. În timp ce și-au gătit hrana, au aprins focuri la intrări, care le-au ținut de cald și animalele departe.¹

Sigur, (omul, n.n.) încă nu era „inginer”, încă nu visa la apartamentul de trei camere și la bucătărie, voia doar să doarmă într-un loc uscat. [...] Astăzi locuim în grotte moderne și ridicăm temple întru propria noastră slavă. Dar, chiar n-o meritau semizeii care suntem? Ne dorim să câștigăm totul, să deținem totul, să investim, să ne simțim acasă. „Fiindcă merităm”.²

Tot ceea ce se proiectează și se construiește este destinat omului. Acesta urmează să folosească „ceea ce i se dă”, presupunând că acesta va fi și mulțumit de ceea ce-a primit în „dar”. Drept urmare, nu este suficient ca arhitecții (proiectanții) „să dăruiască” – în acest demers este necesară, chiar obligatorie, o cunoaștere îndeaproape a condiției umane în esența ei. Individul, ca ființă *culturală*, are manifestări specifice, pe care un arhitect trebuie nu doar să încerce, ci să folosească toate mijloacele și instrumentele pe care le are la îndemână pentru a le descoperi și pentru a le surprinde în toate nuanțele acestora.

Din perspectivă fenomenologică și antropologică, omul este perceput atât în ceea ce are esențial, adică general și peren, cât și în ceea ce îl face diferit de alți oameni, din punct de vedere cultural.

Astfel, individul poate fi privit din mai multe unghiuri, din care rezultă și interpretările aferente acestora. O abordare comună ar putea fi făcută din perspectivă *biologică*, *socială* și *simbolizatoare*. În legătură cu acest ultim aspect trebuie spus faptul că, în „*Eseu despre om*”, Ernst Cassirer conturează pe larg ideea laturii simbolice a omului, care se traduce prin faptul că acesta, în decursul existenței sale, filtrează și modifică permanent modul în care-și duce viața, ca ființă biologică și socială. Dacă urmărim progresul uman în gândire și experiență, constatăm că omul nu mai înfruntă realitatea în mod nemijlocit, față în față, pentru că „*această realitate fizică pare să se retragă în măsura în care avansează activitatea simbolică a omului*”³. Considerând că gândirea și comportamentul simbolic sunt printre cele mai importante

trăsături ale vieții umane și că întregul progres al culturii umane se bazează pe aceste condiții, putem afirma că individul trăiește într-o lume de simboluri. Însă, poate ar fi mai nimerit să spunem că, de fapt, o lume de simboluri trăiește în om, constatând faptul că acesta „*s-a închis în așa fel în forme lingvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase încât el nu poate vedea sau cunoaște nimic decât prin interpunerea acestui mediu artificial*”.⁴

Cele trei situații în care s-ar găsi omul determină și nevoile acestuia. Nevoile sale sunt discutate pe larg în sociologie și nu numai. Începând cu *Ierarhia nevoilor* propusă de Abraham Maslow (*Piramida lui Maslow*) și continuând, de exemplu, cu varietatea de taxonomii ilustrate de sociologi precum Saint-Arnaud, Chombart de Lauwe sau Bradshaw, literatura de specialitate este foarte bogată și ilustrează clasificări și ierarhii diverse, în funcție de criteriile luate în calcul. Întrucât nu constituie nici subiectul, nici obiectul materialului de față, nu ne vom opri asupra tuturor – trebuie spus însă că mai toate acestea prezintă nevoile pragmatic, ca fiind rezultatul ipostazei biologice și a celei sociale ale individului.

De exemplu, potrivit lui Abraham Maslow, acțiunile umane au toate ca scop satisfacerea unor trebuințe. Satisfacerea se produce, însă, potrivit unei ordini de priorități sau urgențe, avându-se mai întâi în vedere nevoile primare, pentru ca apoi să fie luate în calcul cele de ordin superior. Astfel, nevoile se structurează piramidal, după cum urmează:

1. La baza piramidei se află nevoile elementare, de ordin *fiziologic* (aer, apă, hrană etc.);
2. Nevoia de *securitate* individuală, în mediul natural și social, se referă la protejarea față de forțele exterioare ostile și față de diferiți factori de risc;
3. Nevoile *sociale* se raportează la necesitatea *acceptării și apartenenței* – fiecare om resimte nevoia de a fi acceptat de un grup și, implicit, de societate;
4. Nevoia de *stimă* derivă dintr-o exigență legată de autoevaluarea individului, care dorește să-i fie recunoscut statutul pe care îl are sau la care aspiră, să-i fie apreciate cunoștințele, performanțele, competențele, calitățile morale etc.;
5. Nevoia de *autorealizare*, de împlinire de sine, vizează construirea unei imagini personale favorabile și capacitatea de autocontrol.

Însă, nevoile nu sunt doar pragmatice și nici simple – peste acestea se suprapune permanent situația simbolizatoare a omului. Această latură a sa aduce valențe și dimensiuni noi, fără de care nevoile umane rămân mult prea sărace în definire.

„Omul a descoperit, cum se spune, o metodă nouă de a se adapta la mediul său ambiant. Între sistemul receptor și cel efector, care se găsesc la toate speciile animale, aflăm la om o a treia verigă pe care o putem descrie ca sistemul simbolic. Această nouă achiziție transformă întreaga viață umană.”⁵

Toate aceste nevoi se reflectă în *cultura* și în *civilizația* popoarelor – formele de manifestare ale individului în relația sa cu lumea înconjurătoare și care duc, împreună, la *modul de viață* al omului, respectiv al unui popor.

Din perspectivă antropologică, amintim definiția dată de E.B. Tylor *culturii*:

„Cultura este un ansamblu complex ce include cunoașterea, credințele, arta, morala, dreptul, tradițiile și orice alte producții și modalități de viață create de omul ce trăiește în societate.”⁶

Civilizația reprezintă nivelul de dezvoltare materială și spirituală a unei societăți.

Modul de viață este dat de îmbinarea celor două noțiuni și se definește ca fiind totalitatea aspectelor culturale, spirituale, materiale și sociale care caracterizează un grup uman (comunitate, societate, popor).

Omul, integrat într-un anume grup încheat, are un mod de viață particular, care se reflectă în tot ceea ce acesta creează – creațiile sale (*artefactele*) intervin asupra mediului natural, modelând un cadru de viață specific.

Într-unul dintre cursurile sale la U.A.U.I.M., Ana Maria Zahariade punctează că „producerea acestor artefacte înseamnă anumite comportamente și atitudini constructive; de aceea factorii socio-culturali dau o cheie pentru înțelegerea acestei activități modelatoare (creatoare de formă).”⁷

Astfel, arhitectura trebuie văzută în dubla sa ipostază, atât ca act de cultură, cât și ca act de civilizație – ea presupune permanenta modelare și remodelare a mediului construit, în scopul satisfacerii nevoilor spirituale și materiale ale individului și ale grupurilor umane, în interacțiunea om-mediul natural.

În același timp însă, arhitectul este veriga intermediară care intervine între edificare și modul de viață al omului – atunci când, în general, ceea ce se proiectează nu răspunde modului de viață real al unei comunități, eșecul arhitecturii devine evident.

...ȘI LOCUIREA

„Cine ne dă de fapt o măsură cu care să putem măsura esența locuirii și a construirii în toată amploarea sa?”⁸

Ce înseamnă *a locui*? Mergând la dicționar, aflăm că aceasta înseamnă „a avea domiciliu undeva, a fi stabilit cu locuința undeva; a sta, a ședea undeva; a așeza pe cineva într-un loc; a stabili, a coloniza.”⁹

Conform aceleiași surse, *locuirea* este „faptul de a locui undeva”.¹⁰ *Locuirea* reprezintă „condiționarea unui loc (spațiu, teritoriu – prin extindere) prin ocuparea, folosirea, amenajarea lui de către o colectivitate (în extremis – de către om), în concordanță cu modul de viață, dezvoltarea socio-economică, organizarea politică a acesteia și într-un anumit raport cu mediul natural, în contextul unui continuu proces de intervenție asupra spațiului”.¹¹

O altă definiție a *locuirii* – „o situație umană, relativ stabilă, într-un mediu natural și amenajat, destinat satisfacerii nevoilor materiale și spirituale ale individului și societăților umane”.¹²

Într-o conferință susținută în anul 1951, Martin Heidegger spunea:

„Natura umană rezidă în locuire și anume în sensul sălășluirii muritorilor pe pământ. Dar pe pământ spune deja sub cer. Ambele implică rămânerea în

fața Divinităților și includ faptul de a aparține comunității oamenilor. Cei patru, pământul și cerul, divinitățile și muritorii formează un tot, plecând de la o unitate originară.”¹³

La Heidegger, *locuirea* are o încărcătură antropologică, metafizică, religioasă, etică și estetică, indică atât situația omului pe pământ, cât și mișcarea lui în Univers, între „lumea vieții” și ridicarea către „lumea din cer” – numai omului îi este dat să *locuiască*, pentru că numai el își creează locuirea, în timp ce „animalele” doar se adăpostesc. Sau se ascund. Orice loc are un timp al său, acest lucru însemnând că orice locuire este determinată de acest timp pe traiectoria sa istorică și culturală. În același timp, omului îi este dată și posibilitatea de a le transcende.

Gândirea și viziunea lui Heidegger sunt prelungite și de Constantin Noica care, într-un articol dedicat arhitecturii și urbanismului și intitulat *Introducere la locuințele anului 2000*, se face ecoul „îndepărtat al textelor lui Heidegger despre artă și construire, cu care, așadar, invită la comparație”.¹⁴

În aceeași conferință amintită anterior, Heidegger continuă: „Ce înseamnă deci construire? În germana veche cuvântul *buan*, care a devenit *bauen* (a construi) înseamnă *a locui* care vrea să spună: a rămâne, a sălășlui. Noi am pierdut semnificația propriu-zisă a verbului *bauen* și anume *a locui*. O urmă abia vizibilă s-a păstrat încă în cuvântul *Nachbar* (vecin). Vecinul este *Nachgebur* sau *Nachgebauer*, acela care locuiește în apropiere.”

În interpretarea textului, *buan* nu înseamnă numai „a locui”, ci și un „a fi” al lucrurilor. Locuirea permite lucrurilor să existe în chip esențial – doar cel care știe să protejeze lucrurile și care le lasă să existe, doar acela știe să și locuiască. Pe de altă parte, locuirea nu apare ca rezultat al construirii, ci construirea își are temeiul în locuire. La Heidegger, relația dintre om, lucruri și locuire nu se mai pune la nivel strict utilitar, accentul se pune pe afectivitate, pe locuri experimentate, pe locuri „trăite”, încărcate cu o semnificație profundă. Fără a trăi spațiul nu se poate locui cu adevărat.

Ideea identificării *spațiului* și *sinelui* se regăsește și la Christian Norberg-Schulz, în lucrarea *Genius Loci*.¹⁵ În viziunea acestuia, arhitectura trebuie să se dezvolte plecând atât de la nevoile și traiul zilnic al oamenilor, prin înțelegerea relațiilor de bază dintre om și mediul înconjurător, cât și de la analiza spațiului existențial. Trebuie să se înceapă cu locul și să se ajungă la nevoia omului de a duce o viață plină de înțelesuri. Această cale are nevoie de educarea imaginației și a simțurilor.

„De-a lungul istoriei, *genius loci* a făcut parte din realitatea trăită, deși nu a fost numit în mod expres astfel.”¹⁶

Locuirea presupune stabilirea unui raport semnificativ între om și mediul înconjurător. Odată stabilit acest raport, omul poate să-și „însușească” lumea, iar finalul acestui proces este acela de descoperire de sine și de definire a existenței sale în lume.

NOTE:

- 1 GARDINER, Stephen. *The House. Its Origins and Evolution*. Chicago: Ivan R. Dee. 2002, p. 3.
- 2 RÉGIMONT, Bénédicte. *Spune-mi cum ți-e casa, ca să-ți spun cine ești*. București: Editura Trei. 2010, p. 19.
- 3 CASSIRER, Ernst. *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*. București: Editura Humanitas. 1994, p. 43.
- 4 *Ibidem*, pp. 43-44.
- 5 CASSIRER, Ernst. *op.cit*, p. 43.
- 6 GEORGIU, Grigore. *op.cit*. p.31. apud Bonté Pierre. Izard, Michel. *Dicționar de etnologie și antropologie*. Iași: Editura Polirom. 1999, p. 682.
- 7 ZAHARIADE, Ana Maria. *Arhitectură, Locuire, Oraș*. în note de curs, U.A.U.I.M. Disponibil la adresa: <http://www.uauim.ro/departamente/itcp/discipline/ALO/C1.2-curs-introductiv.pdf>.
- 8 HEIDEGGER, Martin. *Originea operei de artă*. București: Editura Univers. 1983, p. 147.
- 9 *Dicționarul explicativ al limbii române*. București: Editura Academiei. 1975
- 10 *Ibidem*.
- 11 ZAHARIADE, Ana Maria. *op.cit*. apud SANDU, Alexandru. *Termeni de arhitectură și urbanism*.
- 12 *Ibidem*, apud ZAHARIADE, Ana Maria. *Elemente de fundamentare a conceptului de habitat*.
- 13 HEIDEGGER, Martin. „Construire, locuire, gândire”. În: *Originea operei de artă*. București: Humanitas. 1995, p. 180.
- 14 NOICA, Constantin. Introducere la locuințele anului 2000. *Adevărul Literar și Artistic* 461/23, martie, 1999. Apud: IOAN, Augustin. *Introducere la locuințele anului 2000*. 27.01.2006. Disponibil la adresa: <http://atelier.liternet.ro/articol/3134/Augustin-Ioan/Introducere-la-locuintele-anului-2000.html>.
- 15 NORBERG -SCHULTZ, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizolli. 1979.
- 16 NORBERG -SCHULTZ, Christian. *Op. cit.*, p. 15.

ABSTRACT

Modelul teoretic al lui Rapoport, prezentat pe larg, are ca scop principal încercarea de a se apropia cât mai mult de obținerea unei *locuiri specifice din punct de vedere cultural*. În acest demers, el descompune *cultura*, pentru a ajunge la componentele sale palpabile, analizându-le ulterior în mod succint, atât ca părți constitutive ale acesteia, dar mai ales ca posibile efecte și influențe pe care le exercită asupra mediului în care se manifestă – în cazul de față, vorbim despre mediul construit și amenajat, respectiv domeniul *locuirii* și al *locuințelor*.

Un alt obiectiv este acela de a atrage atenția asupra necesității unificării și sintetizării tuturor studiilor și abordărilor legate de locuire, pentru a se ajunge la o înțelegere comună a termenilor și conceptelor și, implicit, la o dezvoltare teoretică fără de care totul s-ar dovedi, de altfel, inutil și neproductiv, atât în cercetare, cât și în învățământ.

Nu în ultimul rând și în legătură directă cu acest ultim aspect, Amos Rapoport subliniază faptul că a venit timpul să încurajăm atât studenții, cât și instituțiile, să lucreze mai degrabă pe aceste subiecte, decât pe studii din ce în ce mai empirice.

CULTURA ȘI LOCUIREA

Modelul teoretic al lui Amos Rapoport

(Cercetare pentru o prelegere de atelier)

CONF. DR. ARH. ROBERT NEGRU

În anii 1992 și 1998, Amos Rapoport¹ a fost principalul invitat la cele două Conferințe anuale ale *Asociației Americane a Educatorilor* care activau sau aveau preocupări importante în domeniul locuirii, prima desfășurată în Canada, iar a doua în Coreea de Sud. Până la momentul 1998, Rapoport își petrecuse ultimii treizeci de ani de activitate cercetând în mod special legătura dintre *cultură* și *locuire*, manifestându-și permanent crezul *nevoii* de a lua în considerație *cultura în proiectarea locuirii*.

În comunicarea susținută în 1998, acesta face un pas înainte în apropierea de *locuirea specifică din punct de vedere cultural*, începând prin a sublinia că această apropiere ar trebui să fie abordată în contextul *Studiilor Mediu-Comportament* (*Environment-Behavior Studies – EBS*).

„Deși locuirea este și trebuie să fie cultural-specifică, mecanismele care acționează sunt generale, iar procesele, conceptele și altele asemenea, trebuie să fie, în același timp, generale, transcendente grupurilor, timpurilor și configurațiilor.”²

Din punct de vedere conceptual, *EBS* sunt definite de trei întrebări cheie:

1. Care caracteristici ale mediului construit sunt influențate de caracteristicile biologice, sociale, psihologice și culturale ale oamenilor – ca ființe biologice, ca indivizi și ca membri ai numeroaselor grupuri?
2. Ce aspecte, ale căror medii, au ce tipuri de efecte și asupra căror grupuri de indivizi, în ce împrejurări și de ce?
3. Având în vedere aceste două moduri de interacțiune între oameni și medii, care sunt mecanismele care le unesc?

Cultura este elementul comun al celor trei întrebări, jucând un rol important în manifestarea fenomenelor amintite. Cu toate acestea, așa cum spune Rapoport, o caracteristică a *EBS* este aceea că au un punct slab, anume că nu posedă o teorie lămuritoare. Acest neajuns produce două probleme importante. Prima este faptul că nu există niciun fel de principii concise, care să rezulte prin condensarea și prin restrângerea constatărilor empirice. A doua este aceea că nu există o înțelegere comună, sau acord cu privire la termeni și concepte.

Locuirea și locuința sunt primele forme de manifestare ale omului și, în consecință, au cele mai importante înțelesuri. Acesta este și motivul pentru

care există foarte multe studii, independente unul de altul, iar faptul că nu există decât o acumulare de teme și abordări, nu o sinteză a acestora, devine neproductiv.

„Bogația de materiale devine copleșitoare. Nu pot avea acces să le citesc și să le diger pe toate. Studenții au și mai puține șanse să o facă, iar practicienii și cei care iau decizii, cu siguranță nici măcar nu se gândesc să încerce – tind să renunțe chiar de la început. În cercetare, ca și în învățământ, fără teorie o luăm mereu de la capăt, reinventând roata, în loc să ne lansăm în probleme de fond și, astfel, să dezvoltăm domeniul și să-l ducem mai departe. Prin teorie, obținerea progresului poate deveni practică comună.”³

Neajunsul lipsei unui acord legat de înțelesul și semnificația conceptelor de bază este, parțial, rezultatul inexistenței unei teorii unificatoare. Rapoport își argumentează aceste idei prin chiar necesitatea definirii termenilor de bază, *cultura* și *locuirea*.

Începând cu Edward Burnett Tylor și ajungând la Alfred Louis Kroeber și Clyde Kluckhohn, Rapoport trece în revistă, sumar, definițiile și înțelesurile *culturii* de-a lungul timpului, subliniind că nu există un acord nici măcar în ceea ce privește definirea acesteia.

De aceea, propune o altă abordare, folosită în *EBS*, respectiv restrângerea tuturor definițiilor la o singură viziune, redusă la cele trei fațete ale *culturii*. Prima definește cultura ca mod de viață caracteristic unui grup; cea de a doua, ca sistem de simboluri și sensuri, transmise prin intermediul unor coduri simbolice; iar cea de a treia, ca set de strategii adaptative pentru supraviețuire, legate de ecologie și de resurse, manifestându-se într-un mediu particular.

Așa cum spune Rapoport, aceste trei înțelesuri sunt mai degrabă complementare decât conflictuale.

„Așadar, culturile încep ca strategii de adaptare a grupurilor aflate în anumite condiții particulare, de mediu. Aceste scheme, simboluri și idealuri duc, la rândul lor, la moduri de viață și de comportament, devenind norme pentru indivizii care aparțin unui anumit grup – cu alte cuvinte, devenind stilul de viață care deosebește acest grup de altele.”⁴

Drept urmare, *cultura* se manifestă în trei planuri, deasemenea complementare: menține identitatea grupurilor pe de o parte, acționează ca un mecanism de control, direcționând felul în care apar comportamentele și artefactele (inclusiv locuințele, dar și modul de locuire)—, și se manifestă ca o rețea, sau ca o structură, care dă sens culturilor particulare.

În ceea ce privește al doilea termen, acela de *locuire*, Rapoport spune că trebuie definit într-un mod neutru din punct de vedere cultural. În contextul *EBS*, definirea locuirii se face mai ușor atunci când extindem „ansamblul de dovezi”, astfel încât să includă: toate tipurile de medii de viață (tribale, vernaculare, populare etc.); toate perioadele, culturile, întregul mediu.

De aceea, studiile transculturale sunt extrem de importante – așa putem descoperi „tiparele, regularitățile și similitudinile din spatele diferențelor aparente, diferențele din spatele asemănărilor, expresiile diferite ale aceluiași lucru și așa mai departe”⁵.

Studiile transculturale fac posibile două tipuri de cercetări: primul implică generalizări cum ar fi: universalitatea culturilor și formele de expresie

specifice ale acestora, sau mecanismele care leagă oamenii și mediile în care trăiesc. Cel de al doilea relevă exigențele și cerințele, traduse sau manifestate prin implicațiile pe care le au mediile culturale particulare în proiectare.

„Acest vast și divers corp de evidențe, face posibilă învățarea din precedente, dar o astfel de învățare trebuie să fie indirectă, la un înalt nivel de abstractizare (sau conceptualizare). Aceasta nu se realizează prin copiere (și, cu siguranță, nu formală), ci prin derivarea principiilor și a lecțiilor care pot fi aplicate.”⁶

Revenind la definirea *locuirii* și a *locuinței*, ultima extindere a înțelesului (cea legată de întregul mediu) este critică – înainte de a fi considerată cultural-neutră și, implicit, utilizabilă în studiile legate de relația dintre cultură și locuire, inclusiv în analizele comparative, *locuința* trebuie conceptualizată ca fiind un sistem de „reglaje”, în care au loc anumite *sisteme de activități* specifice. La rândul său, acest sistem este inclus într-unul mai larg, care este *mediul* – tot ce se întâmplă la acest nivel afectează activitățile. În legătură cu activitățile, trebuie avute în vedere trei aspecte: activitatea în sine (aspectele instrumentale); modul în care se combină aceasta cu altele, pentru a forma sisteme de activități; înțelesul activității (aspectul său potențial).

După cum arată Rapoport, „semnificația unei activități este importantă întrucât atrage atenția asupra *dorințelor* (ca opuse *nevoilor*) – dorințele sunt adesea mai importante decât nevoile în explicarea naturii locuinței (incluzând organizarea spațială și standardele, configurația, forma, evoluția, materialele, decorațiile și așa mai departe). Dorințele ajută, de asemenea, la explicarea aparentei iraționalități a alegerilor legate de locuire. Cel mai important rol al variabilității, în sensul de activități, este că aceasta ajută la explicarea atât a varietății tipologice a locuințelor, cât și la dispariția (sau reducerea) acestei varietăți.”⁷

Rapoport subliniază faptul că literatura care abordează relația cultură-mediul este foarte bogată, mai ales în domeniul locuirii și că, în consecință, foarte mulți apreciază valoarea și necesitatea locuirii specifice din punct de vedere cultural.

„Sugerez că stabilirea relației între *cultură* și *mediu* (în acest caz locuirea) este imposibilă din cauza nivelului foarte înalt de generalizare și de abstractizare a termenului *cultură*; sunt atât de multe probleme legate de termenul *mediu*. Am prezentat deja un mod de a defini *locuirea* într-un fel mult mai util. Sunt, de asemenea, mai multe modalități de a conceptualiza *mediul*.”⁸

Mediul poate fi privit fie ca organizare a spațiului și timpului, ca semnificație și comunicare—, peisaj cultural, alcătuit din elemente „fixe, semi-fixe și non-fixe, având anumite însușiri (de exemplu, ambianța, care în sine poate fi definită și operaționalizată)”⁹—fie ca sistem de setări (de care depinde definirea *locuirii/locuinței*). Aceste trei ipostaze ale mediului, la rândul lor, sunt complementare.

Clarificarea noțiunii de „mediu” se impune. „Cultura”, concept abstract, este definită, în general, ca însemnând „toate lucrurile pe care le fac sau le crează oamenii”.

Rezultatul este faptul că nimeni nu „vede” cultura în sine, ci doar *rezultatele* acesteia.

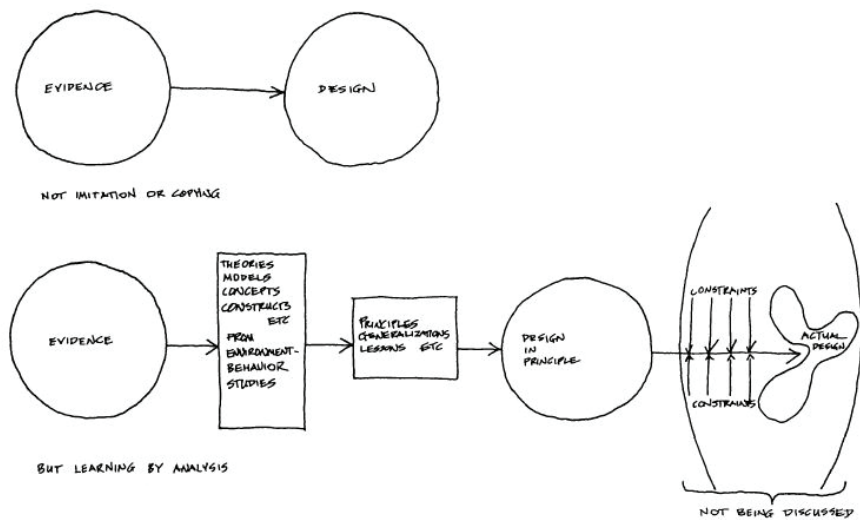


Fig.1
Învățând din evidențe
– abstractizare /
conceptualizare

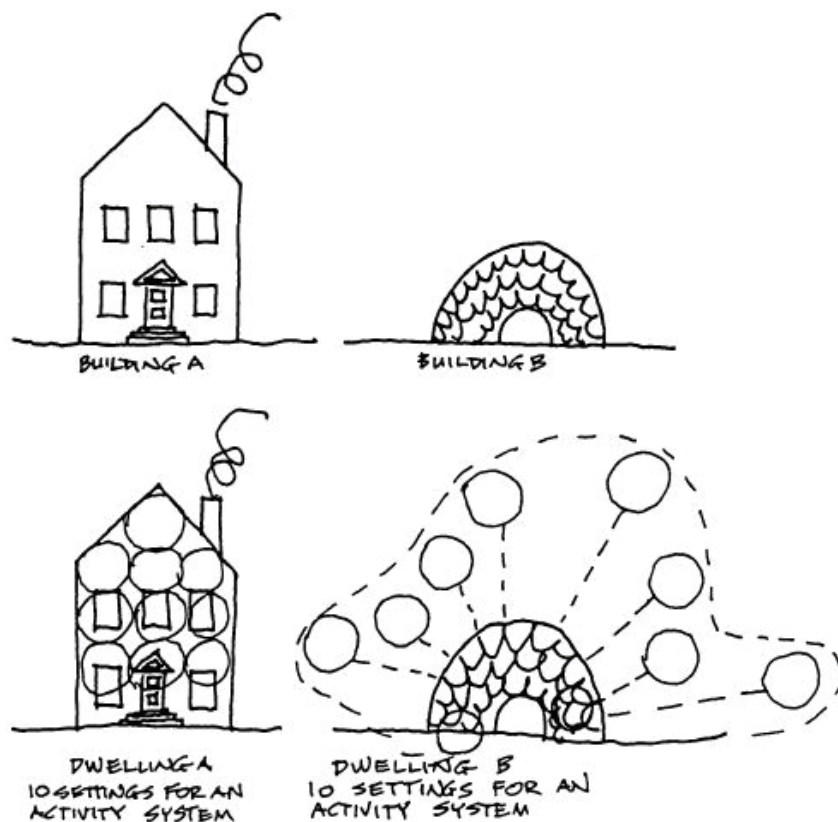


Fig.2
Clădirile din imagine nu pot
fi comparate ca locuințe.
Cele două sisteme de 10
„setări” definesc locuința și
formează unitățile adecvate
comparației transculturale

De aceea, deși nu este o abordare general acceptată, dar tocmai pentru a încerca o clarificare a conceptelor care se dovedesc prea vaste și mult prea abstracte, Rapoport susține că este nevoie de o „demonstrare” a lor în părți componente.

Rapoport propune două moduri complementare de a răspunde problemelor abstractizării și generalității excesive. Primul se adresează caracterului mult prea *abstract* al culturii, luând poziție față de relația între două variabile distincte – variabilele *sociale* sunt văzute ca manifestări efective ale *culturii*. Cu alte cuvinte, primele sunt observabile, găsindu-și expresia în termeni precum *familie, structură și relații de rudenie, rol, statut* etc., în timp ce cultura rămâne la stadiul de concept teoretic, neputând fi „atins”, cuantificat, decât prin intermediul manifestărilor sale.

Problema secundă a culturii, este natura sa mult prea *generală*. A doua metodă de „demonstrare” a culturii se adresează tocmai acestei probleme și începe cu observația că nu este posibil a realiza o legătură cultură-mediul la acest nivel de generalitate.

„A ți se cere să analizezi relația dintre cultură și mediu, sau să *proiectezi pentru cultură*, este o sarcină imposibilă. [...] O parte a problemei este faptul că termenii *mediu* și *locuire* sunt foarte largi în înțelesuri. Rămâne de negociat cu *cultura*.”¹⁰

Rapoport „desface” cultura în componentele sale care țin de modalitățile de expresie ale acesteia, precum *concepțiile despre lume, valorile, stilul de viață și sistemele de activități*.

Concepțiile despre lume reprezintă felul în care culturile particulare „văd” lumea – acestea au o anumită utilitate, dar și ele au un grad de abstractizare suficient de mare încât să fie destul de greu de folosit. *Valorile*, prin gradul lor de specificitate și de manifestare, sunt cele care pot oferi un suport consistent – de exemplu, când ne referim la mediul construit sau amenajat, preferințele și alegerile individuale sunt bazate pe valori. *Stilul de viață* este, de asemenea, de folos atunci când ne referim la relația comportament - mediu, sau când vorbim despre proiectare în general.

La rândul său, *stilul de viață* conduce către *activități*, ale căror caracteristici încep să explice diversitatea mediilor și, implicit, legăturile acestora cu ceea ce numim „cultură” – *stilul de viață* și *sistemele de activități* sunt foarte utile în analiza și proiectarea mediilor.

Când vorbim despre grupuri și despre stilul de viață al acestora, apar în discuție criterii precum sexul, vârsta, rasa, etnia, religia, ideologia etc. – toate acestea conduc spre natura mediului de locuire, sau a altor medii. Rapoport combină cele două moduri de „demonstrare” a culturii într-o singură schemă, care prezintă relațiile și implicațiile diferitelor sale elemente în proiectarea mediilor, în cazul nostru locuirea.

Așa cum grupurile, provenite dintr-o anumită cultură, sunt diferite, tot așa și mediile construite, pe care acestea le produc, sunt foarte variate – problema care se pune este legată de locuire în general și anume de ce există o varietate de forme și tipuri de locuințe, de așezări umane etc. Primele care pot contura un răspuns sunt *activitățile*, ca fiind expresia stilului de viață și a valorilor, respectiv a culturilor particulare în care se manifestă. Activitățile pot fi văzute ca procese, în cadrul cărora se produc fenomene care cresc în „variabilitate”, trecând de la activitatea în sine spre sensul acesteia:

Fig.3
Aspectele principale
ale activităților

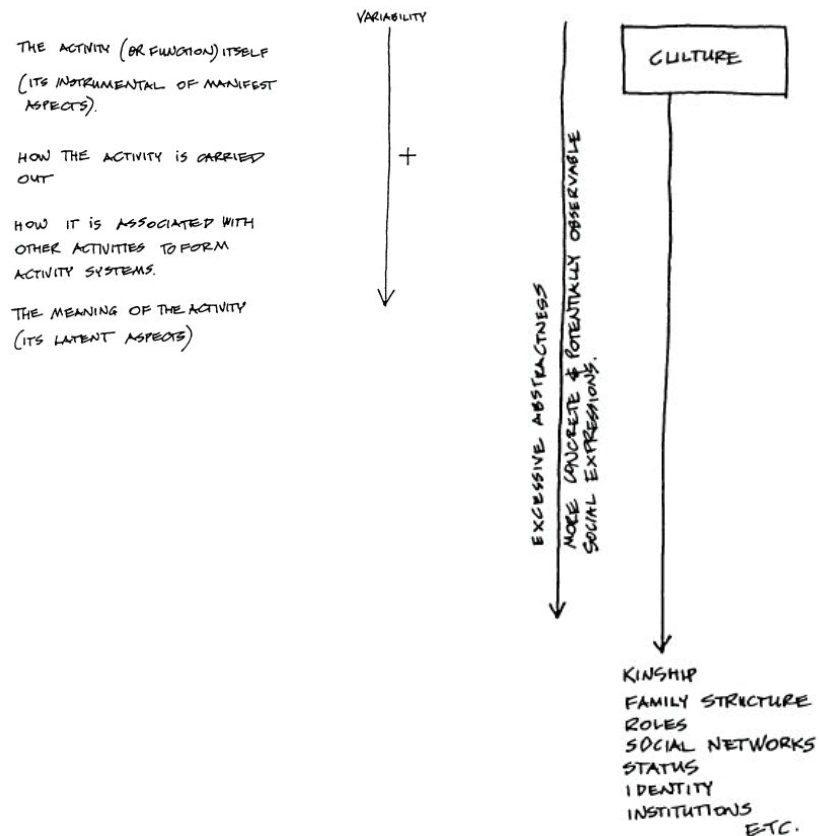


Fig.4
„Demontarea” culturii, ca
răspuns al abstractizării
excesive

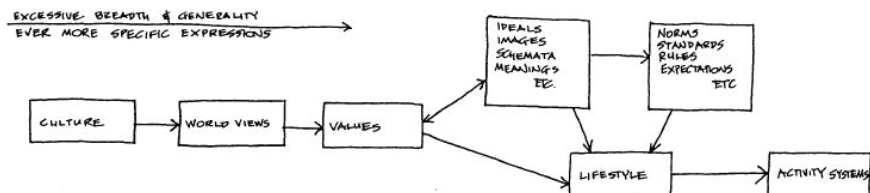


Fig.5
„Demontarea” culturii, ca
răspuns al generalității sale
excesive

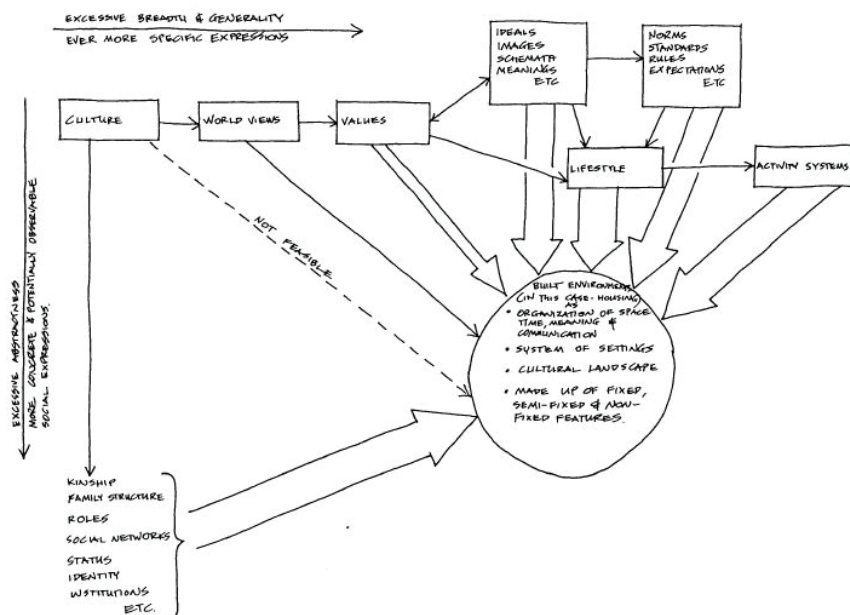


Fig.6
Diagrama combinată a lui
Rapoport, conținând cele
două moduri de „demontare”
a culturii

„Ca exemplu, luați gătitul. [...] Modalitățile în care hrana este gătită (și transformată) sunt extraordinar de variate. Așa cum gătitul este asociat cu alte activități, sensul gătitului într-o anumită cultură, precum și semnificația sa socială și ritualică (aspectele sale latente) sunt și mai variabile.”¹¹

În exemplul dat, ritualurile și aspectele sociale influențează amenajările conexe gătitului, cum ar fi forma spațiului, felul în care sunt amplasate dotările și echipamentele, etc. Ceea ce se întâmplă în cazul gătitului, se petrece și în cazul altor activități din interiorul unei locuințe, toate acestea afectând „proiectul” și modul în care funcționează casa. Din perspectiva activităților, de aici rezultă și marea varietate de locuințe, acestea fiind rezultatul aspectelor latente ale activităților.

Așadar, ideea multora, conform căreia există o distincție clară între „funcție” și „sens”, este greșită – adesea, sensul este cel mai important aspect al funcției, ducând spre atributele particulare ale anumitor medii. Activitățile sunt expresia culturilor particulare în care se manifestă. Cultura are un rol important în analizarea și proiectarea mediilor – cultura ne ajută să înțelegem diferitele noțiuni legate de confort, calitatea mediului, reguli, norme și standarde, răspunsuri la condițiile de sit și de climă, sau de folosirea, sau nu, a materialelor și tehnologiilor aflate la dispoziție.

Revenind însă, *activitățile* nu se manifestă individual, ele intră în componența unor *sisteme de activități*, ceea ce duce inevitabil la creșterea variabilității. Aceste sisteme diferă foarte mult în interiorul gupurilor particulare – de la un grup la altul, activitățile se întâmplă și se succed într-un anumit fel, sunt legate în timp și în spațiu diferit, chiar anumite persoane sunt incluse sau excluse, în anumite cazuri. Ținând cont de toate acestea, activitățile (și spațiile legate de acestea) trebuie distribuite după anumite reguli, rezultând bogăția de variante și de imagini de care vorbeam anterior. Rezultă, logic, că inadecvarea la un anumit „context” poate duce la utilizări necorespunzătoare ale spațiilor, relativ la activități, sau chiar la respingerea anumitor medii. Sistemele de activități decurg din *stilul de viață*. La rândul său, acesta reflectă valori, norme, reguli etc., care alcătuiesc un aspect util al culturii în relația acesteia cu mediul.

Am arătat anterior că una dintre definițiile culturii este aceea că reprezintă modul de viață caracteristic unui grup, ceea ce înseamnă că stilul de viață poate fi extrem de folositor în a defini grupurile. Având în vedere criteriile enunțate anterior (sex, vârstă, rasă, etnie, religie, ideologie etc.), care determină stilurile de viață ale grupurilor, în măsura în care acestea pot fi operaționalizate și exprimate grafic ca profile, rezultă că sunt ușor de vizualizat și de folosit.

De asemenea, stilul de viață este important pentru că este determinat de *alegeri*, în sensul alegerii, în cazul nostru, a mediului de locuire. Rapoport arată că, din acest punct de vedere, oamenii își vor alege întotdeauna mediile de viață (implicit locuințele) dorite și potrivite. Dacă aspirațiile lor nu vor fi satisfăcute, aceștia își vor părăsi mediile sau, dacă nu o vor face, în cel mai bun caz le vor modifica pentru a deveni adecvate stilului lor de viață.

Alegerea mediilor se bazează pe o serie de caracteristici și calități care, la rândul lor, pot fi exprimate grafic de un anumit profil – ulterior și ca o consecință, profilul stilului de viață și cel al calității mediului pot fi potrivite într-un mod fezabil și ușor de realizat.

În același timp, chiar concepția sau proiectarea pot fi văzute ca procese de alegere între mai multe variante posibile, care includ sau exclud anumite elemente. În acest context, alegerile sunt legate de imagini, scheme etc. și se exprimă prin reguli și norme legate de o anumită cultură, conducând spre alegerile grupului. Acest proces este general valabil și se aplică întregii culturi materiale (deci și locuirii și locuinței).

„Ceea ce diferă sunt schemele, ideile și criteriile utilizate, ordinea lor de aplicare, cine le aplică (cine face alegerile), precum și intervalul de timp alocat.”¹²

Tema *alegerilor* ajută la relevarea stilului de viață pe deoparte, iar pe de altă parte a locuirii, în marea sa varietate de forme de manifestare.

Al treilea aspect al culturii este acela al *variabilelor sociale*. Familia, structura și relațiile de rudenie, rolul, statutul, rețelele sociale, instituțiile etc., sunt ușor asociate cu anumite caracteristici ale mediilor, în mod special cu locuirea. Conform lui Rapoport, rețelele sociale ajută la definirea unui ansamblu de setări în cadrul cărora este amplasată locuința – de exemplu, cartierele pot ajuta la înțelegerea modului în care este folosit spațiul urban, sau pot avea un rol important, prin concluziile care se pot desprinde, în proiectare și în analizarea locuirii. Statutul este legat de loc, organizare spațială, mărime, materiale, tehnologie etc. Instituțiile (dotările) pot influența și ele anumite aspecte ale locuirii, iar exemplele ar putea continua.

Concluzionând, din demersul lui Rapoport se pot extrage câteva idei esențiale. Legătura între *mediu* și *cultură*, prin intermediul celor trei variabile, *sistemele de activități*, *stilul de viață* și *variabilele sociale*, determină un așa-numit „sistem-model”. Aceste sisteme-model pot fi identificate și înțelese mai ușor în situațiile limită, cum ar fi comunitățile speciale (imigranți, vârstnici sau persoane cu anumite handicapuri) sau în țările în curs de dezvoltare, în care se observă o mai rapidă schimbare a valorilor, stilului de viață, sistemelor de activități, structurii familiei, mecanismelor sociale etc. și, deci, a dorințelor comunităților respective. Aceste schimbări, mai rapide decât în alte societăți, duc discuția mai departe și anume la problema identității, respectiv la cum se poate ca, identificând și păstrând totuși elementele culturale esențiale și de bază, să se poată permite în același timp schimbarea elementelor marginale, reprezentând noile dorințe.

O consecință a acestor schimbări continue, a variabilelor menționate, este nevoia de *deschidere la schimbare*, așa cum o numește Rapoport – aceasta are implicații semnificative în proiectarea de locuințe. În același timp, o altă consecință este aceea că „un obiectiv major al cercetătorilor care activează în domeniul locuirii, al educatorilor și practicienilor, ar trebui să fie creșterea gamei de alternative tipologice și formale ale locuințelor, din care oamenii să poată alege”.¹³

NOTE:

1 Amos Rapoport este autorul cărții *House, Form and Culture*, în care vorbește despre modul în care cultura, comportamentul uman, precum și mediul afectează locuirea și locuința. Este unul dintre fondatorii *Environment-Behavior Studies (EBS)*. Activitatea sa s-a concentrat, în principal, pe rolul variabilelor culturale, pe studiile transculturale și pe dezvoltarea teoriei de sinteză.

2 RAPOPORT, Amos. Using "Culture" in Housing Design. În: *Housing and Society*. Vol.25. nr.1+2. 1998, p. 2.

3 *Ibidem*

4 *Ibidem*, p. 3.

5 *Ibidem*, p. 4.

6 *Ibidem*

7 *Ibidem*, p. 5.

8 *Ibidem*, p. 7.

9 *Ibidem*

10 *Ibidem*, p. 9.

11 *Ibidem*

12 *Ibidem*, pp.11-12

13 *Ibidem*, p. 14.

ABSTRACT

Ideea acestui text a apărut în timpul pregătirii unui documentar fotografic pentru o prelegere despre sit, dedicată anului 2. Examinarea în detaliu a unei fotografii cu terasa casei de weekend realizată de arhitecții Alison & Peter Smithson în 1959, a trezit interesul de a investiga o posibilă lectură paralelă între aceasta și fotografia cu fereastra din grădina vilei de la Corseaux, realizată de Le Corbusier în 1924.

Exemplele de mai sus au inspirat căutările pentru realizarea unei scurte colecții de ferestre aflate într-o ipostază mai rar întâlnită, care transcende funcțiunile uzuale, precum cele legate de aerisire sau iluminare.

Textul prezintă primele rezultate ale unui studiu în curs, primele note pe marginea câtorva fotografii de arhitectură, care vizează în mod declarat partea poetică a arhitecturii. Exercițiul are ca scop îmbogățirea cunoștințelor și înțelegerea semnificației ferestrei la nivelul proiectului de arhitectură, dar și a manierei de a gândi a celor care recurg la astfel de dispozitive.

FERESTRE GOALE. GLOSE PE MARGINEA UNOR FOTOGRAFII DE ARHITECTURĂ

CONF. DR. ARH. MIHAELA PELTEACU

PREAMBUL

Atunci când se gândesc la fereastră cei mai mulți oameni se referă în mod automat la transparența materialului — nu întâmplător în vorbirea curentă în limba română se acceptă ca sinonim substantivul „geam” —, placa de sticlă care se fixează în pervazurile ferestrelor și care etanșează spațiul față de mediul exterior.

Dacă în limbajul comun această referire simplificatoare poate fi pentru unii acceptabilă, în cadrul disciplinei arhitecturii, fereastra, având rolul fundamental de a separa și conecta interiorul și exteriorul, trebuie înțeleasă și abordată ca o noțiune coextensivă limitei, purtând toată încărcătura de semnificații ale acestui concept. Studenții de pildă, nesusizând complexitatea problemei de la început, ezită să propună ferestrele —, considerându-le fie o simplă evidare a zidului, fie o ajustare cu rol funcțional a fațadei.

Având în vedere că în estetica unei fațade, compoziția, contradicția/ambiguitatea sunt subsumate unor decizii importante care implică inevitabil și alterarea limitelor, asemenea ezitări nu surprind profesorul —, dimpotrivă, stimulează discuții legate de concepere — depășind aspectele strict funcționale — ajutând la înțelegerea ferestrei ca dispozitiv complex, la descoperirea posibilităților spațiale și de expresie la nivelul proiectului.

În acest sens a fost aleasă și sintagma din titlu, pentru a desemna acel tip de fereastră „golită” de scopuri practice. Interesul pentru acest studiu a apărut în timpul pregătirii unei prelegeri despre sit pentru studenții anului 2 și analiza unor fotografii de arhitectură. Mai precis, examinarea fotografiei reprezentând terasa casei de weekend a arhitecților Alison & Peter Smithson (fig.1) a sugerat o ipotetică relație de intertextualitate cu fotografia făcută în grădina vilei de la Corseaux proiectată de Le Corbusier în 1923, în care apare un loc de luat masa alături de o fereastră goală, o ambrazură într-un perete-ecran (fig.2).

Ambele fotografii (fig.1, fig.2) redau o situație particulară în care fereastra conectează și separă spații de aceeași natură. Se poate lesne deduce că în ambele proiecte fereastra a fost pusă în joc nu pentru attributele sale legate de ventilare, iluminare sau izolare, ci pentru capacitatea sa de conotare spațială, în termenii unei invitații la interpretare și cooperare activă adresate subiectului. În sprijinul acestei ipoteze s-ar putea invoca o lucrare a filosofului francez Gérard Wajcman, intitulată *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, care vine cu argumente în favoarea existenței următoarelor două ipostaze

distincte: (1) „fereastra funcțională” — care îndeplinește nevoile fizice, pentru respirație, vază, auz, căldură, așa-numita *fenêtre du besoin*¹ — și (2) fereastra optică, cea care instituie prezența subiectului, identificată de autor prin sintagma „fereastra dorinței” sau, în franceză, *fenêtre du désir*² — cea care are de a face cu existența și aspirațiile subiectului care vede.

Wajcman atrage atenția că fereastra optică se manifestă doar atunci când subiectul eliberează obiectul de funcția sa utilitară, motiv pentru care, cele două ipostaze nu pot avea loc simultan: „apariția” uneia presupune obligatoriu „izolarea” celeilalte. Astfel, conchide G. Wajcman, fereastra optică nu aparține *arhitecturii* ci *picturii*.

Reținând din demersul lui Wajcman ideea acestei duble ipostazieri, se poate formula următoarea întrebare: care este sensul și cum poate fi interpretată o fereastră al cărei rol funcțional este suspendat, izolat —, nu atât prin prezența subiectului ci prin opțiunea, voința creatoare a arhitectului? Este cazul ferestrelor observate în cele două fotografii menționate mai devreme dar și al altora — fereastra oarbă, de pildă.

În spiritul distincției operate de Wajcman textul de față își propune sondarea acelui tip de fereastră *golită* de funcțiuni igieniste, considerând ambele posibilități: situația în care golul rămâne deschis (fereastra din grădina vilei de la Corseaux), sau când, dintr-un motiv sau altul, rolul funcțional domestic este anulat: fereastra vernaculară a casei de weekend a soților Smithson.

Fig.1:

Ferestre în antiteză.
Alison&Peter Smithson,
Upper Lawn Pavillion,
Fonthill, Wiltshire,
1959-1962.
(sursa imaginii: <https://hicarquitectura.com/2023/04/alison-peter-smithson-pabellon-solar-1962/>)

Fig.2:

Grădina cu fereastra spre lac.
Le Corbusier, Petite Maison
du Lac, Corseaux-sous-
Vevey, Elveția, 1924.
(sursa imaginii: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&sysParentId=64>)

UPPER LAWN PAVILLON vs PETITE MAISON DU LAC

Așadar, prima piesă a colecției este fereastra din fotografia alb-negru realizată în anii '60 (fig.1) cu perspectiva din curtea casei de *weekend* a arhitecților britanici Alison&Peter Smithson (cunoscută sub numele de *Upper Lawn Pavilion* sau *Solar Pavillion*) — o fotografie făcută chiar de arhitecții înșiși.

Prim-planul imaginii este ocupat de un fragment al parterului casei (zona cu bucătăria și locul de luat masa în curte), în timp ce obiectivul aparatului se focalizează pe al doilea plan, definit de un zid perimetral din piatră, în





care se pot observa două fereastre vernaculare: una dintre ele ocupă centrul imaginii, perfect vizibilă sub cerul liber și o alta, mai dificil de sesizat, în contre-jour, este situată în spațiul interior. Ceea ce frapază este aerul suprarealist pe care îl degajă fereastra din centrul fotografiei —*fereastra goală*—o apariție cel puțin bulversantă prin relația stranie pe care o întreține cu exteriorul și interiorul.

Această fotografie este semnificativă nu numai pentru casa de *weekend* dar și în ansamblul operelor semnate de Alison & Peter Smithson, reflectând idei fundamentale ale conceptului *as found*, una dintre contribuțiile lor majore la critica arhitecturii moderne în perioada postbelică. Inspirând arhitecții până astăzi, *as found* este o manieră particulară de a interveni la nivelul unui sit, pe care arhitecții o detaliază astfel:

„Luându-ne ca sarcina regândirea arhitecturii la începutul anilor 1950, am înțeles prin «as found» nu numai clădirile adiacente ci toate acele semne care constituiau amintirile (*remembrancers*) unui loc și care urmau a fi citite aflând modul în care țesutul construit existent al locului ajunsese să fie așa cum era.”³

„Condiția găsită” (*as found condition*) în cazul proiectului pentru Upper Lawn Pavillion este ruina unei construcții din sec. al XVIII-lea, o anexă gospodărească care aparținuse cândva unui domeniu nobiliar. Lucrul cu ruina este și motivul pentru care una dintre fereastre rămâne în afară, sub cerul liber. Nesuprapunerea perfectă a noii construcții pe amprenta vechii anexe — diferența fiind de aproape doi metri — face ca una dintre fereastre să rămână în exterior⁴ păstrând însă toate atributele unei ferestre interioare (montanți, sticlă, obloane). Aceasta se citește ca parte a terasei exterioare pe care o conotează ca spațiu interior.

Golită de sensul funcțional inițial fereastra se încarcă cu o funcție critică și devine vehicul al unor sensuri ce țin de un anumit mod de a concepe arhitectura în relație cu interioritatea și exterioritatea, două dintre conceptele majore ale disciplinei. Fereastra însăși mobilizează subiectul și apariția unei alte ipostaze, în care interiorul și exteriorul nu sunt concepte opozabile: pentru A.&P. Smithson a fi înăuntru sau afară semnifică un mod de situare în relație cu limitele, cu lumea înconjurătoare.

Fig.3:

Construcția originală văzută din stradă (anexa gospodărească din sec. al XVIII-lea) (sursa imaginii: RISSELADA, Max (ed.), Van DEN HEUVEL, Dirk (ed.). Smithson Alison & Peter - from the House of the Future to a House for Today. Publisher: 010. 2004, p.153.)

Fig. 4:

Upper Lawn Pavillion, 1962 (sursa imaginii: RISSELADA, Max (ed.), Van DEN HEUVEL, Dirk (ed.). Smithson Alison & Peter - from the House of the Future to a House for Today. Publisher: 010. 2004, p.160.)

Același interes acordat percepției spațiului prin manipularea ferestrei se regăsește și în proiectul lui Le Corbusier pentru vila de la Corseaux sau, cum mai este cunoscută, *Petite Maison du Lac* (1923-24). Alăturarea celor două fotografii (fig.1 și fig.2) pune în evidență un complex de relații între cele două ferestre, urmând trei direcții principale: ruina, funcția vizuală și poetica suprarealistă.

RUINA

La A.&P.Smithson tema ruinei este evidentă și este investigată de arhitecți din dorința de a recupera un sens al istoriei locului. Locul presupune straturi nevăzute, multiple, pentru care ruina reprezintă o figură de stil, o sinecdocă vizuală. Fereastra este „ruinată” în sensul propriu, decontextualizată, „golită” prin voința arhitectului de funcțiunile domestice de odinioară cu scopul de a fi încărcată cu o funcție critică, expresie a unei arhitecturi atente la particularitățile sitului.

La polul opus, fereastra grădinei vilei de la Corseaux trimite și ea la tema ruinei dar ca imagine abstractizată —, ruina unei sufragerii din antichitate⁵ — o interpretare inspirată de comparația pe care însuși Le Corbusier o face între *Petite Maison du Lac* și imaginea unui „templu antic pe malul apei”.

FUNCȚIA VIZUALĂ: PEISAJ VS SIT

În ambele fotografii prezența ansamblului format din masă și scaune are putere de personaj, lăsând senzația că cineva tocmai a fost acolo. Comportamentul acestui utilizator ipotetic diferă însă de la un proiect la celălalt, sugestie întreținută de poziția relativă a mesei față de fereastră. Astfel, la Corseaux este vorba de un subiect contemplativ aflat în fața siluetei Alpilor profilate pe pe fundalul Lacului Lemman, un sit ca o *sală de spectacol*, cum aprecia Le Corbusier, pe care fereastra din peretele-ecran îl încadrează în chip de *veduta*:

„Peisajul omniprezent oriunde te-ai uita, omnipotent, devine plictisitor[...] Pentru ca un peisaj să conteze, trebuie să fie limitat[...] acoperind orizonturile prin ridicarea zidurilor și expunându-le doar prin întreruperea zidurilor, în unele puncte strategice”⁶

în timp ce, în fotografia cu Upper Lawn Pavillion (fig.1), personajul imaginar este mai puțin preocupat de *spectacolul* peisajului, mai implicat în viața concretă a locului, atent la un eveniment care se petrece în afara cadrului fotografiat.

Aceste virtualități sugerate de imaginile analizate mobilizează fereastra în direcția exaltării diverselor valori ale sitului. Situl poate fi un magnific spectacol vizual (*Petite Maison du Lac*) sau o alcătuire complexă care transcende vizualitatea: un loc, o țesătură spațio-temporală în care se întrepătrund într-o relație de reciprocitate intervenția nouă și istoria locului (*Upper Lawn Pavilion*).

POETICA SUPRAREALISTĂ

O serie de mecanisme sesizabile invită privitorul la interpretare și cooperare, astfel că poate fi discutată și o altă funcție cu care este investită fereastra. Este vorba de înțelegerea și manipularea mecanismelor de percepție, mai exact a modului automat de percepție. Arhitecții recurg la o serie de procedee prin care îngreunează și complică percepția subiectului—extinzând durata percepției—contând pe faptul că ceea ce se percepe în mod automat este trecut cu vederea.

Într-o lucrare recentă dedicată operei lui Le Corbusier, Bruno Reichlin lămurește aceste procedee care contribuie la așa numita „dez-automatizare” a percepției, în cazul vilei de la Corseaux:

„Caracterul natural, brut al zidului din piatră aparentă este ținut la distanță, suspendat de zugrăveală. Acest artificiu neașteptat concură la aerul domestic al camerei de vară. Mai mult decât atât, pentru că albul «dez-automatizează» percepția: materialul rustic dispare rămânând amprenta sa vizibilă și tactilă.”⁷

Dacă la Corseaux, caracterul brut al zidului din piatră și ambrazura ferestrei sunt estompate prin aplicarea unui finisaj alb de var, accentuându-se astfel caracterul domestic al grădinii—, la *Upper Lawn Pavillion*, dimpotrivă—figura domestică a ferestrei vechii sufragerii este atenuată prin prezența peretelui erodat din piatră brută invadată de vegetație. Mai mult, dacă la Corseaux fereastra din grădină este în antiteză cu faimoasa fereastră în bandă a vilei *Le Lac*, în mod similar, la *Upper Lawn Pavillion* fereastra vernaculară situată în centrul fotografiei, este în antiteză cu perechea sa situată în interior.

Ambele ferestre subîntind principii diferite dar esențiale ale arhitecturii pe care fiecare dintre arhitecți înțeleg să o practice.

FOTOGRAFIE CU COPII LA ȘCOALA ELEMENTARĂ FAGNANO OLONA

Un alt exemplu în care fereastra poartă semnificații ce transcend funcțiile utilitare, se găsește la Școala Elementară din Fagnano Olona (Italia), proiectată de Aldo Rossi în anii '70. Fereastra în discuție se vede în planul îndepărtat al unei fotografii realizate în 1976 (fig.5).

La prima vedere pare o fereastră vernaculară, tradițională, dar observată de aproape, proporțiile și absența sticlei (fig.7) contrazic acest prim nivel de înțelegere. Mai mult, nu este în joc o singură fereastră, ci 4 ferestre goale, una lângă cealaltă, fiecare cu dimensiunea de 1m x 1m. Ceea ce de la distanță par a fi montanți sunt de fapt rame din beton care definesc cele 4 goluri (fig.6,7).



Fig.5:
Fotografie cu copii la Școala Elementară Fagnano Olona. Aldo Rossi, Fagnano Olona, Varese, Italia, 1972-1976. (Sursa imaginii: Canadian Centre for Architecture, <https://www.cca.qc.ca/en/archives/379606/aldo-rossi-fonds/379618/projects/381389/scuola-elementare-a-fagnano-olona>)

Revenind la fotografia cu copii (fig.5), se observă că aceasta este făcută din direcția accesului principal, în lungul fațadei, obiectivul aparatului ținând către un volum de acces — un spațiu deschis, asemănător unei scene deasupra căreia plutește un ceas „imens” vizibil de la depărtare.

Este dificil de spus dacă fotograful a intenționat să redea în mod special această fereastră. Imaginea este sugestivă mai degrabă pentru ceea ce se întâmplă în mod cotidian în viața unei școli, momentul în care copiii ies de la ore, și este cu siguranță memorabilă printr-o apreciere făcută chiar de Aldo Rossi:

„Nu există o fotografie care să-mi placă atât de mult ca cea cu copii, care stau pe scară sub ceasul imens care arată și un timp anume dar și timpul copilăriei, timpul fotografiilor de grup, cu toate acele glume pe care le presupun de obicei astfel de fotografii.”⁸

Citatul împreună cu fotografia sunt un indiciu pentru una dintre constantele operei lui Rossi, anume acel *tempo*⁹ pe care arhitectul îl invocă și care în limba italiană semnifică atât atmosfera cât și timpul în sens cronologic. Fotografia reușește să redea acel inefabil al arhitecturii sale, o școală plină de viață, transfigurată în „teatru pur”, „teatrul vieții”¹⁰, o „școală-teatru” văzută „din perspectiva realităților de zi cu zi și a copiilor care se jucau acolo și formau o casă a vieții.”¹¹

Școala Fagnano Olona are o organizare simetrică, cu o curte centrală rectangulară, flancată de trei perechi de aripi de clădire. Simetria are un rol important în legătură cu semnificației ferestrei goale ca dispozitiv spațial. Grație efectului de contre-jour, fereastră lasă să se vadă cu claritate și, mai mult, amplifică percepția imaginii corpului pereche situat de cealaltă parte a volumului de acces. Efectul este sesizabil de ambele părți ale peretelui (fig.8). Ramele negre din beton fragmentează imaginea în 4 câmpuri distincte, bulversând câmpul vizual și îngreunând percepția corectă a profunzimii spațiului. Imaginea corpului pereche apare aplatizată, ca o arhitectură reflectată pentru care fereastră goală este oglinda.(fig.8)

Invocarea teatrului menționată mai devreme, devine acum și mai relevantă. Faptul că teatrul este văzut ca o reflectare, o oglindă a vieții care oferă fiecăruia dintre indivizi o altă perspectivă, poate susține ipoteza că fereastră goală din Fotografia cu copii la Școala Elementară Fagnano Olona reprezintă în sine esența întregului proiect.

Acest tip de fereastră care conține la rândul ei alte ferestre, se regăsește fără excepție la nivelul întregului ansamblu al Școlii Fagnano Olona (fig.5,fig.9), absența sticlei regăsindu-se doar în cazul volumului de acces.

*NIMIC NU PARE IEȘIT DIN COMUN PÂNĂ NU TE UȚI ATENT*¹² SAU

FAȚADA AMBASADEI ELVEȚIEI DIN BERLIN

Fotografia fațadei principale a noului corp al Ambasadei Elveției la Berlin (Roger Diener, 1995-2000) surprinde de la început, prin faptul că nicio fereastră nu pare să fie operabilă (fig.10). Mai mult, acolo unde cineva s-ar aștepta să vadă (prin) sticlă, este de fapt un plin, o fereastră oarbă sau o fereastră închisă numai parțial cu sticlă. În aceste condiții, în care sticla are doar un rol minor, ceea ce se percepe este masa și golul.

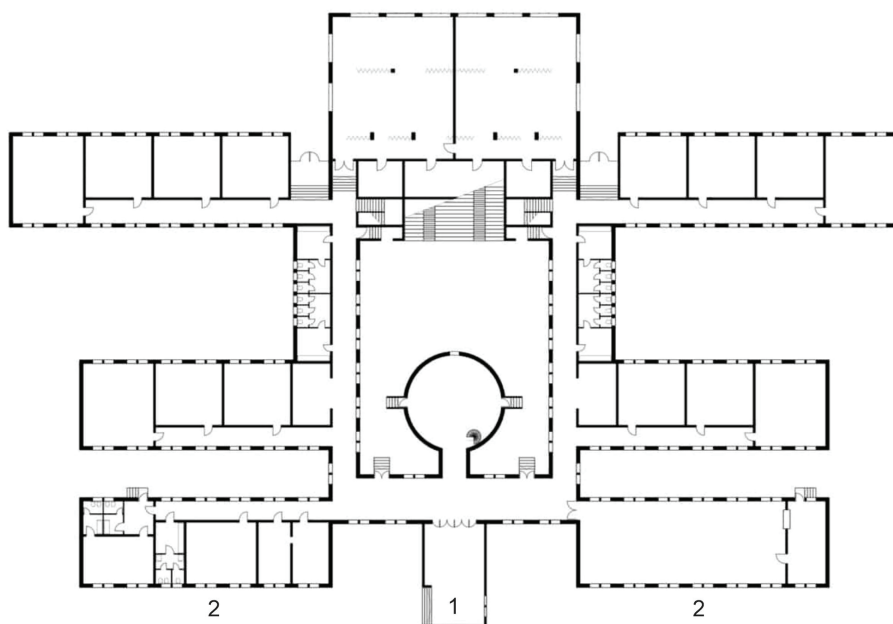


Fig.6:
Plan parter Școala
Elementară Fagnano Olona
- 1.Volumul de acces cu
„ferestre goale”; 2. aripile
de clădire pereche



Fig.7:
Volumul de acces cu „ferestre
goale” (sursa imaginii:
Window Research Institute:
[https://madoken.jp/en/
series/15067/](https://madoken.jp/en/series/15067/))

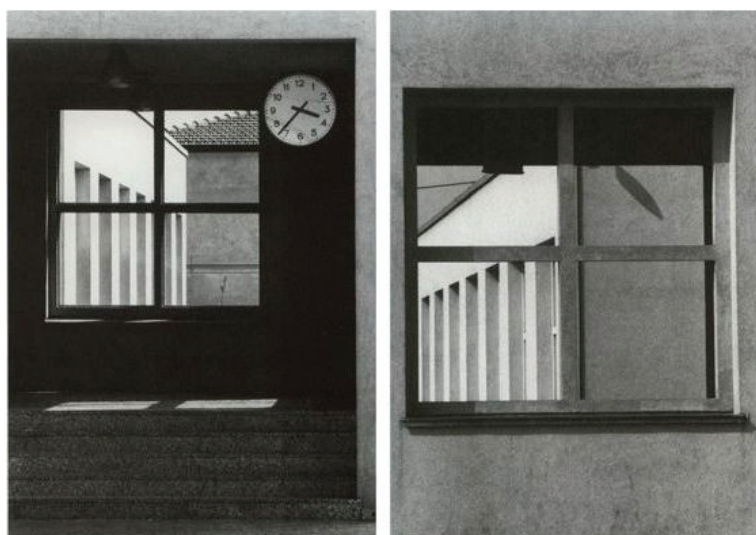


Fig.8:
Fereastra goală în volumul
de acces. Colaj cu imagini
din interior și exterior
(sursa imaginilor: ARNEL,
Peter & BICKFRD, Ted.
Aldo Rossi: Buildings and
Projects. Rizzoli,1985.)

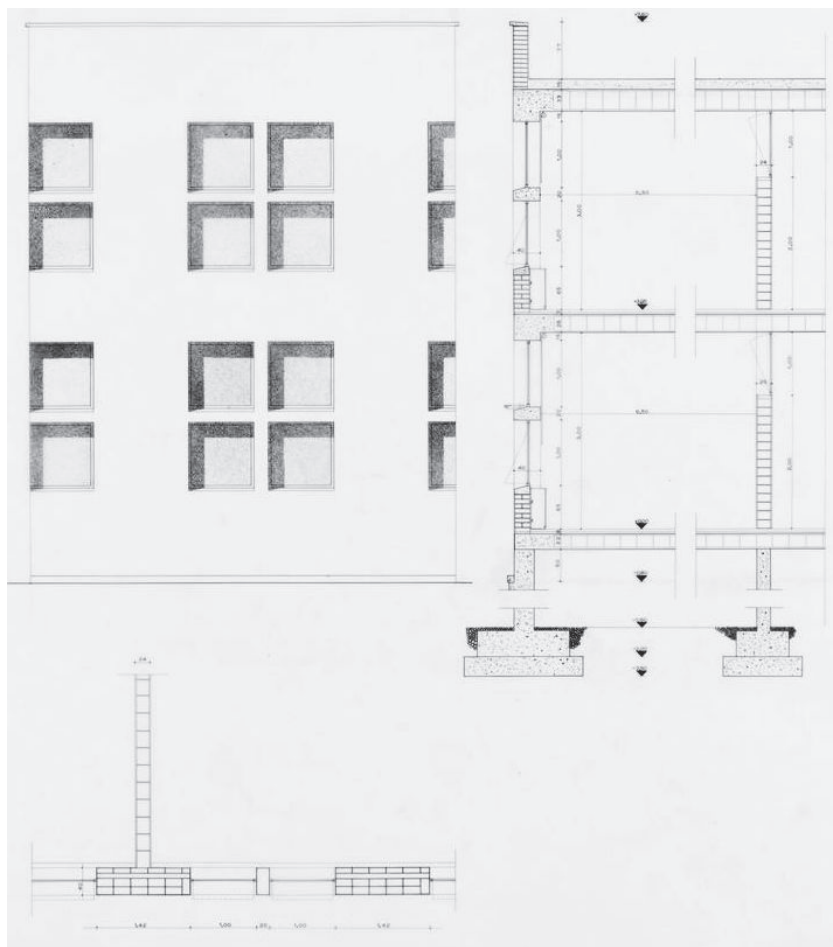


Fig.9:
Secțiune prin sălile de clasă
și detaliu de fațadă. Aldo
Rossi, Fagnano Olona,
Varese, Italia, 1972-1976.
(Sursa imaginii: [https://
www.cca.qc.ca/en/
archives/379606/aldo-
rossi-fonds/379618/
projects/381389/scuola-
elementare-a-fagnano-
olona](https://www.cca.qc.ca/en/archives/379606/aldo-rossi-fonds/379618/projects/381389/scuola-elementare-a-fagnano-olona))

Având ca temă de proiect extinderea unui palat neoclasic, arhitectul a optat pentru un corp simplu, o figură geometrică elementară, ca prim gest fundamental de declanșare a unui proces (dialog savant) prin care este implicată, reconsiderată compoziția clădirii existente. Simplificarea formei este împinsă la limită, complexitatea rezultând prin manipularea mecanismelor de percepție. Așa cum se vede din fotografia din fig.10 intervenția nouă pare o anexă a clădirii existente, fără a se manifesta însă ca un volum autonom. Pentru obținerea acestui efect, conceperea golurilor reprezintă aspectul esențial.

Ferestrele nu sunt propuse pentru priveliște; dimpotrivă, contrazicând regula obișnuită a ferestrei care conectează interiorul cu exteriorul, acestea sunt configurate și organizate astfel încât de nicio parte expunerea să nu fie



Fig.10:
Fațada principală cu
Extinderea Ambasadei
Elveției la Berlin.
Diener&Diener, 2000.
(sursa imaginii: [https://
www.dienerdiener.ch/en/
project/extension-swiss-
embassy](https://www.dienerdiener.ch/en/project/extension-swiss-embassy))

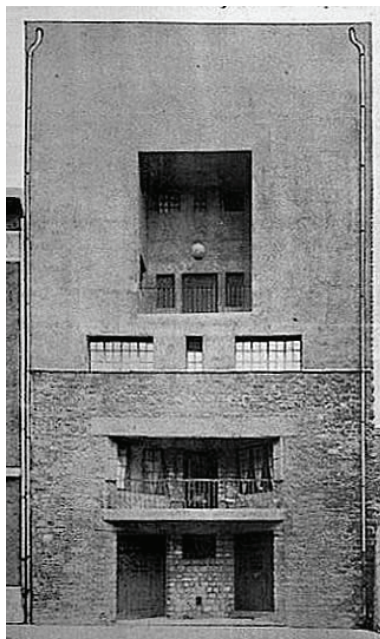


Fig.11:
Adolf Loos, Casa Tristan
Tzara, Paris, 1925-1927.
(sursa imaginii: https://www.urbipedia.org/hoja/Casa_Tristan_Tzara#/media/File:Adolf_Loos.Casa_Tristan_Tzara.1.jpg)

posibilă. Ceea ce rezultă este un efect de distanțare în raport cu subiectul observator. Interiorul clădirii și exteriorul sunt menținute cu insistență la distanță, prin toate mijloacele, fără a fi relevate niciuneia dintre părți.

Acest principiu poate fi pus în relație cu proiectul pentru locuința poetului Tristan Tzara, proiectată în 1925 de arhitectul austriac Adolf Loos. Și aici, se poate discuta de o imensă fereastră plină în care se văd „cuibărite” unele într-altele, o multitudine de ferestre (fig.11, 12, 13).

Fereastră de la etajul al doilea al corpului nou este singura care își asumă reciprocitatea privirilor în relație cu stradă, fără a renunța însă la regula stabilită. În continuare, spectatorului nu i se descoperă nimic din spațiul interior al clădirii: el vede mai departe, prin fereastră goală, alte ferestre ale aceleiași clădiri. Nu există nimic de comunicat în afară, spațiul se deschide doar pentru a reflecta arhitectura, o *mise en abyme*, un efect de distanțare dus la infinit (fig.12,13).

Din punct de vedere formal ferestrele se aseamănă cu cele ale corpului mai vechi existent dar, absența fluxului natural al privirii contrazice „percepția automată”. Dacă în cazul primelor fotografii cu ferestre comentate „dez-automatizarea” percepției era contrazisă prin recursul la *antiteză* sau *estompare a formei*, în proiectul de la Berlin arhitectul elvețian lucrează cu un alt principiu — *principiul diferenței* — înțelegând că „percepția înseamnă întodeauna percepția diferențelor”¹³, aspect pe care, între altele, teoreticianul Martin Steinmann îl apreciază ca fiind fundamental în lucrările lui R. Diener.

Fațada principală a corpului nou al Ambasadei Elveției la Berlin este și o declarație cu privire la modul în care arhitectul înțelege vizualitatea în arhitectură: chiar dacă ferestrele sunt *umplute* (ferestre oarbe), în mod paradoxal, au o funcție optică remarcabilă: grație unui potențial transfigurator — similar unei lentile de magnificare — golate de funcția tradițională, acestea exaltă fațada neoclasică.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Exemplele selectate au confirmat că înțelegerea și descoperirea posibilităților spațiale și de expresie se poate face printr-o incursiune în registrul poetic al arhitecturii, considerând fereastra nu ca element constructiv-funcțional și de comunicare între mediile pe care simultan le unește și le desparte — ci ca potențial, adaptabilitate la un context dat. Ferestrele evocate au pus în evidență un anumit surplus care pare că nu se epuizează și așteaptă să fie descoperit prin proiect.

Contextul ideatic al acestor ferestre, relevat prin lectura fotografiilor, a deschis perspective de extindere a colecției de față pentru a investiga în continuare potențialul expresiv, influența pe care fereastra o are asupra limitei și forța sa de conotație spațială.

În toate exemplele evocate *fereastra goală* a putut fi descifrată ca reflex al întregului proiect, o declarație a arhitecților cu privire la un mod particular de a gândi spațiul, lumea.

Fig.12,13:
„Ferestre goale”
(sursa imaginilor: <https://www.subtilitas.site/post/88995573179/diener-diener-swiss-embassy-berlin-2000-via>)



NOTE:

1 WAJCMAN, Gérard. *Chroniques du regard et de l'intime*. Verdier, 2004. p. 35.

2 *Op. cit.* p. 35.

3 SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. The "As Found" and the "Found". În: ROBBINS, David (ed.). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge MA: MIT Press. 1990, p. 201. Apud: JOHNSTON, Ryan. *Marks and Remembrancers. Alison and Peter Smithson's Architectural Memory*. În: ANDERSON, Jaynie (ed.). *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress of the History of Art*. Melbourne: The Miegunyah Press. 2009, p. 568.

Disponibil online la adresa: https://www.academia.edu/12595319/Marks_and_Remembrancers_Alison_and_Peter_Smithson_s_Architectural_Memory

În engl.: «Setting ourselves the task of rethinking architecture in the early 1950s, we meant by the 'as found' not only adjacent buildings but all those marks that constitute remembrancers in a place and that are to be read through finding out how the existing built fabric of the place had come to be as it was.»

4 RISSELADA, Max (ed.), Van DEN HEUVEL, Dirk (ed.). *Smithson Alison & Peter - from the House of the Future to a House for Today*. Publisher: 010. 2004, p. 152.

5 REICHLIN, Bruno. *Le Corbusier. De la solution élégante à l'œuvre ouverte*. Zürich: Scheidegger & Spiess. 2022. p. 134.

6 LE CORBUSIER. *Une petite maison* [1923]. Editions d'Architecture Zürich. Zürich [1954], 1981. p. 21.

În franceză în original.: «Le paysage omniprésent sur toutes les faces, omnipotent, devient lassant [...] Pour qu'un paysage compte, il faut le limiter [...] boucher les horizons en élevant des murs et ne les révéler que par interruption de murs, qu'en des points stratégiques.»

7 REICHLIN, Bruno. *Op. cit.*, p. 128.

8 ROSSI, Aldo. *A Scientific Autobiography*. Cambridge MA: The MIT Press. 1981, p. 55.

În engl.: „There is no photograph of Fagnano Olona that I love so much as the one of the children standing on the stair under the huge clock which is indicating both a particular time and also the time of childhood, the time of group photos, with all the joking that such photos usually entail. The building has become pure theater, but it is the theater of life, even if every event is already anticipated.”

9 ROSSI, Aldo. *Op. cit.*, p. 1.

În engl.: 'The double meaning of the Italian word *tempo*, which signifies both atmosphere and chronology, is a principle that presides over every construction; this is the double meaning of energy that I now see clearly in architecture, as well as in other technics or arts..’.

10 *Ibidem*, p. 55.

11 *Ibidem*, p. 55. În engl.: 'I envisaged this theater-school in terms of everyday realities, and the children who were playing there comprised the house of life.'

12 Roger Diener in *Conversation with Muck Petzet and Florian Heilmeyer*. Disponibil la adresa: http://www.reduce-reuse-recycle.info/Projekt_3_0_id_38.html

13 STEINMANN, Martin. *L'architecture de Diener & Diener: une architecture pour la ville*. În: *Faces*, N° 41 | Été 1997 | Diener & Diener. Disponibil la adresa: <https://www.facesmagazine.ch/numero/41>

ABSTRACT

Pornind de la tematica anului 1, bazată pe studiul tipologic al unor exemple pregnante pentru istoria arhitecturii, care să marcheze o primă etapă de înțelegere spațială și arhitecturală, articolul își propune să întregască tabloul prin prisma reluării unei perspective care aduce în prim plan pe lângă rolul analitic, transformarea tipologiei în metodă de lectură și intervenție. Tipologia va fi privită în sens muratorian, ca mijloc activ ce pune în discuție legătura dintre istorie, context, precum și întreaga serie de factori sociali sau culturali care au contribuit la formarea și evoluția tipurilor arhitecturale. Astfel, avem un cadru în care analiza contextului, a principiilor și determinantelor spațiale, sinteza și abstractizarea care extrag elementele definitorii, precum și intenția unei noi propuneri arhitecturale lucrează împreună și sunt indisolubil legate, generând un proces de cercetare și descoperire, al cărui scop didactic este însăși apropierea de esența spațiului existent cât și creat, într-un permanent dialog.

TIPOLOGIA CA METODĂ: DE LA ANALIZĂ URBANĂ LA PROIECT

LECT. DR. ARH. ALEXANDRA MARIA AFRĂSINEI

DR. ARH. LAURA POPA-FLOREA

Tipologia poate fi privită atât ca analiză, ca mijloc de cunoaștere a existentului, cât și ca instrument de intervenție, ce pornește de la extragerea principiilor și a calităților, a atributelor date, pe care le transformă în elemente de raportare și continuitate urbană.

Studiul de față reprezintă o continuare a studiului apărut în volumul publicației *Arhive de atelier: studii și cercetări în proiectarea de arhitectură: 2020-2022*¹, având ca subiect descrierea metodei tipologice, printr-o succintă prezentare istorică, cu intenția de a sublinia latura sa aplicativă. În acest context, miza o reprezintă nu atât valoarea analitică, incontestabilă de altfel pentru lectura urbană, cât valoarea la nivel de metodă, ce pune în evidență legătura dintre prezentul care include în sine întreaga serie de factori socio-culturali-istorici implicați în evoluția țesutului și o nouă intervenție, ca prezență activă ce se raportează la existent și indică direcția de evoluție viitoare. Este ceea ce arhitectul Saverio Muratori, fondatorul metodei tipologice în mediul teoretic italian, definește ca „o condiție a modificării și a continuității (adică a perenității construcției ca realitate)”².

Privit din această perspectivă, țesutul urban înseamnă stratificare istorică și evoluție continuă, iar „tipului (de locuire) îi este asociată o viziune asupra realității înțeleasă în sensul său unitar și în continuitatea sa evolutivă, individualizată în fiecare moment al său și caracterizată de o orientare selectivă și istorică, rezultantă a unui schimb (vital și unificant) cu contextul”³.

Vom relua succint sensurile conceptului de *tip* prezentate în articolul mai sus menționat, ca prim pas care face trecerea de la teorie la analiză, pentru ca ulterior să exemplificăm printr-o serie de proiecte din cadrul atelierului de anul 1, care sintetizează într-un mod elocvent valoarea aplicativă și implicațiile didactice ale metodei tipologice.

Tipul este considerat esența limbajului arhitecturii, elementul primar prin care țesutul urban se poate descompune. Tipul înglobează caracterul unui loc, precum și întreaga serie de factori istorici, sociali, culturali care definesc un mediu construit. Pornind de la diferitele abordări care privesc conceptul de tip și tipologie, avem:

1. Sensul propriu de dicționar, care privește *tipul* în varianta reductivă, ca *sistem de clasificare și ca serialitate*;
2. *Tipul* ca *element primar al arhitecturii*, care face trimitere la abordările lui Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–

1849), ce definește tipul ca origine a arhitecturii, conexiune metaforică între precedentul istoric și formă, introducând o clară distincție între tip și model, precum și *Jean Nicolas Louis Durand* (1760–1834), care înlocuiește conceptul de tip cu cel de gen și îl transformă, prin abstractizare și esențializare, în element de compoziție arhitecturală, *limbaj științific* și în metodă pedagogică; astfel, tipul este privit ca sistem de clasificare bazat pe logică și raționalitate, ce permite studiul evoluției istorice și posibila continuitate sau devenire;

3. *Tipul ca mijloc de analiză urbană și intervenție*, ce face trimitere la abordările celor doi teoreticieni și arhitecți italieni *Saverio Muratori* (1910–1973) și *Aldo Rossi* (1931–1997), care introduc o viziune aplicată asupra conceptului, folosind *istoria* ca instrument *operativ* ce dă indicii atât despre trecut, cât și despre contextul și direcția viitoarei intervenții, menținând o anumită continuitate a procesului arhitectural. Saverio Muratori folosește tipologia ca mod operațional de proiectare, iar Aldo Rossi definește aplicabilitatea acestui concept asupra realității construite;
4. *Tipul ca reper al identității locului*, ilustrat prin perspectiva fenomenologică propusă de *Christian Norberg-Schulz* (1926–2000), care identifică în tip structura de corespondență între memorie, semnificație și loc, astfel încât *tipul* devine „*transpunerea esenței în formă concretă*”, iar *tipologia*, „*materializarea formală a caracterului și identității unui loc*”.⁴

Pornind de la cele patru direcții principale asupra tipologiei, ne vom axa cu precădere asupra tipologiei ca instrument operativ, contextualizată în realitatea urbană.

APLICABILITATE ȘI METODĂ

Lectura tipologică a orașului se raportează la forma urbană, pornește de la caracteristici obiective, măsurabile și va fi privită atât ca metodă de cercetare urbană cât și de proiectare, cu o importantă componentă didactică la care ne vom referi în continuare, având în vedere reconstrucția istorică împreună cu ceea ce a stat la baza constituirii ei, fenomene culturale și sociale.

Prin metoda tipologică înțelegem aspectele ce țin atât de analiză – înțelegere și cunoaștere – de sinteză, respectiv abstractizarea calităților spațiale, cât și de intervenție – materializarea și transpunerea în proiect. Astfel, tipologia:

1. privește sistemul de organizare primară – este în același timp limbaj, sistem de clasificare, element primar arhitectural;
2. vizează stratificarea istorică – evoluția țesutului urban și raportarea la precedente;
3. materializează esența și vizează identitatea;
4. dobândește rolul de fundament și de raportare pentru intervenție.

În cadrul primei teme a anului 1, a cărei componentă tipologică are

un rol major, am încercat să aplicăm parcursul de la analiză la proiect, accentuând rolul operativ al tipologiei din perspectivă muratoriană. Astfel s-a creat o metodă, în care procesul în sine este esențial întrucât permite atât înțelegerea tipurilor arhitecturale, abstractizarea și esențializarea lor, precum și devenirea la nivel de proiect-propunere pe baza calităților extrase.

Miza primei teme a anului 1 o reprezintă înțelegerea și descifrarea principiilor arhitecturale și spațiale pornind de la lectura și analiza unei serii de exemple reprezentative din istoria arhitecturii, incluse în șase tipologii majore, pe baza unor criterii și relații de interdependență între context și organizare interioară⁵. Astfel, raportul cu contextul, spațiul, structura, parcurgerea sau lumina devin criterii de studiu, analiză și sinteză pentru fiecare tipologie spațială.

Metoda aplicată la anul 1 din perspectivă tipologică propune trei faze: *analiză, sinteză/abstractizare și intervenție*:

- *analiza* tipurilor spațiale de bază: *spațiu central, spațiu liniar, spațiu cameral, spațiu hipostil, curte interioară și portic*, pornind de la un set comun de criterii, care au în vedere extragerea principiilor definitorii legate de context, configurare spațială, lumină, materialitate și structură, pentru ca în final fiecare tipologie să își nuanțeze propria matrice de analiză, ca o consecință a diferențelor caracteristice;
- *sinteza/abstractizarea* în urma fazei de analiză: asociat modelului tipologic este extrasă calitatea dominantă care generează atmosfera sau caracterul spațiului (poate face referință la lumină, densitate spațială, materialitate etc.);
- *intervenția*, în acest caz o primă apropiere de o propunere spațială de arhitectură, fază în care sunt preluate și transpuse în proiect, pe lângă atributele specifice asociate fiecărei tipologii, *lumina, ca factor esențial de raportare care dă calitate și determină spațiul*. Particularizând tema generală, în cadrul atelierului⁶, accentul s-a pus pe modul în care lumina transformă spațiul și cum fiecare tipologie dobândește astfel valoare și calitate diferită. Deși un element subînțeles, studiul luminii a reprezentat factorul care a permis ca fiecare decizie spațială legată de elementele structurale (grosimea zidurilor sau densitatea elementelor punctuale), modul de distribuție a spațiilor, orientare sau parcurs, să fie dependente de starea și de percepția acesteia.

Vom detalia și exemplifica pe rând cele șase tipuri propuse de temă-cadru, cu evidențierea caracteristicilor principale ca determinante spațiale, pentru a accentua modul în care a fost transpusă tipologia ca metodă de lucru, tipologia înțeleasă în sens muratorian și particularizată ca atare, cu întregul set de valori atribuite.

ANALIZĂ

Prima determinantă în procesul analitic o reprezintă *contextul* și rolul pe care îl joacă tipologia studiată în cadrul mediului natural sau al structurii urbane. Pornind de la Planul Nolli (Fig. 1) ca instrument de lucru și ca resursă, se propune identificarea caracterului public/privat și a valorii diferențiate la nivel urban. Fiecare tipologie derivă din context, preluându-i calitățile și devenind materializarea acestuia, definește spațiul, se adaptează,

face trecerea dinspre interior spre exterior în mod gradat prin portic/ colonadă, sau e în directă dependență cu țesutul pe care îl delimitează și din care se naște/provine.

În acest sens, *spațiul central*, deși este foarte bine definit, concentrat și orientat spre sine sau spre axul vertical, permite în același timp o ierarhizare de la spațiul public interior spre spațiul public exterior, ca o consecință a dependenței față de context, cum este exemplul Pantheonului roman care se găsește în țesutul istoric constituit;

Pe de altă parte, în cazul spațiilor publice deschise cum este și Piazza Navona, *spațiul liniar* poate apărea ca o secvență ce asigură fie continuitatea parcursului, fie o deviere a lui ca în cazul spațiului public închis al bisericilor romanice/gotice, parte a țesutului construit dens al Romei;

Spațiul cameral, încapsulat, se regăsește în două ipostaze diferite – poate fi amplasat izolat pentru a asigura o deschidere perimetrală, ce permite iluminarea încăperilor sau, când îl extragem din contextul urban, ca în cazul palatelor renascentiste din nucleul istoric al Romei, vizibile în planul lui Nolli, este definit de limite construite pe care le preia și se configurează ca un ansamblu de cele mai multe ori cu curți interioare, care au ca rezultată creșterea gradului de intimitate al spațiului interior în raport cu exteriorul.

Curtea interioară (sau *incinta*) face parte din locurile orașului care se descoperă, caracterul public/privat fiind definit de gradul de permeabilitate a limitelor ce o determină.

În cazul *spațiului hipostil*, structura, configurația geometrică și modulată, precum și modul cum acesta s-a constituit istoric, de multe ori pe criterii funcționale, induc o detașare față de mediul exterior.

Porticul, din contră, prin caracterul său intermediar, permite extinderea spațiului urban spre interior și invers, mediind relația public-privat și asigurând continuitatea parcursului urban. Este în același timp o dilatare a spațiului interior cât și a celui exterior, într-o relație duală.

Astfel, prin raportarea la context și prin suprapunerea istorică se pot distinge reperele urbane și se poate evidenția continuitatea tipo-morfologică, funcțională, spațială și socială.

La nivelul analizei *principiilor spațiale* (Fig. 2), pe de o parte apare amprenta contextului care determină configurația și modul de raportare interior-exterior, public-privat, pe de altă parte tipologiile, analizate individual, în esență nu pot fi privite ca tipologii pure, complet separat, întrucât se întrepătrund și își extrag calitățile una din cealaltă (ca în cazul porticului sau al curții interioare care nu pot fi disociate de spațiile ce le delimitează sau de spațiile intermediare pentru care joacă un rol determinant).

În cazul *spațiului central* se poate vorbi de un nucleu cu spații subordonate în care apare o ierarhizare între spațiul major dominant, determinat de structură, material (densitatea și masivitatea zidăriei de cărămidă sau piatră) și acoperire, la care contribuie spațiile secundare de cele mai multe ori completate prin nișe sau abside, de o altă calitate și rol ierarhic. În același timp, prin materialitate, modul în care este dispusă pardoseala și, mai presus de toate, prin lumină, se schimbă calitatea și percepția spațiului. Spațiul major și spațiile secundare subordonate, împreună cu ierarhia impusă de înălțimea diferită, constituie straturi care accentuează caracterul și centralitatea, straturi spațiale întărite de straturi de lumină.

pag. 113

Fig. 1:

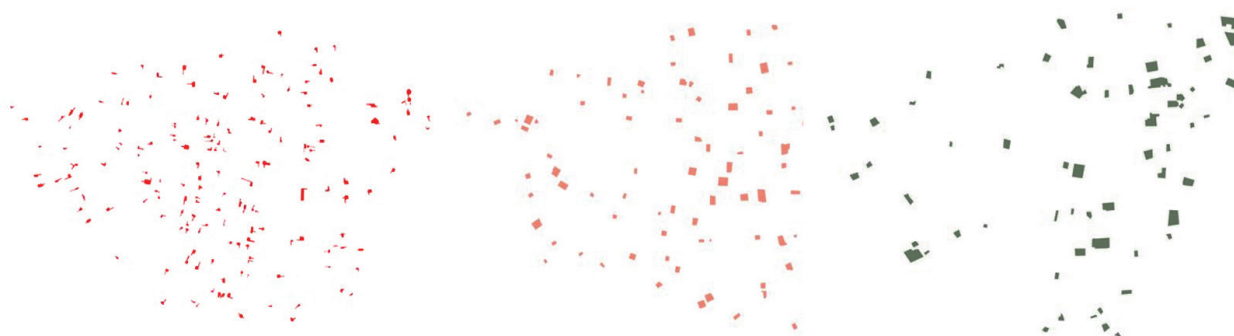
Plan Gianbattista Nolli
(1701-1756) – exemplificare
și identificare tipologii
curți/incinte.



— curte de acces

— curte cu portic

— curte grădină



Spațiul liniar este caracterizat prin direcționalitate și parcurs longitudinal, iar limitele laterale influențează percepția, definindu-l ca spațiu poros sau lis. Secvențele spațiale și ierarhia sunt determinate de ritmul dispunerii elementelor structurale și a golurilor, parcursul interior fiind ghidat de lumină și materialitate. Ierarhia spațiului este dată și de diferența de înălțime și modul de acoperire dintre spațiul principal și cele de importanță secundară, la care contribuie pardoseala ce susține experiența spațială⁷.

Tipologia camerală, definită prin elementele portante ce separă, structurează și delimitează, permite descoperirea spațiului prin parcurgerea directă a încăperilor, sau graduală, intermediată de spații secundare cu rol de circulație. Ierarhizarea spațială este determinată de configurația planimetrică și de caracterul fiecărei celule, date de material și mod de punere în operă, de masivitatea și densitatea zidurilor sau de modul de acoperire. Lumina urmărește configurația spațială și poate fi dispusă perimetral, caz în care de cele mai multe ori se diminuează către interior accentuând ierarhizarea și importanța limitelor laterale, sau central, caz în care apare o dependență față de o curte interioară-atrîm care schimbă și nuanțează calitatea spațiilor.

Spațiul hipostil este determinat de ordinea și geometria elementelor verticale cu rol structural. Calitatea spațiului este influențată de configurațiile modulare la care contribuie materialitatea și secțiunea elementelor constructive, care își păstrează întotdeauna scopul și integritatea structurală. Elementele ce definesc închiderea la partea superioară – arce, bolți sau sistem de grinzi – conferă o articulare ritmică a spațiului, accentuând caracterul.

Curtea interioară (sau *incinta*) presupune existența unei stratificări ce evidențiază relația dintre spațiul curții și lumea exterioară, caracterul public sau privat fiind determinat de rolul pe care îl are în sine, precum și de raportul cu țesutul urban. În funcție de modalitatea de acces și de caracterul pe care îl dobândește (de reprezentare, de legătură, ca nucleu care conectează spațiile interioare), spațiul curții interioare ierarhizează parcursul arhitectural și constituie, la nivel urban, un element de continuitate istorică. La spațialitatea curții interioare, de multe ori decupată din țesutul dens construit ca o consecință datorată nevoii de intimitate, contribuie configurarea, structura și materialitatea elementelor ce o delimitează. Gradul de permeabilitate al limitei este determinat de raportul plin-gol sau de prezența porticului, ca spațiu de legătură și extensie a casei, ca în cazul spațiilor de tip peristil caracteristice vilelor romane.

Porticul, spațiu particular de o calitate diferită, poate face parte și din cadrul celorlalte tipologii, ca o extensie a acestora (*cameral, central, liniar* sau *curte*), ce face trecerea dintre spațiul interior spre cel exterior.

În funcție de deschiderea/ritmul dintre elementele verticale determinate de tipul de structură și material și de relația lumina-umbra sau plin-gol, se conturează diferite grade de densitate sau permeabilitate vizuală, care schimbă caracterul spațiului pe care îl definesc.

SINTEZĂ/ABSTRACTIZARE ȘI PROIECT/INTERVENȚIE

Miza primei etape de sinteză este de a extrage din fiecare exemplu analizat calitatea relevantă care dă atmosfera sau *spiritul locului* și definește spațial tipologia. Pornind de la această calitate (sau calități), faza a doua a proiectului va materializa atributele evidențiate prin cele patru intenții de proiect încadrate în aceeași tipologie. Astfel, am încercat să ajungem

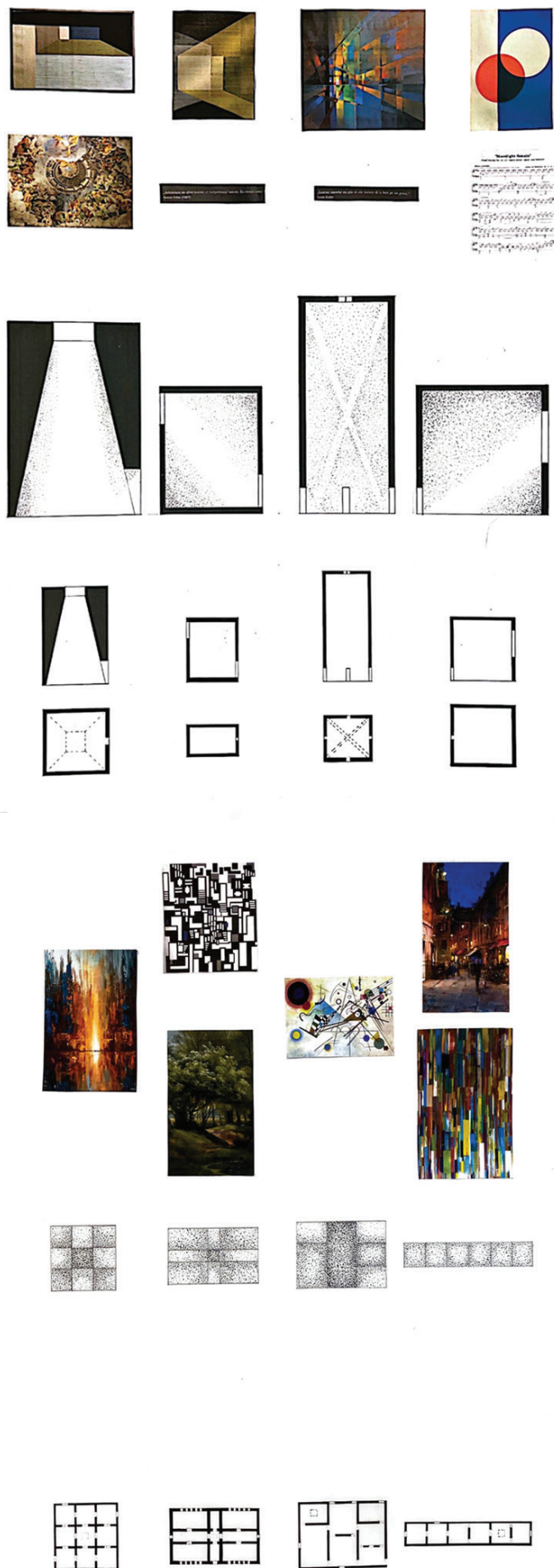


Fig. 3:
Sinteză anul 1-atelier 14,
an univ 2022-2023:
tipologia centrală și
tipologia camerală.

la esență, ca sinteză calitativă a spațialității alese, pentru ca în etapa de intervenție să suprapunem *lumina* și să studiem modul în care secvențele spațiale, ierarhia, înălțimea, masa sau secțiunea elementelor structurale și modul de articulare, poziția golurilor, ritmul se transformă în și *prin lumină*.

Sinteza finală își dorește să surprindă *atmosfera* ce înglobează atât analiza etapei inițiale din care și-a extrase atributele, cât și transformarea ei împreună cu lumina, respectiv modul în care criteriile și elementele spațiale au fost influențate de lumină sau, altfel spus, cum a fost configurat/nuanțat/gradat spațiul în funcție de lumină. Pentru a reda și transmite în mod cât mai sugestiv această atmosferă s-a făcut trimitere la domenii conexe – pictură, fotografie și muzică, ce particularizează demersul didactic (Fig. 3).

Astfel, prin această sinteză a fazei de lectură, dar și a celei de propunere care induce un factor analitic asupra proiectului, se revine la punctul de pornire, iar exercițiul se întoarce de la faza finală spre faza inițială, parcurgând traseul de la obiect analizat la proiect, în dublu sens. Revenind la metodă, în același fel tipologia operativă văzută de Muratori pornește de la existent și devine oglinda sintetizată și abstractizată a acestuia, încărcată cu sensuri și semnificații diferite, valorizând atât existentul, procesul în sine, cât și devenirea lui (Fig. 4-5).

NOTE:

1 AFRĂSINEI, Alexandra; POPA-FLOREA, Laura. Tipologia ca mijloc de cunoaștere, înțelegere, intervenție. În: PELTEACU, Mihaela; DUȚESCU, Mihai Constantin; AFRĂSINEI, Alexandra Maria; (ed.) *Arhive de atelier: studii și cercetări în proiectarea de arhitectură: 2020-2022*. București: Editura Universitară „Ion Mincu”. 2022, pp. 117-125.

2 „[...] condizione della modifica è dunque la continuità (cioè la perennità della costruzione come realtà).” MURATORI, Saverio. *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Istituto Poligrafico dello Stato, p. 21.

3 *Ibidem*, p. 5.

4 AFRĂSINEI, Alexandra; POPA-FLOREA, Laura. *Op. cit.*, p. 121.

5 *Caiet teme proiectare de arhitectură/teoria proiectului 2022-2023*. Departamentul Bazele Proiectării de Arhitectură. București: Editura Universitară Ion Mincu”. 2022, pp. 31-58

6 Atelier de proiectare arhitectură an 1, an universitar 2022-2023, echipa formată din șef atelier lect. dr. arh. Alexandra Afrăsinei, asist. dr. arh. Sonia Raețchi, arh. Alexandru Barat

7 Ca exemplu specific extras din planul lui Nolli, în cazul bisericilor pe plan longitudinal din țesutul urban al Romei, avem în majoritatea cazurilor un spațiu principal, direcționat spre altar, care are două straturi de spații secundare dispuse longitudinal, adiacente celui principal, respectiv două nave secundare cu coloane și o serie de abside adiacente acestora.



Fig. 5:
Studiu fotografic-spațiu și
lumină: tipologia centrală și
tipologia camerală

ABSTRACT

Articolul face parte dintr-o serie de prelegeri de atelier care au însoțit exercițiile de proiectare pe parcursul anului universitar recent încheiat, la anul I. Asociată exercițiului dedicat spațialității, în special a spațiului structură, prelegerea definește relația dintre spațiul arhitectural și structura privită ca gest constructiv primordial. Se trece în revistă o scurtă incursiune teoretică cu trimitere la primele asocieri ale termenilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când Viollet-le-Duc vorbește pentru prima oară despre relația directă și indisolubilă dintre formă, structură și spațiu.

Prelegerea ilustrează apoi relații spațiale și compoziționale semnificative pornind de la planul villei palladiene, trecând prin rescrierea neoclasică a acestor principii compoziționale și ajungând într-o contemporaneitate în care geometria și rigoarea structurală capătă și alt tip de valențe.

Partea finală este un stop-cadru făcut asupra unui studio contemporan de arhitectură, chilienii Mauricio Pezo și Sofia von Ellrichshausen, ale căror preocupări aduc noi valențe acestui tip de gândire riguroasă. Sunt trecute în revistă gânduri care conturează filosofia studioului, desene și proiecte, pentru ca în final să se prezinte un ultim proiect al autorilor, în chip de concluzie și discuție deschisă asupra mecanismelor și instrumentelor cu care arhitectura contemporană lucrează în chip esențial.

SPAȚIU-STRUCTURĂ. GEOMETRIE. REGULĂ-EXCEPȚIE. PEZO VON ELLRICSHAUSEN ȘI FASCINAȚIA RIGORII BRUTE

LECT. DR. ARH. ALEXANDRU CĂLIN

I. DEFINIRE TERMENI: SPAȚIU. STRUCTURĂ.

Rolul primordial al arhitecturii, dincolo de orice rațiune utilitară evidentă, este acela de a produce spații. Arhitectura imaginează, generează și produce spațiu.

Prin spațiu, privit în acest sens, se înțelege un *câmp* tridimensional în care au loc, laolaltă, obiecte și evenimente care au o poziție și direcție relativă, mai precis, poate, o porțiune a acestui *câmp* delimitată într-un anumit moment sau într-un anumit scop.

Pentru a produce spațiu arhitectura utilizează, întocmai ca în situația limbajului vorbit, elemente distincte care conlucrează împreună. Astfel, coloana, peretele, golul, planșeul, puse într-o relație directă definesc spațiul arhitectural prin intermediul unei structuri construite.

Structura, privită în această accepțiune, definește o serie de elemente care suportă încărcări verticale sau orizontale (de exemplu perete, podea, acoperiș) care sunt considerate stabile și sunt așezate după o logică anume.

În arhitectură, termenul *spațiu-structură* se referă la relația și interacțiunea directă și implicită dintre elementele structurale ale unei clădiri și spațiile pe care le creează sau le definesc în mediul construit. Este o definiție ce cuprinde înțelegerea modului în care elementele portante contribuie la modelarea experienței spațiale în interiorul și în jurul unei clădiri.

Conceptul de *spațiu-structură* subliniază, în chip esențial, ideea că aranjarea și proiectarea elementelor structurale nu țin doar de rațiuni funcționale, ci au, de asemenea, un impact semnificativ asupra calităților estetice, spațiale și experiențiale ale arhitecturii.

Înțelegerea relației prin care structura determină și configurează spațiul în mod direct devine astfel importantă pentru că se referă la un mod extrem de precis, riguros și ordonat în care arhitectura poate să apară.

Un edificiu în construcție, cu structura ridicată, curată, ordonată, fără învelitoare, este un *schelet* minunat. Cred, cu tărie, că acesta este unul dintre cele mai frumoase momente din viața unui edificiu. Când *scheletul* său este expus, fără nimic altceva. Când structura și gravitația sunt protagoniștii și când acestea prefigurează deja obiectul finit și reprezintă esența gestului arhitectural.

Spațiul, structura și învelișul sunt temele fundamentale ale discursului

de arhitectură. Ordinea structurii, forma spațiului și natura închiderii sunt deci determinante pentru apariția concretă a formei construite.

Sunt importante pentru că primul an de studiu își propune să pună în chestiune tocmai aceste ipostaze primordiale și esențiale ale modului în care obiectul de arhitectură poate să apară.

Teoretizarea acestor chestiuni fundamentale, deși este apanajul modernității¹, își are rădăcini mai vechi. Secolul al XIX-lea este, în acest sens, momentul în care arhitectura începe să fie teoretizată în chip esențial și se desprinde de modelul tradiționalist istoric.

Viollet-le-Duc² este între primii teoreticieni care conferă structurii un rol determinant. El susține că forma arhitecturală este în mod necesar derivată din conformația 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.”³

El susține că fiecare componentă a arhitecturii este rezultatul unei relații implicit structurală și că forma obiectului este o consecință directă a structurii.

II. PLAN STRUCTURĂ. GEOMETRIE

Relația dintre structură și spațiu devine apanajul teoriei de arhitectură abia în secolul al XX-lea, determinată de noile materiale de construcție care permit, pentru prima oară, diluarea acestei relații directe și interdependente între cele două.

Astfel, arhitectura începe să opereze cu trei tipuri fundamentale: *planul structural*, *planul spațial* - *Raumplan* și *planul liber*, eliberat de povara structurii.

În ceea ce ne privește ne vom opri, în cele ce urmează, asupra primului dintre ele.

Planul structural exprimă deci o suprapunere precisă între forma spațiului și ordinea structurală. Cronologic, acest tip este și cel primar, determinat inclusiv istoric de un anume tip de constrângere derivată din lucrul cu materiale de construcție primare, naturale - piatră, cărămidă, lemn - și ale sistemelor constructive specifice lor. Este un tip planimetric celular definit de alăturarea unor camere și travee care comunică între ele în mod direct, indirect sau prin articulații, ritmic, constrâns direct de materialul constructiv, principiul generator fiind cel al juxtapunerii diferitelor spații.

Redus la esență, poate fi privit ca o înșiruire sau alăturare riguroasă a unor forme geometrice primare, aflate în relație directă unele cu celelalte. Este axial orientat și adesea simetric. Spațiile pot fi ierarhizate și sunt în relație directă unele cu celelalte.

Ilustrarea semnificativă a acestui tip de plan se regăsește, spre exemplu, la *Villa Rotonda* - Andreea Palladio, Vicenza - 1567.⁴ Planul riguros geometric, perfect pătrat în formă, echivalent tratat și orientat, distribuie simetric și dublu axial o suită de camere grupate în jurul unui hol central de formă circulară. Golul circular, pe dublu nivel, reprezintă excepția de la regula împărțirii precise, rectangulare și lasă deschisă, ulterior în gândirea arhitecturală, discuția dintre regulă și excepție, rigoare și surpriză, ierarhie și parcurs.

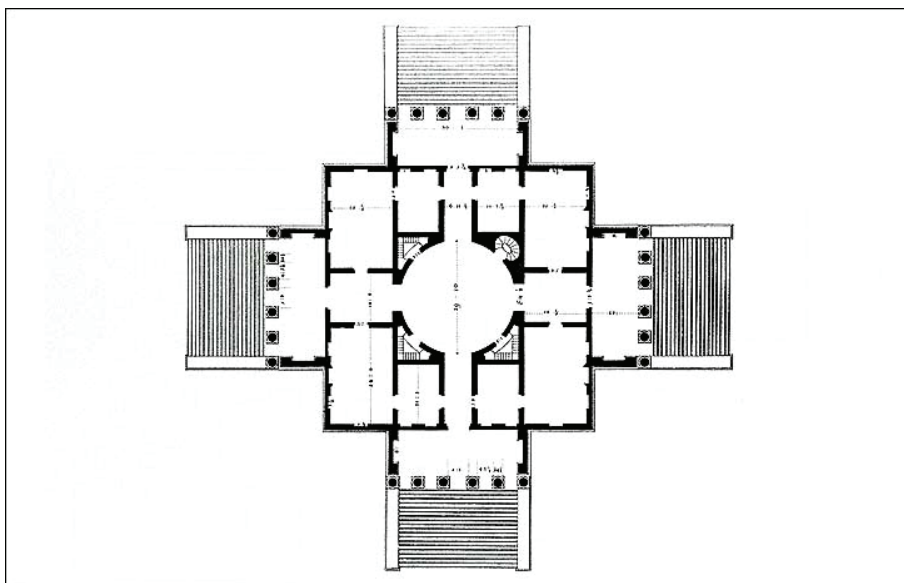


Fig. 1:
Andreea Palladio.
Villa Rotonda.
Plan după desenul lui
Scamozzi cca. 1778

Modelul este revizitat și continuat de Karl Friedrich Schinkel la *Neuer Pavillon* - Berlin, Charlottenburg 1824-1825.⁵ Rigoarea este dusă mai departe de Schinkel, care preia modelul *vilei palladiene* și îl radicalizează, atât din punct de vedere formal, cât și volumetric. Un cub perfect, ilustrat în plan de o compoziție de nouă pătrate echivalente dispuse simetric și dublu orientate. Spațiile comunică direct unele cu celelalte, cu o poziție fixă și axială a golurilor, atât cele interioare, cât și cele exterioare. Dacă la Palladio excepția este dată de golul central, spațiul major dezvoltat și care capătă și formă distinctă în plan și volum, la Schinkel excepția este dată de pătratul din mijlocul compoziției care găzduiește scara care face legătura dintre cele două niveluri și este astfel tratat distinct.

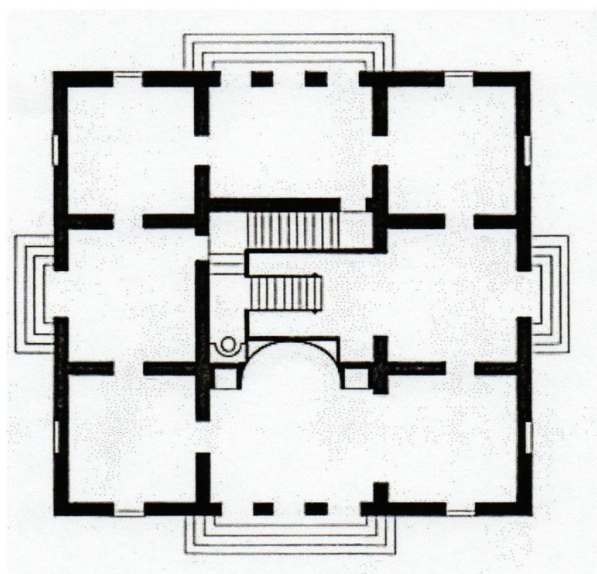


Fig. 2:
Karl Frederich Schinkel.
Neuer Pavillon, Berlin.
Plan.

III. PEZO VON ELLRICHAUSEN. FASCINAȚIA RIGORII BRUTE

Acest tip de gândire spațială nu trebuie etichetat și înțeles însă ca fiind unul datat istoric. Tema este recurentă și sunt deja suficient de multe exemple pe care arhitectura contemporană ni le oferă în acest sens.

Mauricio Pezo și Sofia von Ellrichshausen⁶ sunt cunoscuți pentru abordarea lor adesea inovatoare și provocatoare în proiectarea clădirilor, în special prin utilizarea formelor geometrice simple și relaționarea lor strânsă cu structura spațiului construit pe care îl propun, în chip radical.

Compoziția geometrică în lucrările lor este adesea caracterizată de utilizarea formelor pure și simetrice, cum ar fi cuburile, cilindrii și prismele. Aceste forme geometrice solide sunt folosite cu precizie pentru a crea edificii cu o claritate vizuală impresionantă și cu un impact puternic. Abordarea lor se transpune într-o arhitectură cu o estetică clară, brută și în același timp puternică.

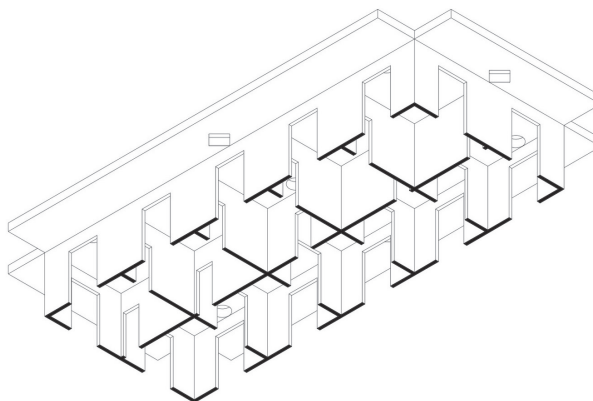


Fig. 3:
Pezo von Ellrichshausen.
Meri House.
Axonometrie

Formele geometrice utilizate de Pezo von Ellrichshausen nu sunt alese doar pentru *frumusețea* lor estetică, ci și pentru a defini spațiul interior și exterior în mod inovator. Arhitecții explorează dinamica dintre aceste forme și spațiul construit creând experiențe arhitecturale unice pentru utilizatori. Formele simple și puternice reușesc să creeze o relație consistentă între arhitectură și mediul în care aceasta își face prezența.

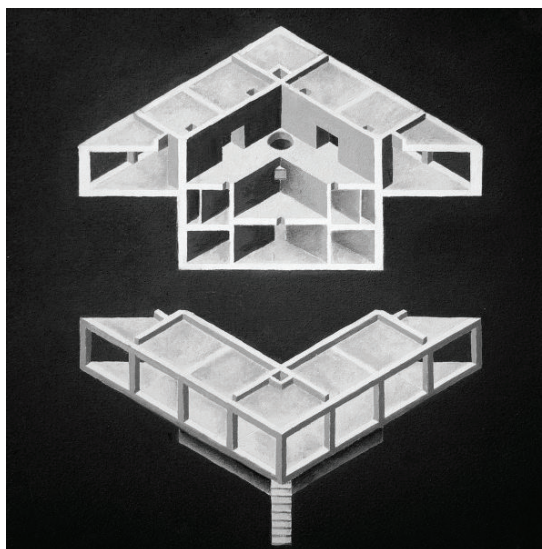


Fig. 4:
Pezo von Ellrichshausen.
Guna House.
Axonometrie

Într-un interviu pentru *Damn*, întrebată fiind despre estetica biroului, descrisă drept *geometric abstraction*, Sofia von Ellrichshausen afirmă că :

”Suntem sceptici în ceea ce privește explicarea a ceea ce facem prin geometria descriptivă sau analitică. În schimb, suntem mai interesați de principiile spațiale de bază ale geometriei topologice și de construcția structurilor spațiale, a secvențelor și a relațiilor dintre acestea.”⁷

O caracteristică distinctivă a lucrărilor biroului este modul în care relația dintre spațiu și structură este adesea clar exprimată. Elementele structurale sunt expuse și vizibile în mod intenționat, creând o conexiune puternică între spațiul interior și structura portantă. Această abordare directă subliniază importanța structurii în definirea spațiului arhitectural și conferă o calitate sinceră și autentică lucrărilor lor.

Există, cu obstinație și asumat, în lucrările acestora un grad asumat de imperfecțiune, de rigoare brută despre care Mauricio Pezo afirmă că:

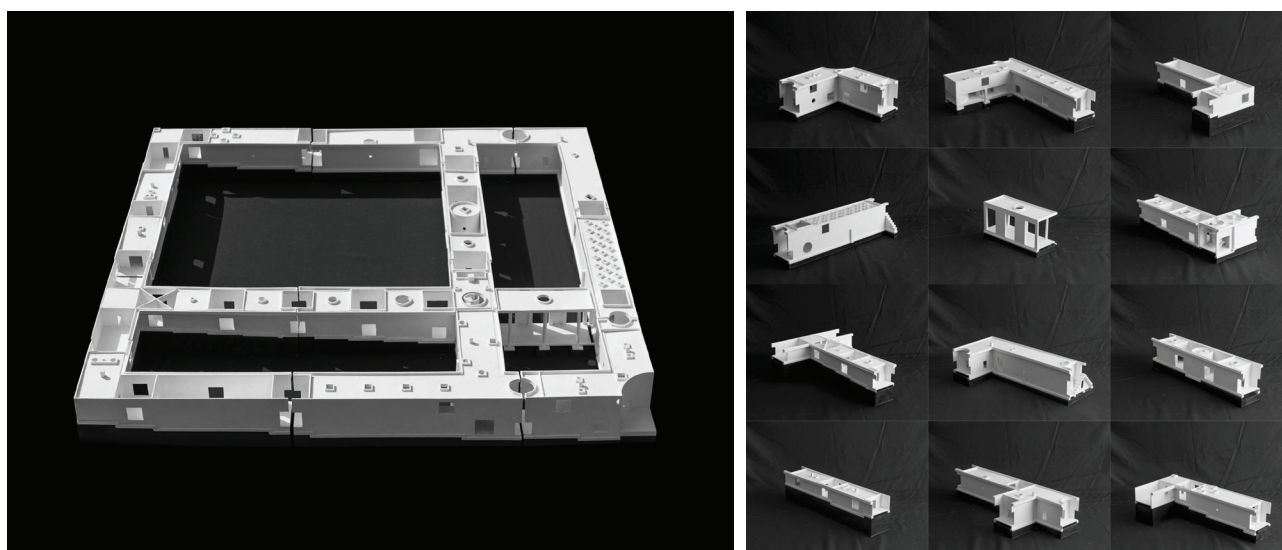
„Imperfecțiunea este consecința naturală a unui tip de proces natural. Poți printa sau desena o linie pe computer și aceasta va avea la final același rezultat, dar dacă vei desena cu mâna aceeași linie și o vei face din nou, rezultatul va fi unic, imperfect, de fiecare dată. Și asta este relevant pentru munca noastră. Acceptăm complexitatea și neprevăzutul condiției noastre umane.”⁸

Ultimul proiect al biroului, *Luna House - 2022*, este o colecție de douăsprezece structuri diferite. Acestea sunt perfect dispuse într-un pătrat riguros desenat în jurul unei curți centrale, similar unui claustru.

Sunt douăsprezece blocuri, fiecare cu formă și proporții unice, care împreună delimitează o cruce asimetrică în inima curții, divizând-o în patru zone verzi mai mici. Camerele sunt amplasate atât de-a lungul perimetrului clădirii, cât și în centrul acesteia.

În întreaga structură deschiderile geometrice și tăieturile pătrund în volumele robuste creând spații intermediare și interacțiune continuă între camere și peisajul exterior.

Fig. 5, 6:
Pezo von Ellrichshausen.
Luna House.
Axonometrii volum și
unități componente



Numele proiectului provine de la dimensiunea celei mai mari curți, care este comparabilă ca mărime cu un ring de lupte cu tauri, cunoscut sub numele de *medialuna* în tradiția rurală chiliană.

Calitatea spațială a fiecărei camere, atât interioare, cât și exterioare, este punctată de deschideri singulare în multiple direcții, stabilind astfel o linie subtilă care delimitează funcțiuni diferite.

În unele colțuri există accente de intimitate, în altele, greutatea, goliciunea și opacitatea devin aproape monumentale.

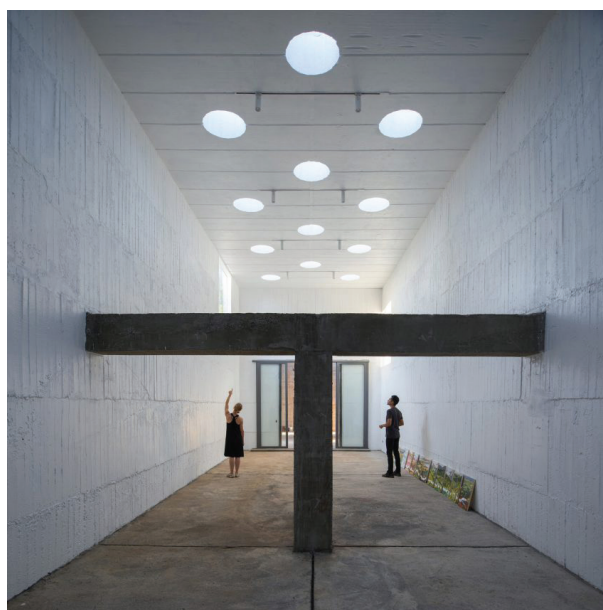
Excepția este dată aproape de fiecare dată de folosirea ingenioasă și neașteptată a unor elemente de limbaj, stâlp sau gol, care capătă valențe și alăturări aproape inedite care ies din logica generală și punctează spațial unicitatea fiecărui modul în parte.

Fig. 7, 8:
Pezo von Ellrichshausen.
Luna House.
Imagini interior



Prin integrarea formelor geometrice simple și utilizarea clară a structurii ca parte integrantă a conceptului arhitectural, Pezo von Ellrichshausen demonstrează că arhitectura poate fi atât simplă, esențială, cât și expresivă și inovatoare. Lucrările lor inspiră contemplație, determinând oamenii să se raporteze într-un mod mai conștient la spațiul construit și la relația acestuia cu mediul înconjurător.

Fig. 9:
Pezo von Ellrichshausen.
Luna House.
Imagini interior



NOTE:

1 A se vedea, spre exemplu, în acest sens, discursul lui Bernard Huet referitor la raționalismul organic al structurii - Viollet-le-Duc vs. învelirea simbolică a spațiului - Gottfried Semper. În: HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXème siècle*. Paris: Quintette. 2003.

2 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (n. 27 ianuarie 1814 - d. 17 sept. 1879), arhitect francez cunoscut, în principal, pentru lucrări de restaurare. Este considerat unul dintre pionierii teoretizării arhitecturii moderne, lucrarea sa *Entretiens sur l'architecture* (1863) influențând direct pe mulți dintre arhitecții perioadei. El a lansat teoria conform căreia o clădire nu trebuie să fie realizată plecând de la funcționalitate, ci de la forma sa, fără a folosi elemente inutile structural.

3 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Bruxelles: Mardaga Pierre Editeur. 1995 [1863-1872]. Vol. 2, pp. 3-4.

4 Andrea Palladio (1508 – 1580), arhitect italian din perioada Renașterii, activ în perioada Republicii Venețiene. Palladio, puternic influențat de arhitectura romană și greacă, este considerat unanim una dintre cele mai influente personalități din istoria arhitecturii.

5 Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), arhitect, urbanist și pictor prusac, a fost unul dintre cei mai importanți arhitecți germani. A proiectat clădiri în stil neoclasic și neogotic. Cele mai cunoscute clădiri ale sale sunt plasate în și în jurul Berlinului. A proiectat de asemenea și mobilier și decoruri de scenă.

6 Pezo von Ellrichshausen este un studio de arhitectură fondat de arhitecții chilieni Mauricio Pezo și Sofia von Ellrichshausen. Mauricio Pezo și Sofia von Ellrichshausen și-au început colaborarea în anul 2002 și au fondat firma Pezo von Ellrichshausen Architects în 2005. Lucrează într-un studio situat în sudul statului chilian Biobio și sunt implicați în diverse proiecte arhitecturale, de la construcții private și publice până la instalații și expoziții.

7 SANSON, Anna. *Spaces, Structures & Sequences. The Art and Architecture of Pezo von Ellrichshausen*. Febr., 2019. Disponibil la adresa: <https://www.damnmagazine.net/wordpress/2019/02/01/spaces-structures-sequences-architecture-of-pezo-von-ellrichshausen/>.

8 VON ELLRICHSHAUSEN, Sofia;PEZO, Mauricio. *Pezo von Ellrichshausen [2005-2022]. From A to B*. El Croquis, N. 214. 2022.

ABSTRACT

Caracterul profesiei noastre (nu singurul, de altfel) este de a fi învățată prin intermediul practicii. Uneori, însă, e bine să ieșim în afara disciplinei pe care o predăm și să vedem lucrurile și dintr-o altă perspectivă.

Cu alte cuvinte, în cazul de față, afirm că îi putem învăța arhitectura pe studenții noștri predându-le și altceva decât tot arhitectură.

De aici, ideea de experiment: căutarea, necunoscutul, jocul. Dar și o stare de neliniște, uneori apăsătoare, deoarece cu toții, atât profesori, cât și studenți, pășim în afara zonei noastre de confort. Și, în unele cazuri, asta înseamnă să ne îndepărtăm chiar destul de mult.

O parte din gândurile de mai sus sau transpus în exercițiile pe care le-am realizat cu studenții anului III. Pornind de la *clasica* analiză urbană, exercițiile au fost îndrumate astfel încât rezultatul final să fie exprimat prin intermediul unei creații atipice: un obiect de design, o instalație sau o prezență digitală.

Textul de mai jos este cel care a însoțit tema de atelier, prima din această serie. În acel an ne-am concentrat pe contradicții: prezență/absență, construit/gol, urban/rural. Rezultatele au devenit la final obiecte ce ilustrau aceste opoziții.

RESCRIEREA AMPRENTEI ORAȘULUI

LECT. DR. ARH. VLADIMIR NICULA

(trad. din engl. în var. originală)

INTRO

pozitiv	negativ
negru	alb
deschis	închis
bun	rău
sus	jos
prezentă	absentă
plin	gol
bogat	sărac
puternic	slab
lumină	întuneric
ordine	haos
zgomot	liniște
construit	gol
opulentă	sărăcie
aproape	departe
dulce	amar
cald	rece
rapid	lent
gras	slab
frumos	urât
noapte	zi
Soare	Lună
drept	îndoit
sănătos	bolnav
intro	outro
tare	moale
curat	murdar
activ	pasiv

nervos	_____	calm
antrenant	_____	plictisitor
treaz	_____	beat
limpede	_____	vag
păros	_____	chel
tânăr	_____	bătrân
deștept	_____	prost
mort	_____	viu
fericit	_____	trist
arhitect	_____	nearhitect

Tindem să percepem lumea care ne înconjoară în termeni duali. Un echilibru constant și dinamic între elemente opuse. Dacă nu ne e bine, atunci e rău. Dacă nu este înainte, atunci trebuie să fie înapoi. Dacă nu este un lucru, atunci cu siguranță este opusul său etc.

Cultura contemporană ne învață să facem asta: a fi sau a nu fi, *binele învinge răul*, yin vs. yang, Superman vs. Batman etc. Lumea noastră modernă abundă în astfel de antiteze.

Asaltat, agresat chiar, de o avalanșă de informații venite de pretutindeni, omul contemporan se vede nevoit săși simplifice percepția și înțelegerea lumii carel înconjoară întrun mod stereotip, banal și previzibil, prea abrupt uneori și totodată superficial.

În același mod, simplist și șablonard, citim și luăm în considerare și mediul urban. De câte ori, când ni sa cerut să descriem un oraș pe care lam vizitat, nu am oferit răspunsul tipic: *Este un oraș al contrastelor*? Și am făcut asta crezând cu tărie că putem oferi o înțelegere cuprinzătoare și întemeiată a ceea ce am constatat cu proprii ochi: contraste - juxtapoziții de obiecte/oameni/situații/clădiri și spații în aparentă contradicție. În mod ciudat, majoritatea locurilor de pe Pământ pot fi descrise astfel în zilele noastre. Dar este oare și relevantă o astfel de descriere?

Desigur nu. Credem însă că în această simplificare excesivă se pot ascunde de fapt multe nuanțe, că ea are legitimitatea sa, și că, mai mult, poate fi un mecanism util de învățare. De asemenea, credem că, similar unei amprente digitale care reține în tiparul său unic și irepetabil al liniilor care o formează codul identitar al unui singur individ, tot la fel și orașul sau porțiuni ale acestuia își pot releva propria amprentă, atunci când știm unde să o căutăm și cum să o scoatem la iveală.

Oarecum de aceea, scopul primului nostru exercițiu din acest an este să cădem în mod deliberat în această capcană și să o ducem cât de departe ne permite capacitatea de expresie. Exercițiul poartă în sine un îndemn: experimentați acest tip dual de percepție până la extrem și redați la final în mod nedisimulat răspunsul formulat pe parcurs.

PRINCIPII

Să faci arhitectură și să predai arhitectură sunt două lucruri extrem de diferite. Necesită un set de aptitudini diferite, se desfășoară pe coordonate diferite, există o dinamică diferită a actului profesional după cum (și mai ales) scopul final este unul diferit: arhitectul produce proiecte care ulterior pot deveni clădiri, în timp ce profesorul de arhitectură produce arhitecți.

Revenind la tema dualităţii, putem de asemenea afirma că, într-un fel, profesorul de arhitectură este în prima linie a relaţiei cu nearhitecţii, având chiar un rol activ, de iniţiere a unor nearhitecţi şi introducerea lor în rândul breslei. La această idee vom reveni însă ceva mai târziu.

Începem deocamdată prin a spune că profesorului de arhitectură îi revine sarcina complexă de aşi convinge studenţii să se îmbarce pentru un drum dificil, acela al unei profesii presărate de obstacole, foarte diferite de alte domenii de activitate şi în care satisfacţiile şi răsplata muncii, în fapt, pot fi de multe ori altele decât s-ar putea aştepta.

Astfel, încă din studenţie, tinerii arhitecţi în devenire descoperă cât timp le consumă profesia, fapt care îi pune pe mulţi în dificultate. Orele limitate de somn, mobilitatea redusă, cercul foarte mic de cunoştinţe, de cele mai multe ori doar din acelaşi domeniu, fac ca supravieţuirea în acest spaţiu socioprofesional să fie o provocare.

Ulterior, odată intraţi în *pâine*, remuneraţia pentru serviciile de proiectare apare, în cele mai fericite cazuri, abia după 510 ani de la absolvire şi este precedată, în mai toate ţările, de un lung răgaz în care trebuie obţinute diverse calificări. Prin comparaţie, alte meserii pot produce venituri imediat şi nici nu necesită licenţe sau validări suplimentare din partea vreunor asociaţii sau foruri profesionale.

Totodată, concurenţa între arhitecţi este foarte dură. Selecţia profesioniştilor se face pe criterii relativ subiective încă din perioada universitară, iar aceasta se transmite către studenţi sub forma unei presiuni psihologice suplimentare. Tot ca şi în timpul anilor de studenţie, când acestea veneau din partea profesorilor, tinerii arhitecţi primesc de multe ori evaluări subiective, însoţite deseori de o mare doză de nedreptate, de data asta din partea clienţilor. Aceştia din urmă pot reacţiona imprevizibil, se pot răzgândi uşor şi pot genera diverse complicaţii (plăţi întârziate, nerespectarea unor angajamente etc). Ideea de a conlucra într-un mod armonios şi de a gestiona marasmul pe care îl poate reprezenta relaţia cu un client, dar şi cu ceilalţi profesionişti implicaţi în procesul de proiectare (ingineri de toate specialităţile, autorităţi administrative etc.) este un obstacol real.

Nu în ultimul rând, profesia de arhitect tinde pe zi ce trece să se birocratizeze din ce în ce mai mult. În multe situaţii, quantumul de timp alocat diversilor paşi de avizare, aprobare, autorizare, precum şi tot ce ţine de administrarea propriei afaceri, sunt încercări grele nu doar pentru cei mai tineri dintre arhitecţi.

La aceste dificultăţi, între care am făcut deja o selecţie, se adaugă şi relaţia specială cu nearhitecţii, de care aminteam cu puţin mai sus.

În 1993, în *Architecture as Space*¹, Bruno Zevi atrăgea atenţia asupra prăpastiei de percepţie care există între arhitecţi şi *laici*, aşa cum îi numea el, ca de altfel şi asupra unei generale lipse de interes din partea nearhitecţilor atunci când vine vorba chiar de edificii celebre.² Aceasta poate fi desigur pusă pe seama unor dificultăţi inerente, de ordin material, care ţin de natura însăşi a mediului construit, imposibil de strămutat, dificil de cuprins ca un tot unitar şi mai ales de clasificat prin ochii unui simplu vizitator.

Este de asemenea de luat în considerare şi o anumită incapacitate din partea arhitecţilor precum şi a teoreticienilor de arhitectură să ducă o muncă de apostolat, de popularizare a arhitecturii în rândul celor străini de breaslă. Mulţi dintre ei, spune Zevi, sunt extrem de prinşi în propriile controverse,

dar le lipsesc în numeroase cazuri calitățile care iar califica pentru arena unor dezbateri pe teme istorice sau culturale.³ Ce este însă de netăgăduit, este un sentiment de confuzie remanentă, la nivelul profund al tuturor discursurilor critice, confuzie pe cât de reală, pe atât de rezilientă în timp.

Astfel, timp de mai multe secole, afirmarea unității artelor, idee legitimă de altfel, ce a reprezentat baza culturii occidentale, a funcționat în egală măsură drept principalul obstacol de înțelegere corectă a arhitecturii ca artă de sine stătătoare. Aceasta a făcut, între altele, ca de cele mai multe ori clădirile să fie percepute și interpretate superficial, ca manifestări exclusiv plastice; ca exterioritate decorativă, fără un sens profund. Modernismul a introdus o altă perspectivă, opusă oarecum, dar la fel de greu de pătruns: latura decorativă era total anulată, iar obiectul există doar prin capacitatea sa de a satisface anumite nevoi funcționale.

Oricare abordare am lua în considerare, este de reținut faptul că ea a generat confuzie în interiorul, dar mai ales în exteriorul profesiei. Iar această confuzie sa perpetuat nu pentru că ar fi lipsit discursuri critice despre arhitectură, ba dimpotrivă, pentru că în ele a abundat o atribuire vagă de semnificație arbitrară a unor noțiuni lăsate parcă dinadins neexplicate. În acest sens, și totodată dând dovadă de un umor fin, Zevi enumeră o serie de termeni pe care cei în temă îi vor recunoaște de bună seamă, cum ar fi: *armonie, scară, echilibru, proporții, simetrie, asimetrie, ritm, masă, accent, contrast, plin/gol, personalitate, dinamică, lumină și umbră, caracter* etc. Toate acestea sunt atribute valabile ale arhitecturii și nimeni nu contestă acest lucru, doar că sunt întrebuițate fără excepție, fără a fi specificat la ce se referă.

Zevi atrage atenția, și de altfel, așa cum chiar el o menționează, nu e primul care face aceasta, asupra unei lipse. Lipsa unei metode limpezi de lecturare a arhitecturii în care o nouă formulare critică devine imperativ necesară, o formulare care să elimine din confuzia de care aminteam și care să ajute un fapt fundamental, anume acela de a releva esența arhitecturii ca tot, precum și a fiecărui gest arhitectural în parte.

Pentru a umple acest gol, el propune o lectură a arhitecturii în care spațiul să fie protagonistul principal. Iar lucrarea sa, purtând de altfel și subtitlul *How to look at architecture* – Cum să privim arhitectura – ne pune la dispoziție o serie de elemente cheie de înțelegere a edificiilor arhitecturale, prin prisma spațialității lor. Aceasta este trecută în revistă prin ipostaze diferite: evoluție a conceptului în diverse etape de evoluție istorică a civilizației universale (de la Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Revoluția Industrială și Modernism – etapă pe care Zevi o consideră contemporana sa), dar și prin prisma unor sensuri particulare: spațialitatea în viziune politică, filosofică, religioasă, economicosocială, materialistă, tehnică, fiziopsihologică etc.

Fără să insistăm aici foarte mult pe importanta lucrării, vă lansăm îndemnul de a o parcurge în varianta care se află la biblioteca UAUIM.

De menționat este și faptul că abordarea lui Zevi nu este una singulară. Un autor mult mai apropiat de zilele noastre și la care regăsim ceva din eferescența lui Zevi, dar și din caracterul chirurgical al observațiilor și al disecării fenomenului arhitectural astăzi, este Branco Mitrović. Și acesta atrage atenția asupra particularităților relației arhitecturii cu cei aflați în afara profesiei, după cum formulează și o critică virulentă împotriva discursului pompos și de multe ori lipsit de sens al unor arhitecți. Nu vom avansa mai mult în studiul autorului de origine sârbonorvegiană, dar vom menționa aici un citat pe care îl consideram relevant pentru studiul de față:

„Arhitectura nu poate fi evaluată pe baza caracteristicilor sale fizice, ci pe baza ideilor care îi sunt asociate”.⁴

În sensul exercițiului pe care îl propunem, este important să sintetizăm cele de mai sus și să reiterăm ideea că suntem în căutarea unui (nou) limbaj al arhitecturii în care spațiul, înțeles ca vidul dintre elementele construite, este un protagonist principal. El devine definitoriu pentru arhitectură, în egală măsură cu plinul, adică cu ce este construit, sau *materie adăugată*.

Vom căuta acest limbaj însă în afara reprezentărilor împământenite ale arhitecturii. „*The house is viewed both as a tool and a toy*”⁵ – casa este privită atât ca o unealtă, cât și ca o jucărie.

Intenția exercițiului este ca să vă imaginați și apoi să structurați un obiect figurativ, un mecanism, care, prin anumite caracteristici spațiale, să redea porțiuni identificate în universul real perceput *insitu*. Ipostazele pe care le propunem pot fi: structuri statice sau dinamice, ștampile sau iterații ale acestora, orice mecanism care poate activa o relație de tip IO, respectiv pozitiv/negativ. Exercițiul urmărește să stimuleze improvizația în cadrul procesului creativ.

ÎNTREBĂRI

Lectura/analiza urbană va demara într-un mod așteptat: plimbări la fața locului, cartografierea caracteristicilor aparente ale zonei, documentare fotografică, schițe de mână, investigarea planurilor istorice, survolare în Google Earth etc.

Scopul acestui început este să vă familiarizați cu cartierul și să identificați cât mai multe dintre caracteristicile sale particulare. *Spionarea* proiectelor din anii precedenți în aceeași zonă nu este interzisă, ci este chiar recomandată cu căldură.

Ulterior, vă propunem următoarele teme de gândire:

- Ce este o amprentă? Care este istoria sa?
- Care sunt tiparele orașului, cum se repetă și cum funcționează împreună?
- Ce este o ștampilă? De ce a fost inventată? Cum funcționează?
- Rezultatul ștampilării/împriării poate fi privit ca un gest arhitectural?
- Ce este țesutul urban?
- Există tensiuni în oraș? Cum putem defini contradicțiile?
- Ce metode de sintetizare a observațiilor urbane putem utiliza?
- Ce este o matrice? Câte dimensiuni are?

OBIECTELE

Rezultatul final al acestui exercițiu au fost 3 (trei) obiecte înzestrate cu următoarele caracteristici:

- sunt analogice (nu au componente digitale): au fost produse și sunt operate exclusiv manual;
- sunt rezultatul unei munci colective: atelierul a fost împărțit în 3 echipe, fiecare echipă producând câte un singur obiect;
- au fost produse în așa fel încât să fie robuste și ușor de manipulat;
- reprezintă o sinteză a rezultatelor analizei urbane;
- sunt ilustrarea unei/unor idei, tind să redea esența unei ipostaze din realitate;

- au fost precedate de o analiză *clasică* cu planșele aferente;
- au fost precedate de cel puțin câte o variantă de test;
- nu sunt o reproducere a unor observații din mediul urban, ci un mod de a reda expresiv și într-o manieră originală *povestea orașului*.

THE ANALYZER

The analyzer este un obiect tridimensional destinat măsurării unor indici urbanistici, definit pe baza unei matrice. Matricea, suprapusă peste o porțiune de oraș, devine un instrument de cuantificare a unor caracteristici urbane, identificate la fața locului. Acestea sunt exprimate prin valori numerice și, în funcție de criteriul de analiză urbană selectat, pot avea valori pozitive sau negative. În cazul de față s-a evaluat ponderea dintre caracterul urban și rural al zonei de studiu (o bucată din cartierul Bucureștii Noi). Valorile astfel exprimate numeric sunt transpuse prin intermediul unor cabluri tensionate către o pânză. Fiecare cablu este întins cu ajutorul unui șurub, al cărui număr de rotații corespunde cu valoarea corespondentă din matrice. Există două astfel de pânze și, similar, două seturi de cabluri: unul pentru valorile pozitive și unul pentru valori negative. *Norul* astfel rezultat este exprimarea plastică a unor trăsături contradictorii, identificate în mediul urban, dar care pot scăpa de multe ori unei definiții precise.

THE PRINTER

The printer este un mecanism simplificat de tipărit. Este construit pe o bază din lemn și are în sine o masă considerabilă care asigură imprimarea prin greutate fără a mai fi necesare role sau alte angrenaje de strângere. Pe lângă baza cu ghidaje de păstrare a verticalității, obiectul are mai multe plăci de tipărire. Acestea sunt reprezentarea unui anumit criteriu/element urban observat și analizat de echipă pe parcursul exercițiului. Astfel, există o placă pentru străzi și alte circulații, una pentru elemente naturale (lacul din preajmă), una pentru puncte de interes în zonă sau alta pentru zone aglomerate ș.a.m.d. Echipa a pornit exercițiul întrebându-se dacă există sau nu o comunitate în cartierul studiat și cât de coezivă este aceasta. Răspunsul, destul de greu de elucidat într-o primă instanță, se regăsește la intersecția, sau mai bine zis superpoziția dintre anumite caracteristici funcționale și sociale ale zonei. Mecanismul redă nu doar o imagine plastică asupra porțiunii de oraș studiate, dar relevă și caracterul multistratificat al orașului, rezultat al unor suprapuneri succesive de instanțe citadine.

THE URBANATOR

The urbanator este tot un mecanism de tipărire, dar acționat altfel, prin intermediul unei role care este presată pe suportul ce urmează a fi imprimat. Obiectul este construit ca un cadru dreptunghiular din țevă de cupru prevăzut pe o parte cu un mâner și pe cealaltă cu un sistem de fixare a rolei de tipărit. Aceasta din urmă se poate demonta și schimba cu altă rolă. Obiectul are un dublu potențial: pe deo parte are capacitatea de a reproduce un tipar continuu, neîntrerupt, acoperind suprafețe mari. Este astfel sugerat un proces de *urbanizare* la scară mare, relevant de altfel pentru istoricul devenirii zonei studiate (Bucureștii Noi, cum spuneam, o zonă originară rurală, de periferie, dar care a fost înglobată de oraș într-un interval relativ scurt). Pe de altă parte, prin schimbarea rolei, procesul este oarecum flexibil. Respectiv, de la o sesiune la alta de *scriere*, desenul obținut poate fi diferit și astfel și țesutul urban generat. Obiectul evoluează tot pe un traseu liniar, dar acesta poate fi și curb, după cum poate căpăta anumite accente, puncte de întrerupere,

pauze sau alte zone diferite. Plastica obiectului este completată de planșele tipărite, fiecare o posibilă metaforă a unui fragment de oraș.

Obiectele rezultate în urma acestui exercițiu, precum și a celor care au urmat, le-am denumit „poetic statements of reality”⁶ exprimări poetice ale realității.

NOTE:

- 1 ZEVI, Bruno. *Architecture as Space – How to look at architecture*. New York: Da Capo Press edition.1993.
- 2 *Ibidem*, p.16.
- 3 *Ibidem*, p.17.
- 4 MITROVIĆ, Branko. *Architectural Principles in the Age of Fraud*. China: Oro Editions. 2022, p. 50.
- 5 PÄLMKE, Oda. *Haus Ideal, The Making Of Berlin*: Jovis Verlag. 2015, p. 13.
- 6 PÄLMKE, Oda. *Op. cit.*, p. 13.

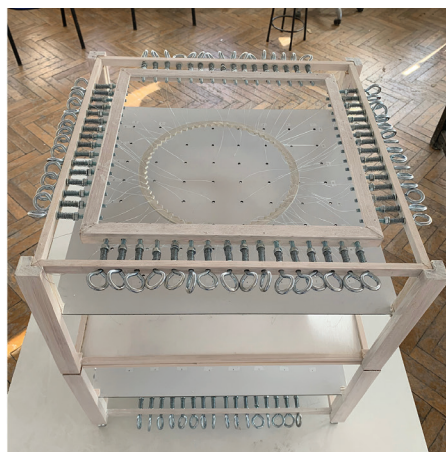


Fig.1:

The analyser.

Colectiv stud.:

Anbar Ranim, Baraa Dacca, Bondor Roxana-Iulia, Clara Wendl, Cohen Tom, Ece Ince, Emrullah Yabasun, Eylül Yasasever, Hagi Calil Ahmed, Manole Teodora, Mohammad Sayid, Pirvan Mihail, Tudor Ioana Bianca, Veronica Wagner

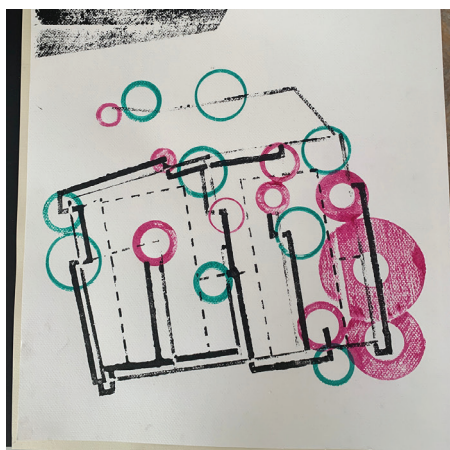


Fig.2:

The printer.

Colectiv stud.:

Anbar Ranim, Baraa Dacca, Bondor Roxana-Iulia, Clara Wendl, Cohen Tom, Ece Ince, Emrullah Yabasun, Eylül Yasasever, Hagi Calil Ahmed, Manole Teodora, Mohammad Sayid, Pirvan Mihail, Tudor Ioana Bianca, Veronica Wagner



Fig.3:

The urbanator.

Colectiv stud.:

Anbar Ranim, Baraa Dacca, Bondor Roxana-Iulia, Clara Wendl, Cohen Tom, Ece Ince, Emrullah Yabasun, Eylül Yasasever, Hagi Calil Ahmed, Manole Teodora, Mohammad Sayid, Pirvan Mihail, Tudor Ioana Bianca, Veronica Wagner

ABSTRACT

Introducere: Cum adună arhitectura oamenii astăzi, într-o lume angrenată în rețele virtuale de socializare și cu o experiență pandemică de doi ani, este un subiect de maximă actualitate pentru cercetările de specialitate, mono- și interdisciplinare.

Scop și obiective: Lucrarea de față își propune să evidențieze aplicarea practică a unor principii teoretice de arhitectură destinată comunității, evidențiind modalitatea de îndrumare personală a autorului în cadrul proiectelor de diplomă și disertație coordonate în anul universitar 2022-2023 și perspective de implementare ale acestor proiecte în viața comunităților.

Materiale și metode: Într-o abordare cu valențe interdisciplinare, sunt utilizate metode de tip *review narativ* (pentru explicarea cadrului teoretic specific arhitecturii comunității și a modelului de arhitectură participativă utilizat), cercetare prin proiect (în coordonarea celor șapte proiecte de diplomă și disertație) și studii de caz (analiza celor șapte proiecte de diplomă și disertație îndrumate).

Rezultate: Arhitectura ca suport pentru susținerea vieții comunităților se confruntă cu provocările comunicării virtuale, accentuate de societatea postpandemică. Astfel, mai mult ca niciodată, răspunsuri reale cu impact pozitiv se obțin prin abordări interdisciplinare, prin implicarea membrilor comunității și a experților din domenii conexe, într-un proces de proiectare co-creativă, participativă. Proiectele de diplomă și disertație îndrumate reflectă conștientizarea acestor provocări de către studenții de la Arhitectură și deschiderea către comunicarea cu utilizatorii, centrând procesul creativ pe nevoile unor comunități diverse, în permanentă schimbare.

Concluzii: Arhitectura comunității astăzi este o arhitectură deschisă, flexibilă, adaptabilă, construită pe principiile interactivității, diversității, incluziunii, interogând în permanență optimul balans între concret, peren și volatil, digital.

Cuvinte cheie: comunitate, arhitectură comunitară, arhitectură participativă, design centrat pe utilizator, proiecte de diplomă UAUIM.

ARHITECTURĂ PENTRU COMUNITATE.

EXPERIENȚE RECENTE

LECT. DR. ARH. MIHAELA ZAMFIR

INTRODUCERE

Societatea contemporană, marcată de dezvoltarea fără precedent a rețelelor virtuale de socializare și de efectele pandemiei de COVID-19, solicită răspunsuri diferite în materie de arhitectură cu valențe comunitare. Doi ani în care a fost exersată retragerea, izolarea, capacitatea individului de a se întoarce spre sine și de a accepta limitele impuse de distanțarea socială, în care cuvântul cheie a fost *siguranța*, au avut un impact semnificativ asupra vieții comunităților. Cum capacitatea de adaptare este esențială pentru supraviețuire, individul a găsit modalități de a face față acestui stres al izolării, comunicarea virtuală fiind una dintre acestea. Platformele digitale au asigurat, într-un mod surprinzător, continuarea activităților atât în sistemul de învățământ cât și la serviciu, casa, căminul devenind acel loc care, expandat brusc și obligat, a fost suport pentru tot ce altă dată se petrecea în afara limitelor sale^{1 2}. Cu siguranță, evoluția în materie de tehnici de comunicare a constituit suportul esențial în parcurgerea acestei etape fără precedent recent, asigurând, pentru supraviețuire, suportul social la nivel de individ și comunitate³.

Încă de la începuturile anilor 2000 studiile remarcă un paradox: faptul că internetul reprezintă o importantă sursă pentru dezvoltarea capitalului social⁴ în special la nivel extins, de comunitate extinsă, dincolo de limitări geografice sau fizice dar, în același timp, este asociat cu o scădere a capitalului social, relațiile dezvoltându-se mai ales cu persoane aflate la distanță. Pandemia de COVID-19, ca orice situație de criză, a arătat că platformele de comunicare digitale au fost utilizate inclusiv pentru comunicarea cu cei apropiați⁵.

În gândirea unei arhitecturi contemporane pentru comunitate, este importantă luarea în considerare ale acestor realități și suprapunerea lor peste participarea civică. Pot fi identificate două tipuri de participare⁶: nominală, care se referă la a fi un simplu membru ce participă la evenimentele comunității – și activă, care presupune asumarea unui rol și investirea în activitățile comunității respective. Participanții activi sunt în general persoanele care au mai mult timp liber sau, poate, o empatie și un simț civic peste medie. În conceperea unei arhitecturi pentru comunitate în gândirea unui centru comunitar, contactul direct cu participanții activi ai comunității este important. Interviewarea participanților despre viața comunității este un prim pas în extragerea și consemnarea dorințelor, gândurilor, valorilor și pasiunilor pe care le au în comun⁷.

Cu timpul, s-au dezvoltat strategii eficiente de conectare a comunităților care permit membrilor acestora să fie parte activă și să se bucure de oportunități pe planuri diverse, economic, social, educațional, cultural. Prezentul este dovada vie că strategiile digitale cresc importanța rolului comunității. Se pune accentul pe *a fi conectat*⁸.

Întorcându-ne la arhitectură, cel mai interesant și complex exercițiu de arhitectură destinată comunității este un centru comunitar⁹. În prezent, în România programul de centru comunitar este aproape inexistent. Societatea actuală este încă supusă consumerismului și spectaculizării, clătinând valorile intrinseci ale comunităților care o alcătuiesc¹⁰. Arhitectura preia de cele mai multe ori aceste tendințe, devenind comercială. Pe de o parte, comunitățile sunt rarefiate și de multe ori gregare, participarea comunitară este cvasi-inexistentă. Pe de altă parte, în cazul în care arhitectura reușește să stimuleze participarea, aceasta este făcută de multe ori intuitiv, fără strategii sau politici sociale structurate. Rezultatele sunt doar parțiale și de multe ori nemulțumitoare, fie că e vorba de arhitect sau de membrii comunității. Comunitățile gregare reflectă o arhitectură gregară.

Astfel, necesitatea unor clădiri publice care să ofere oportunități reale, de calitate, interacțiunii membrilor unor comunități specifice (de vârstă, gen, etnie, interese, valori și preocupări comune) catalizează cercetări aplicate, de interes pentru societatea actuală, în cadrul proiectelor de diplomă la Facultatea de Arhitectură. Având un doctorat pe subiectul *Arhitectura comunității – repere interdisciplinare pentru societatea urbană contemporană* (2014) am insuflat studenților îndrumați la diplomă și disertație interesul și pasiunea pentru cum arhitectura – într-o lume a digitalului și după experiența pandemiei de COVID-19 – poate stimula astăzi spiritul comunitar și poate cataliza comunicarea directă și nemijlocită, participarea fizică.

SCOP ȘI OBIECTIVE

Lucrarea de față își propune să evidențieze aplicarea practică a unor principii teoretice de arhitectură destinată comunității, dezvoltate de autor în cadrul lucrării de doctorat și în alte cercetări precedente, evidențiind modalitatea de îndrumare personală în cadrul proiectelor de diplomă și disertație coordonate în anul universitar 2022-2023 și perspective de implementare ale acestor proiecte în viața comunităților.

MATERIALE ȘI METODE

Într-o abordare cu valențe interdisciplinare sunt utilizate metode de tip *review narativ* (pentru explicarea cadrului teoretic specific arhitecturii comunității și a modelului de arhitectură participativă utilizat), cercetare prin proiect (în coordonarea celor șapte proiecte de diplomă și disertație) și studii de caz (analiza celor șapte proiecte de diplomă și disertație îndrumate).

Generarea proiectelor de diplomă și disertație reprezintă o muncă de echipă, studenți și îndrumător. Rolul îndrumătorului este esențial, din punctul personal de vedere al autorului; este important ca, la un proiect de o astfel de complexitate cum este diploma, îndrumătorul să aibă competențe și abilități profesionale și didactice specifice pe subiectul de diplomă ales de student. Arhitectura destinată comunității necesită expertiză și deschidere interdisciplinară, iar un doctorat în acest sens reprezintă un start important. De asemenea, îndrumătorul va stabili bornele temporale

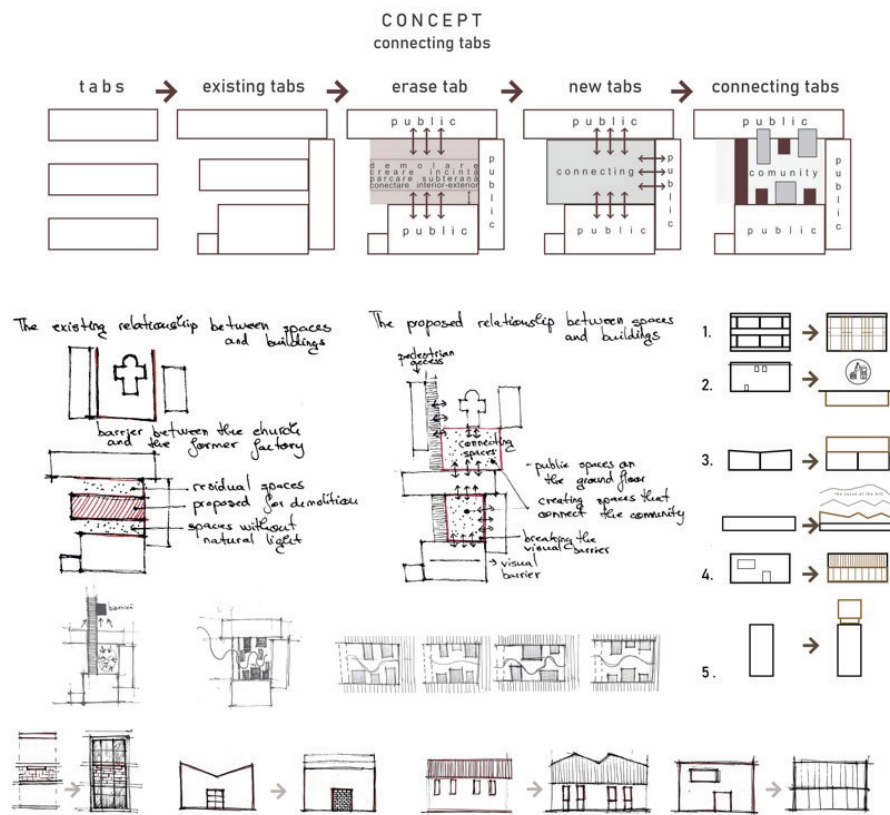


Fig.1
TAB. Incubator cultural
concept



Fig.2
TAB. Incubator cultural
perspectivă aeriană

de faze determinante în realizarea proiectului, va oferi informații necesare sub formă de prezentări și bibliografie, va realiza un grafic de lucru care implică un set de corecturi pe fiecare obiectiv specific definit în realizarea fiecărui proiect în parte, va stabili evaluări parțiale și, la final, simulări de susținere. Experiența îndrumării atât a disertației cât și a proiectului de diplomă oferă cadrului didactic posibilitatea cumpănirii unui echilibru optim între cercetarea teoretică și cercetarea prin design, aplicată, cu un rezultat integrat, consistent pe ambele paliere.

Cele șapte proiecte de diplomă (sesiunea iulie 2023) și disertație (sesiunea aprilie 2023) cu teme de arhitectură pentru comunitate, care au oferit suportul unei cercetări aplicate prin proiect¹¹, sunt:

1.1 MINA DE CULTURĂ. Centru comunitar socio-cultural, Petroșani.

Proiect de diplomă, iulie 2023 – st. arh. Irina Corduneanu (fig. 1, 2, 3)

1.2 DESPRE O ARHITECTURĂ A COMUNITĂȚII – conturarea unei identități contemporane pentru fostele zone industriale. Lucrare de disertație, aprilie 2023 – st. arh. Irina Corduneanu

2.1 TAB. Incubator cultural. Conversia Tăbăcăriei Bucovăț, Dolj. Proiect de diplomă, iulie 2023 – st. arh. Cristina-Georgiana Fotescu (fig. 4, 5, 6)

2.2 REACTIVAREA FOSTELOR SPAȚII INDUSTRIALE ÎN CONTEXTUL SOCIO-CULTURAL CONTEMPORAN – factor de sustenabilitate pentru comunitate. Lucrare de disertație, aprilie 2023 – st. arh. Cristina-Georgiana Fotescu

3.1 ETHOS(m)ART. Centru socio-cultural de artă și știință pentru tineri, Parcul Luigi Cazzavillan, București. Proiect de diplomă, iulie 2023 – st. arh. Alina Alexandra Iancu (fig. 7, 8, 9)

3.2 CENTRE COMUNITARE SOCIO-CULTURALE DEDICATE TINERILOR – răspunsul arhitecturii pentru societatea urbană contemporană. Lucrare de disertație, aprilie 2023 – st. arh. Alina Alexandra Iancu

4.1 WAVE. Centru comunitar pentru tineret, Constanța. Proiect de diplomă, iulie 2023 – st. arh. Maria Ispas (fig. 10, 11, 12);

4.2 ARHITECTURA CENTRELOR COMUNITARE CA SUPORT ÎN DEZVOLTAREA ARMONIOASĂ A GENERAȚIILOR TINERE – de la spațiul individual la spațiul de lucru în comun și socializare. Lucrare de disertație, aprilie 2023 – st. arh. Maria Ispas

5.1 (in)KÜLTÜR. Centru socio-cultural destinat comunității turco-tătare, Constanța. Proiect de diplomă, iulie 2023 – st. arh. Melis Musa (fig. 13, 14, 15);

5.2 DISCURSURI ARHITECTURALE CONTEMPORANE ÎN CONTEXT INTERETNIC – cultura turco-tătară ca factor de sustenabilitate pentru regiunea Dobrogei. Lucrare de disertație, aprilie 2023 – st. arh. Melis Musa;

6.1 REintegrate. [HER]a Garden. Centru multifuncțional de servicii integrate pentru combaterea și prevenirea violenței domestice, Ferentari, București. Proiect de diplomă, iulie 2023 – st. arh. Maria Antoaneta Smarandache (fig. 16, 17, 18);



Fig.3
MINA DE CULTURĂ
perspectivă aeriană



Fig.4
ETHOS(m)ART
perspectivă aeriană



Fig.5
WAVE
perspectivă la nivelul
ochiului

6.2 ARHITECTURA CA SUPORT ÎN COMBATAREA VIOLENȚEI DOMESTICE – de la adăpost, la centre de servicii integrate, prevenție, recuperare și reintegrare socială. Lucrare de disertație, aprilie 2023 – st. arh. Maria Antoaneta Smarandache;

7.1 CO-Z. Centru studențesc, co-locuire, co-învățare – Parcul Carol, București. Proiect de diplomă, iulie 2023 – st. arh. Florentina Mihaela Trandafir (fig. 19, 20, 21);

7.2 ARHITECTURA CAMPUSURILOR UNIVERSITARE ASTĂZI – conturarea identității unei comunități în continuă schimbare. Lucrare de disertație, aprilie 2023 – st. arh. Florentina Mihaela Trandafir.

REZULTATE

Conceptul de arhitectură pentru comunitate / cu valențe comunitare se definește interdisciplinar. Pentru a funcționa, arhitectura destinată comunității se generează, într-un demers co-creativ¹², participativ¹³ împreună cu membrii comunității și cu specialiști din domenii conexe precum: psihologi, sociologi, antropologi, medici, biologi, urbaniști, designeri, urbaniști, peisagiști. Proiectele de diplomă cer exerciții complexe¹⁴, astfel că un centru comunitar poate constitui un suport optim pentru finalizarea studiilor la Facultatea de Arhitectură. Cele șapte proiecte îndrumate oferă șapte exerciții diferite care pornesc de la locul ales, comunitatea căreia se adresează, de la contextul socio-cultural, etnic și urbanistic și sunt rezultatul unei analize multicriteriale complexe.

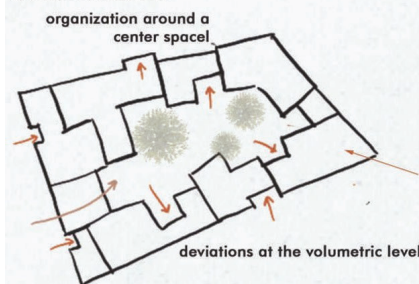
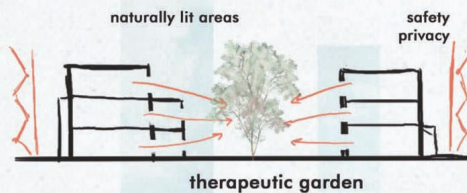
O arhitectura contemporană pentru comunitate este deschisă, flexibilă, adaptabilă, transformabilă, evolutivă. Societatea actuală este într-o permanentă schimbare, iar arhitectura se adaptează acestor schimbări prin componenta spațiului multifuncțional flexibil, adaptabil. În cadrul centrelor comunitare contemporane, multifuncționalitatea poate fi întâlnită în trei ipostaze: comasare-concomitență, polivalență-adaptabilitate și multifuncționalitate hibridă¹⁵. Multifuncționalitatea hibridă reprezintă poate soluția optimă care asigură un balans echilibrat între tradiție, memorie și modernitate și pentru nevoile tuturor categoriilor de vârstă. În urma discuțiilor în cadrul corecturilor, pentru toate cele șapte proiecte de diplomă s-a ales această formulă hibridă de multifuncționalitate, existând atât spații cu destinație funcțională dedicată, cât și săli multifuncționale, polivalente, experimentale.

Arhitectura pentru comunitate are un caracter interactiv, ce stimulează sentimentul de apartenență. În contextul evoluției tehnologiei informației și a comunicării digitale, interactivitatea este una dintre trăsăturile de bază care generează atractivitate pentru utilizatori¹⁶. Într-un centru comunitar, spațiile trebuie să fie ingenioase, să catalizeze dialog, să surprindă. Spațiile interactive stimulează apartenența la un Loc. Toate cele șapte proiecte sunt fundamentate, în cadrul lucrării de disertație, pe nevoile membrilor comunității, fiind realizate chestionare calitative atât cu membrii comunității cât și cu specialiști din domenii conexe. De asemenea, au fost fundamentate scenarii în care membrii comunității pot fi implicați în generarea anumitor spații, în scenarii diverse de funcționare (**TAB, CO-Z, (in)KULTÜR**) tocmai pentru a stimula sentimentul de apartenență și de apropiere.



Nevoile specifice ale utilizatorilor influențează dezvoltarea tectonică a clădirii. Transparența fațadelor în spre interior este una dintre repercusiunile nevoilor ce trebuie respectate, precum și respectarea intimității și a siguranței prin crearea unei limite puternice între centru și restul contextului.

The specific needs of the users influence the overall aesthetic and build volume of the building. The transparency of the inner facade looking into the garden is one of the examples of respecting the need for privacy and nature. At the same time, the need for security and safety can be met through the limited isolation (visually) of the outer facades.



THEORETICAL PRINCIPLES | NEEDS

- 1. SECURITY**
The space proposed to offer and inspire the feeling of safety
- 2. [RE]connect**
Users should feel at ease, being able to renew their relationship with themselves
- 3. FAMILY | Parent - Child**
The "mother-child" unit should be emphasized, the space helping to consolidate and evolve this relationship
- 4. EMPOWER**
The existence of the necessary resources in the center, so that users can improve their professional skills, for an easier reintegration
- 5. HARMONY**
All the tectonic elements should be combined in such a way as to emanate the feeling of a harmonious whole, which will also be felt in the mood of

The theoretical principles relevant to the needs of the beneficiaries are imposed on various zoning levels of the space:

- 1. SITE - architectural arrangement | the landscape**
- 2. COMMON SPACE - community connection**
- 3. KITCHEN - "female agora"**
- 4. PRIVATE SPACE - the privacy of the temporary home**
- 5. FUNCTIONAL SPACE - employee annexes**

PRINCIPII FORMALE LA NIVELUL CONSTRUITULUI:

- 1. HARD LIMIT TO THE STREET**
- safety and privacy
- 2. THERAPEUTIC GARDEN**
- diverse green space
- 3. COMMUNICATION**
- connectivity of common spaces
- 4. LOW RISE**
- buried spaces | connection with the ground
- 5. CUSTOMIZATION private spaces**
- the need for one's own personal space
- 6. RELATIONSHIP WITH THE NEIGHBORS**
- awareness and inclusion of the existing

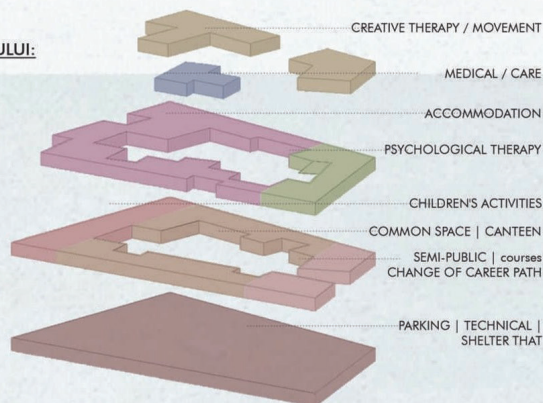


Fig.6
REintegrate. [HER]a Garden
concept

Fig.7
(in)KÜLTÜR
concept și perspective
aeriene

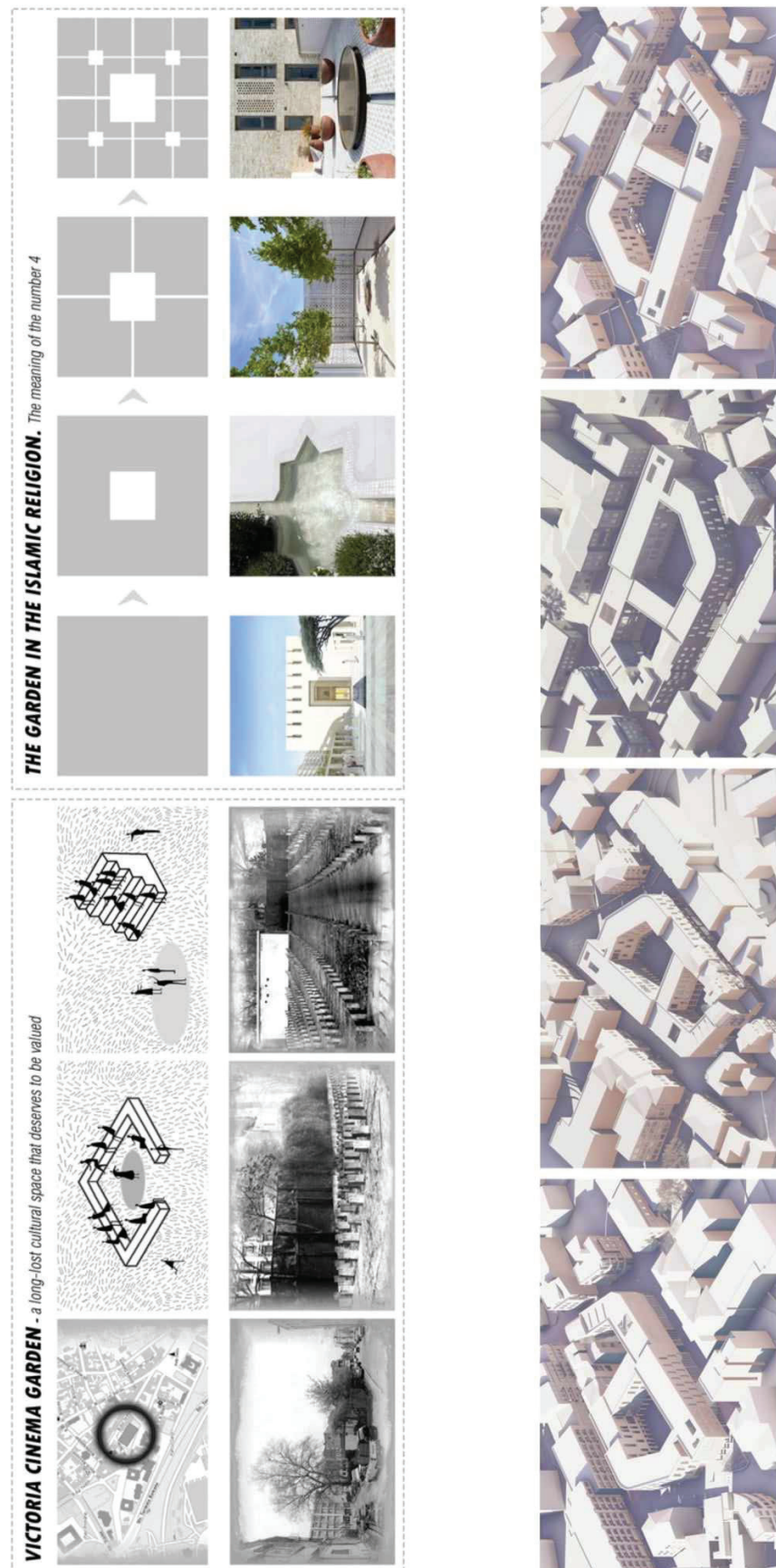




Fig.8
CO-Z
concept

Arhitectura centrelor comunitare menține comunitatea și comunitatea este factor regenerativ pentru arhitectură. Există o certă interdependență între comunitate și arhitectura pe care și-o apropiază¹⁷. Un centru comunitar oferă acel Loc, în sens fenomenologic, de întâlnire directă, nemijlocită pentru membrii unei comunități, apropierea și participarea acestora făcând ca arhitectura să trăiască. Un caz interesant este reutilizarea unor clădiri existente în scop comunitar prin conversie¹⁸ așa cum este proiectul de diplomă de incubator cultural **TAB** care aduce la viață un sit industrial abandonat, o fostă tăbăcărie din proximitatea orașului Craiova. **MINA DE CULTURĂ**, o clădire nouă într-o poziție preferențială în cadrul orașului Petroșani, dar care include și reabilitarea clădirii abandonate a fostei Poște mizează pe aceeași relație bidirecțională, de regenerare reciprocă comunitate-arhitectură.

Arhitectura spațiilor și edificiilor publice favorizează schimburile interculturale din cadrul unei comunități și între comunități. (in) KÜLTÜR oferă spațiu de întâlnire pentru membrii comunității turco-tătare din Constanța, contribuind la menținerea relațiilor în cadrul comunității și perpetuarea valorilor intrinseci tradiționale. În același timp, prin participare, membrii comunității oferă un caracter viu clădirii, extinzându-i atractivitatea și deschiderea interetnică și interculturală pentru toți cei care vizitează central istoric al Constanței. În București, la Parcul Cazzavillan, **ETHOS(m) ART** este gândit ca un centru socio-cultural cosmopolit pentru tineri diverși care vor să comunice, să experimenteze, să învețe, să se dezvolte. Arhitectura depășește astfel bariere, limite, facilitând experiențe inter- și trans-culturale¹⁹.

Arhitectura pentru comunitate este incluzivă, favorizând dezvoltarea unor relații democratice, cuprinzând toate grupurile particulare. Toleranța, incluzivitatea, nediscriminarea sunt valori care pot fi promovate prin arhitectură²⁰. Centrele comunitare ar trebui să se deschidă tuturor utilizatorilor, indiferent de abilități. Un exemplu interesant este **REintegrate. [HER]a Garden**, un centru multifuncțional de servicii integrate pentru combaterea și prevenirea violenței domestice care este destinat cu precădere femeilor abuzate, deci unui grup aparte de utilizatori cu nevoi specifice. **WAVE, ETHOS(m)ART și CO-Z** sunt dedicate aproape în exclusivitate tinerilor, totuși îndrumarea acestor proiecte a sugerat și implementat funcțiuni care mizează, chiar și local, pe participarea și interacțiunea între grupe diferite de vârste. **(in)KÜLTÜR** deși este destinat cu precădere comunității turco-tătare, se deschide tuturor oamenilor care sunt interesați să participe la activitățile oferite. **MINA DE CULTURĂ** și **TAB** și se deschid tuturor categoriilor sociale și de vârste, evocând totuși din autenticitatea și particularitatea locului, respectiv din Petroșani și Craiova. Toate cele șapte proiecte au fost îndrumate în spiritul Designului Universal și accesibilității persoanelor cu diferite abilități fizice și psihice.

Arhitectura pentru comunitate este accesibilă tuturor categoriilor de vârstă și favorizează relațiile intergeneraționale. Este esențial ca arhitectul să acorde importanță tuturor categoriilor de vârstă din comunitatea căreia i se adresează, în dezvoltarea proiectelor pe care i le propune, în spiritul unei arhitecturi incluzive, adaptabile, integrative. Perspectiva vârstei în arhitectură²¹ este esențială într-o societate în care tendința de îmbătrânire este marcantă, iar România nu face excepție de la această tendință²².

Trei dintre cele șapte proiecte de diplomă (**ETHOS(m)ART, WAVE, CO-Z**) sunt destinate unei singure categorii de vârstă, tinerii din generația actuală, Generația Z, poate și pentru că tinerii au fost o categorie afectată

din perspectiva a tot ce înseamnă socializare în cei doi ani de pandemie. Celelalte patru (*MINA DE CULTURĂ, TAB, (in)KŪLTŪR, REintegrate. [HER] a Garden*) iau în considerare participarea tuturor categoriilor de vârstă, deși intergeneraționalitatea nu este declarată neapărat ca deziderat, mai curând sunt mize sociale, etnice și culturale.

Arhitectura pentru comunitate menține un balans optim între efemeritate, tehnologie și concret. Centrele comunitare astăzi oferă acel mediu în care arhitectura și tehnologia dialoghează și se susțin reciproc²³, mai ales atunci când este vorba despre utilizatori tineri sau utilizatori cu abilități diferite, încadrați în termeni de specialitate în categoria de neurodiversitate (ex. persoane cu autism, cu ADHD, sindrom Down etc.) Tehnologia poate susține atenția, interesul, participarea și este integrată, de exemplu, în *CO-Z și WAVE*. Desigur, studenții la Arhitectură sunt mai curând captivați de a găsi răspunsuri exclusiv prin mijloace arhitecturale și totuși cerințele societății de astăzi implică în mod expres prezența tehnologiei și inteligenței artificiale în arhitectura clădirilor publice.

Arhitectura centrelor comunitare este formatoare de comportamente sociale. Un aspect foarte important în consolidarea și creșterea comunităților este modul în care membrii acestora interacționează, comunică, socializează. Dincolo de tehnologie și comunicare digitală, comunicarea directă, față în față, nemijlocită contribuie la formarea ca individ, ca membru în familie și comunitate²⁴. Toate cele șapte proiecte de diplomă îndrumate au fost proiectate cu valențe socio-culturale declarate, intenționale. Calitatea spațiului, versatilitatea, pendularea între public și privat, între extrovertit și introvertit, susțin acea versatilitate socială necesară vieții unei comunități sustenabile.

CONCLUZII

Arhitectura destinată comunităților care se formează în societatea contemporană, în special cea urbană, interoghează constant relațiile dintre obiectul de arhitectură, oraș și utilizatori. Concretețea spațiului își păstrează rolul în coagularea comunităților, prin efortul interdisciplinar și democratic al arhitecturii și arhitecților. Într-o societate post-pandemică, clădirile publice atrag un număr mare de doritori de activități socio-culturale. Dincolo de consumerism și de sumedenia de centre comerciale, România are nevoie de centre comunitare, de clădiri care să faciliteze coagularea de comunități care sunt interesate de activități de calitate, socio-culturale, artistice și de loisir. Fiecare dintre cele șapte proiecte de diplomă și disertație îndrumate relevă o experiență particulară de arhitectură destinată unei comunități specifice. Instrumentul sociologic comun recomandat a fi utilizat de fiecare dintre aceste proiecte a fost chestionarul, în special calitativ (plus cantitativ într-un singur caz, *MINA DE CULTURĂ*). Cu ajutorul chestionarelor calitative au fost relevate nevoile membrilor comunităților, în spiritul unei arhitecturi participative și centrate pe nevoile utilizatorilor. Este interesant că, așa cum spuneam, trei din cele șapte proiecte îndrumate au fost centre destinate tinerilor din Generația Z, fapt care relevă cerințe nesatisfăcute la nivelul acestei grupe de vârste. Recomandările îndrumătorului în alegerea sitului proiectului de diplomă în zona din care studentul este originar s-au dovedit a fi benefice în generarea proiectelor, cu o consistență semnificativă, reală în conturarea complexă la nivel de concept, viziune urbanistică, scenariu de funcționare, volumetrie, planimetrie și detalii tehnice. Cunoscând nevoile

comunităților locale, studenții au reușit proiecte autentice, valoroase, cu potențial de reper la nivel de comunitate și posibil de implementat, poate, la un moment dat, de către autoritățile locale. Arhitectura pentru comunitate rămâne un subiect inepuizabil, în contextul unei societăți în permanentă schimbare, cu valențe multiple și abordări care necesită deschidere interdisciplinară și capacitate de integrare a tuturor informațiilor.

NOTE:

- 1 ZAMFIR, Mihaela, CIOBANU, Ileana, MARIN Andreea Georgiana, ZAMFIR Mihai-Viorel. Smart dwellings. Architectural perspectives opened by COVID-19 pandemic. *Smart Cities and Regional Development Journal*. 2021, Vol. 5, nr. 2, p.37.
- 2 SMIT, Josephine. Rethink: how Covid is rearranging the design of homes. *The Riba Journal*. 2020.
- 3 REDDY, B.Venkatashiva, Gupta, Arti. Importance of effective communication during COVID-19 infodemic. *Journal of Family Medicine and Primary Care*. 2021, nr. 9, 8, 3793-3796.
- 4 STERN, Michael, DILLMAN, Don. Apud Friedman. Community participation, social ties and use of the internet. *City & Community*. 2006, nr. 5(4):409 – 424, p.409.
- 5 NGUYEN, Ming Hao, GRUBER, Jonathan, FUCHS, Jaelle et al. Changes in Digital Communication During the COVID-19 Global Pandemic: Implications for Digital Inequality and Future Research. *Sage Journal. Social Media + Society*. 2020. <https://doi.org/10.1177/2056305120948255>. (accesat 21.07.2023)
- 6 STERN, Michael, DILLMAN, Don. Apud Friedman. Community participation, social ties and use of the internet. *City & Community*. 2006, nr. 5(4):409 – 424.
- 7 HORGAN, Donagh, DIMITRIJEVIĆ, Branka. Social Innovation in the Built Environment: The Challenge Presented by the Politics of Space. *Urban Science*. 2021, nr. 5(1).
- 8 ASHTON, Hazel, THORNS, David et al. The role of information communications technology in retrieving local community. *Sage Journal City&Community*. 2007, Vol 6, Nr. 3, p.215.
- 9 STETSKY, Sergey, KAMAGINA, Valentina. A new look of community centers under modern trends in urban design development. *E3S Web of Conferences*. 2021, 244:06005.
- 10 DEBORD, Guy. *Societatea spectacolului*. 2011. Editura RAO.
- 11 Imaginile utilizate în cadrul Fig. 1-21 fac parte din arhiva autorului, în calitate de îndrumător al proiectelor de diplomă și lucrărilor de disertație prezentate, de comun acord cu studenții autori.
- 12 MOSER, Albine, KORSTJENS, Irene. Series: Practical guidance to qualitative research. Part 5: Co-creative qualitative approaches for emerging themes in primary care research: Experience-based co-design, user-centred design and community-based participatory research. *European Journal of General Practice*. 2022, Vol. 28.
- 13 ZAMFIR, Mihaela. Arhitectura comunității ca arhitectură integrată-analiză comparativă și sinteză a teoriilor lui John F.C. Turner, John Habraken și Christopher Alexander. *Provocări în urbanism, arhitectură, design / challenges in urbanism, architecture, design*. 2015, EUIM.
- 14 <https://www.uauim.ro/facultati/arhitectura/arhitectura/discipline-obligatorii/sp6-4/>
- 15 ZAMFIR, Mihaela. Multifunctional space related to the scale of community centers. From merging-concomitance to polyvalence-adaptability. *In between scales*. 2016, EUIM, Bucharest, Romania.

- 16 PORTAL, Léo J., FABRÈGUE, Brian. Establishing Participative Smart Cities: Theory and Practice. *SCRD*. 2022, vol. 6, nr.2, pp.43-62.
- 17 TATLIĆ, Isra. Architectural notion of freedom and participation and its difference between private and public space. *International Journal of Architecture and Urban Studies*. 2019, Vol. 4, nr. 1, pp.31-42.
- 18 LAKATOȘ, Andrei Eugen. Conversia în context. Despre regenerarea spațiilor industriale. 2017. Arhitext.
- 19 ZAMFIR, Mihaela. Schimb cultural-]trans[culturație-]trans[arhitectură. *Argument*. 2013, nr.5. pp.61-78. https://argument.uaui.ro/f/a/ARG5_Zamfir.pdf
- 20 HMC Architects. All-Inclusive Design: How Architects Build for Humanity from Cradle to Grave. 2018.
- 21 ZAMFIR, Mihaela, ZAMFIR, Mihai-Viorel, MOGLAN, Maria, BOGDAN, Dragoș-Cristian. Future cities' architecture, architecture for active and healthy ageing. *Smart Cities and Regional Development (SCRD) Journal*. 2020, Vol. 4, nr. 2, pp. 103-116.
- 22 ZAMFIR, Mihaela, ZAMFIR, Mihai-Viorel, MOGLAN, Maria, BOGDAN, Dragoș-Cristian. Future cities' architecture, architecture for active and healthy ageing. *Smart Cities and Regional Development (SCRD) Journal*. 2020, Vol. 4, nr. 2, pp. 103-116.
- 23 MANZOOR, Bilal, OTHMAN, Idris, POMARES, Juan Carlos. Digital Technologies in the Architecture, Engineering and Construction (AEC) Industry—A Bibliometric—Qualitative Literature Review of Research Activities. *International Journal of Public of Environmental Research and Public Health*. 2021, 18(11), 6135.
- 24 ZAMFIR, Mihaela. A brief introduction to community architecture concept. From believing to reality. *ICAR Research through architecture*. 2015, EUIM.

ABSTRACT

Istoria artelor, din care face parte și arhitectura, a urmărit constant o regulă cât mai naturalistă în evoluția sa. Orice curent sau tendință se înscrie în pulsul continuu al definirii canoanelor și negării acestora. Aceasta este regula, bătaia de inimă care ține vie exprimarea artistică.

Exprimarea primordială artistică, desenul, se află în continuare la baza oricărei forme de artă și arhitectură, iar pe măsura evoluției tehnicilor diverse, la baza desenului încă se află procedeele primordiale, linia și punctul. În acest interval tehnic, cel mai simplu care există, se pot realiza cele mai profund spirituale expresii. Articolul explică în acest sens al conformării regulilor și negării lor, procesul evoluției unor anumite idei universale, prin reprezentare grafică. Așa cum cristalizarea regulilor într-un anumit curent artistic caută obținerea unei expresii universal acceptate, stabilirea unui model —, încălcarea lor caută tot o formă de exprimare, dar mai aproape de individual, de personal. Cu alte cuvinte, față de formele de exprimare care aspiră către modelul universal, se nasc, ca reacție, formele de artă care aspiră către caracterul individual. Iar întotdeauna cele două tendințe opuse sunt interdependente și se influențează reciproc.

Acest eseu face o trecere scurtă prin această evoluție organică a exprimării artistice, pe o perioadă de aproximativ 100 de ani (între sec. al XVI-lea și sec. al XVII-lea), manifestate în Olanda, Belgia, Germania și Italia, evidențiind anumite tendințe foarte diferite, dar care s-au influențat reciproc, una creând-o pe cealaltă.

REPREZENTĂRI NESFÂRȘITE. DESPRE STRUCTURĂ ȘI SINCERITATE ÎN GRAFICĂ

ASIST. DR. ARH. BOGDAN MIHĂILĂ

INTRODUCERE

Subiectul începuturilor gravurii încă este disputat. Această tehnică a apărut pentru prima dată fie în Italia, fie în Europa de Nord, pe teritoriile actuale ale Olandei, Belgiei și Germaniei, la începutul secolului al XV-lea.¹ În Europa de Nord, Goticul a persistat cu influențe și ecouri în artă și arhitectură încă până în sec. al XVI-lea și din această cauză tehnicile de reprezentare ale artiștilor nordici s-au aflat mereu la granița dintre tradiția gotică și inovația renascentistă. Europa de Nord nu a cunoscut o *reînviere* a principiilor artistice antice și a ideii de umanism, o dorință de creare a unui model universal; cu alte cuvinte, o rupere totală de trecut precum Renașterea italiană. În Europa de Nord a existat o *Renaștere blândă*, noile idei precum omul ca subiect central în artă, perspectiva sau inovațiile tehnice au fost integrate în artă printr-un proces organic, continuu, față de impunerea lor forțată din Italia.

Din această cauză, gravura italiană este dominată de rigoare, monumentalitate și de o anumită calitate rece a hașurii sau a degradeurilor subtile. Sunt prețuite linia pură și conturul. Gravura italiană reprezintă mai mult un mijloc precis de reprezentare a unor scopuri mai nobile decât tehnica în sine, idealul uman și în același timp divin. Imaginea aspiră către un scop precis, către *frumosul universal*, tehnica și mijloacele de expresie fiind doar mijloace abstracte pentru realizarea acestuia.

Gravura nordică se caracterizează prin păstrarea unei apropieri de scara umană, de natură, cu o tehnică mai bogată care se concentrează pe invenție, variațiune și improvizație. Față de gravura italiană, cea nordică prețuiește tehnica și procesul ca pe un scop în sine, ideile artistice derivând din procesul creativ.

Din punct de vedere tehnic, s-au diferențiat încă de la început două tipuri de gravură.² Inițial a apărut tehnica *drypoint*, gravarea liniei direct pe placa de metal fără spălarea ulterioară cu alte substanțe. După gravarea liniilor, placa de metal este unsă cu tuș și imprimată direct pe hârtie, imaginea creată apărând în oglindă. Linia este una precisă, egală ca intensitate dintr-un capăt în altul, posibil de grosimi diferite. Acest tip de gravură a dominat secolele al XV-lea și al XVI-lea.³

Al doilea tip de gravură, devenit popular la începutul sec. al XVII-lea este *acvaforte*.⁴ Desenul se realizează tot prin zgărirea unei plăci de metal, care apoi este atacată cu acid. Din această cauză linia poate varia ca intensitate, întocmai ca desenul în creion, în schimb își păstrează grosimea

și calitatea dintr-un capăt în altul. Din start, această tehnică oferă mai multe de posibilități de griuri, calități ale negrului și sugestia atmosferei în desen.

O REPREZENTARE FRUSTĂ

Martin Schongauer a fost unul dintre primii artiști germani care a reușit să creeze din tehnica gravurii o artă în sine.⁵ Prieten cu Dürer și cu unul dintre maeștrii acestuia, el reușește să speculeze tendințele tehnice existente într-o stare precară la gravorii dinaintea lui. Reușește să ordoneze anumite elemente ca să creeze o compoziție cu expresia puternică a unei idei. Compozițiile sale sunt simple și laconice, precum și calitatea și controlul liniei, dar inundă de forță interioară și coerență pe toată suprafața imaginii. Hașura este ordonată și rece, nu foarte inventivă, urmărește volumul, dar tocmai această simplitate creează acel impact al imaginii, infuzând-o cu cele mai puternice sentimente.

Buna vestire (fig. 1) este un exemplu al acestor tendințe simple, dar pline de simțire. Relațiile care se creează între fețele luminate ale Fecioarei și ale Arhanghelului Gabriel creează tot impactul vizual al imaginii. Linia este de multe ori figurativă, urmărește formele volumelor, iar hașura este convențională, fie simplă, fie intersectată, sugerând controlul maselor luminate și al celor umbrite care scot în evidență elementele principale ale compoziției – chipurile, gesturile mâinilor (fig. 2). Tocmai prin aceste prime încercări de contrast între lumină și umbră se creează tridimensionalitatea imaginii, sugerând spațiul, adâncimea, prin combinații de elemente structurate și ordonate. Astfel, se creează efectul de perspectivă, însă unul diferit de perspectiva italiană.

Ideea perspectivei inventate în Renașterea italiană provine din conceptul de bază al umanismului. Toate reprezentările din cultura renescentistă italiană au ca scop obținerea unei monumentalități spațiale în care omul este plasat central.⁶ Reprezentarea în perspectivă din Țările de Jos se recrează mereu de la sine în cadrul unei imagini, prin reprezentări succesive ale apropiierilor, depărtărilor, prin suprapunerea prim-planurilor direct cu fundalul, prin realismul detaliilor și printr-o lumină omogenă care de multe ori pare că iriază din subiectul reprezentat, și nu din exterior. Astfel, chiar dacă omul de multe ori se află în centrul compozițional al reprezentărilor nordice, el nu este în centrul viziunii artistice, ci face parte din întregirea spațiului și atmosferei.

Desenul lui Schongauer a reprezentat prima scântee pentru o artă a armoniei regulilor și a conturării unui model universal. Albrecht Dürer a fost, însă, cel care a introdus primele principii ale Renașterii în Europa de Nord.⁷ Arta sa se află mereu într-un conflict interior între structura organică invizibilă a imaginii, a materiei și efectul vizual clar, realist, ordonat. Remarcabil în gravura lui Dürer e faptul că această structură internă invizibilă a lumii nu e ascunsă prin artificii tehnice sau manipulări de compoziție, ci e însăși suprafața desenată pe care o observăm. El reușește să facă vizibil invizibilul existent în orice instanță a naturii și a omului, sufletul și bălăia de forțe existente în orice lucru viu.

În *Penitența Sfântului Ieremia* (fig. 3), imaginea în sine, subiectul și tehnica sunt mai reci și rigide față de multe gravuri ale sale, însă cât mister și putere de sugestie se găsesc în semi-umbra văii din fundal... un întuneric cald care te invită să-l descoperi. Acest negru pe care Dürer reușește deseori



Fig. 1:
Buna vestire.
Martin Schongauer
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))



Fig. 2:
Buna vestire.
Martin Schongauer.
Detaliu
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))

să-l obțină, care nu este un negru absolut, ci unul profund, ce tinde către întunericul absolut dar niciodată nu-l atinge, se regăsește mai pronunțat în ciclul *Fecioarelor cu Pruncul* și în *Patimile lui Hristos* (fig. 4). El obține acest negru printr-o tehnică unică și personală, caracterizată de o enormă putere de invenție. Aparent, Dürer combină tehnici diferite de hașură: hașuri intersectate regulate sau neregulate care urmăresc volumul, linii de contur accentuate sau linii figurative care reprezintă direct materia, linii scurte combinate cu puncte pentru trecerile graduale dintre umbră și semi-umbră. Acestea sunt tehnici diferite pe care le pune împreună direct, iar privite în detaliu devin un desen abstract (fig. 5); însă de la depărtare totul capătă sens și se simte acel invizibil inerent naturii, acel invizibil structurant ce alcătuiește lumea vizibilă. *Fecioara cu Pruncul lângă zid* (fig. 6) este o gravură specială în seria *Madonelor*⁸. Prin felul în care alătură griurile de calitate și intensități diferite cu zonele aflate în plină lumină, obține efecte de contrast subtile și blânde ce reușesc să sugereze relații tonale; cu alte cuvinte, culoarea, sugerată printr-un desen alb-negru.

Cele mai celebre gravuri ale sale, *Călărețul*, *Moartea și Diavolul*, *Melancolia* și *Sfântul Ieremia în studioul său* (fig. 7), sunt și cele mai echilibrate și calculate compoziții⁹, pline de simboluri și elemente atât de bine relaționate într-o structură interioară a imaginii, încât în lipsa chiar și a celui mai mic dintre ele compoziția ar modifica drastic percepția. Cu toate astea, se simte persistența Goticului în detalii – falduri, vegetație, obiecte decorative etc. – dar și prin echilibrul dintre monumentalitate și scară umană. Din punct de vedere tehnic, aceste gravuri sunt un tur de forță și întruchipează perfecțiunea combinației de hașuri și procedee de relaționare a griurilor, a texturilor și a materialelor diferite. Totul este figurativ și abstract în același timp, de la cele mai mici detalii, până la impactul general al compoziției.

Seria *Viața Fecioarei* (fig. 8) explodează de monumentalitate. Aici Dürer anticipează contradicția care va urma în arta olandeză a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, dintre percepția ansamblului și magia și acuratețea detaliului. Atitudinile par a fi la fel de contradictorii, una ținând partea forme create prin linie, alta ținând partea luminii care creează forme complementare cu umbra.

IDEAL, REGULĂ ȘI INTERPRETARE

Marcantonio Raimondi a fost unul dintre primii gravori de succes din Italia și cel care a definit regulile acestei tehnici¹⁰. Fiind cel mai talentat elev al lui Rafael, Marcantonio a deprins de la maestrul său idealurile și ideile artistice ale Renașterii, de la echilibrul și perfecțiunea compoziției, până la rigoarea desenului, a liniei pure și importanța conturului. Majoritatea creațiilor sale sunt copii alb-negru ale compozițiilor lui Rafael, însă tocmai această trecere dintre o imagine color și una în tehnică limitată la alb, negru, gri și linie este importantă, fiindcă Marcantonio reușește să-și creeze un sistem de reguli de hașuri atât de calculate și precise, încât poate sugera aproape orice element pictural în mod realist.

Desenul său este caracterizat prin răceala griurilor, prin pete de negru profunde, prin echilibrul contururilor și al compoziției perfect studiate (fig. 9). Îi lipsește spontaneitatea și naturalismul gravurii nordice, dar compensează prin rigoare, logică și ordine. Însăși tehnica sa a hașurii, liniile perfect paralele care urmăresc volumul sau conturul, trecerile calculate prin linii din ce în ce mai scurte până la puncte pentru a sugera trecerea



Fig. 3:
Penitența Sfântului Ieremia. Albrecht Dürer
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)

Fig. 4:
Pilat spălându-se pe mâini, seria Patimilor.
Albrecht Dürer
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)

Fig. 5:
Pilat spălându-se pe mâini, seria Patimilor.
Albrecht Dürer. Detaliu.
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)

Fig. 6:
Fecioara cu Pruncul lângă zid.
Albrecht Dürer
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)



Fig. 7:
Sfântul Ieremia în studioul său.
Albrecht Dürer
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))



Fig. 8:
Vizita, seria Viața Fecioarei.
Albrecht Dürer
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))



Fig. 9:
Iosif și soția lui Potiphar.
Marcantonio Raimondi
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))

de la umbră la lumină, reflectă idealul renascentist italian; acel ideal care se impune și trebuie atins. Tehnica, pentru Marcantonio, este un mijloc pentru a atinge subiectul imaginii, nu un scop în sine; nu este acea structură invizibilă și organică a naturii din arta nordică.

Lucas van Leyden este o combinație între perfecțiunea tehnică a lui Dürer, invenția și capacitatea de variațiune de care dă dovadă, și fluiditatea tehnică și echilibrul compozițional ale lui Marcantonio Raimondi. Și la Lucas van Leyden se observă persistențele gotice în reprezentare, motivele faldurilor care devin forme decorative în sine, motivele vegetale abundente și formele încă gotice ale corpului uman, dar el mănuieste aceste motive cu o tehnică nouă.¹¹ De multe ori, subiectul sau motivul dictează tehnica hașurii și a liniei, fie că este o compoziție de personaje în anumite poziții



Fig.10:
Mohamed și călugărul Sergius.
Lucas van Leyden
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)

Fig. 11:
Mohamed și călugărul Sergius.
Lucas van Leyden.
Detaliu
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)

bine gândite, fie că este un copac sau un prim-plan cu vegetație abundentă, în care hașura urmărește volumul (Fig. 10). De multe ori el nu intersectează hașurile, tocmai sugerând dezvoltarea organică a naturii, continuitatea firească a materiei (Fig. 11). Intersectează subtil o hașură cu o alta doar în zonele aflate în umbră, în rest liniile decurg natural. Această fluentă a tehnicii, a contururilor, a combinațiilor dintre hașuri și linii figurative în care reprezintă vegetația frunză cu frunză, trădează o sinceritatea artistului față de ceea ce vede și modul său direct de a interpreta lumea și natura prin desen: totul se află în echilibru, omul își găsește locul său firesc în natură.

EXPERIMENTUL LA LIMITA ABSTRACTULUI

Hercules Seghers a reprezentat un factor decisiv în evoluția tehnicii desenului și a gravurii olandeze, cu toate că de multe ori în istoria artei este trecut cu vederea. A fost primul artist care a reușit să experimenteze cu succes într-un mod liber și personal cu aceste tehnici. Însuși Rembrandt a fost inspirat de compozițiile misterioase și de tehnica sa, în care combină gravura cu acuarela, desenul cu tușul și creionul.¹² Ceea ce-l face important pe Seghers este faptul că experimentele sale întruchipează clar o idee simplă și puternică, creând compoziții personale și redefinind percepția tradițională pe care o avem asupra peisajului. Din punct de vedere tehnic, desenele sale sunt formate din suprapuneri de straturi de gravări succesive pe aceeași placă de metal, de pete de acuarelă aplicate cu pensula și de accente cu penița cu tușul.¹³ Datorită acestor naturi experimentale a desenelor sale, ele se situează mereu între ideea unei naturi invizibile, structurate, dramatice, și efecte pure de atmosferă și lumină. Această combinație de atitudini diferite creează din peisajele sale niște imagini mai mult mistice decât realiste, pline de mister,

în care orice linie se dezintegrează în atmosfera tonală și personală, ca la Rembrandt. Linia este personală și temperamentală, hașura este mai mult o colecție de semne sau o curgere continuă, liniară, profund spirituală. Peisajele sale topesc limitele dintre prim-plan, plan mijlociu și fundal, câteodată sacrificând chiar percepția spațiului în favoarea unor simple variațiuni de linii și semne (fig. 12). În gravura reprezentând o grădină cu pomi (fig. 13) sentimentul spațiului este puternic, însă privind în detaliu, toate semnele, liniile, hașurile devin o colecție de elemente deconectate care par a fi în mișcare, creându-și propria lume, iar temperamentul nervos al liniei anunță desenul și atitudinea expresionistă a sec. XX (fig. 14).

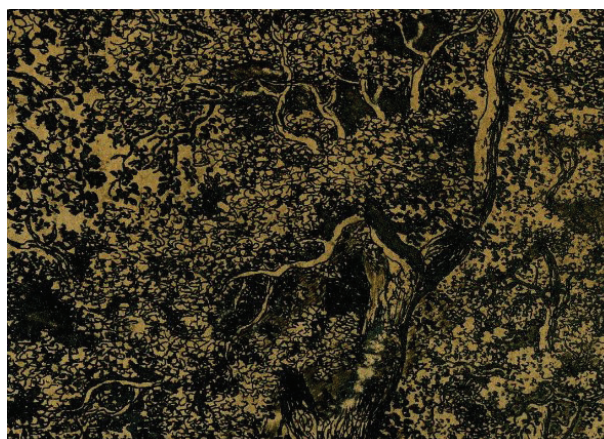
Rembrandt este, poate, alături de Dürer, unul dintre cei mai importanți desenatori din istoria artei vestice. Așa cum Dürer a dus gravura *drypoint* pe cele mai înalte culmi, la fel a făcut Rembrandt cu tehnica *acvaforte*. Prin posibilitățile aproape infinite de griuri și de precizie a liniei pe care o oferă gravura în *acvaforte*, Rembrandt reușește să se folosească de gravură aproape ca de pensulă, astfel încât multe dintre gravurile sale le putem considera picturi alb-negru. Ceea ce l-a caracterizat pe acest artist în tehnica gravurii a fost experimentul.¹⁴ Multe dintre gravurile sale sunt nereușite din punct de vedere al compoziției sau al distribuției maselor luminate și umbrite, dar ce este important e dorința de a încerca, de a experimenta ceva nou – de la tehnică, la impresia generală a imaginii, mereu având ca principiu coordonator lumina și umbra și contrastele puternice dintre cele două, prin care se pot crea cele mai profunde senzații spațiale pe o suprafață.¹⁵ De la portretul timid al mamei sale, până la cea mai evoluată reprezentare a aceluiași subiect, Rembrandt trece printr-o multitudine de atitudini și tehnici. Aceste experimente ale sale au unicul scop de a concilia ideea clar-obscurului puternic, care obliga la mase de negru intens aproape neinteligibil în detaliu și la mase mari de lumină intensă, cu ideea unei compoziții unitare și în același timp cu impact vizual puternic – o percepție a imaginii „din prima”, o căutare a șocului vizual – o caracteristică dominantă a Barocului pe care Rembrandt l-a conturat. Cu toate acestea, spre deosebire de Rubens, a cărui atitudine barocă e susținută aproape complet prin efect, opulență și forme definite, Rembrandt găsește o cale de mijloc între contraste puternice de lumină și umbră și introspecție psihologică; între șocant, opulent și serenitate; intimitate și reținere; între monumental și uman; între culori puternice și strălucitoare, ce definesc forme clare, și dezintegrarea contururilor și a limitelor într-o atmosferă care radiază cu lumina proprie. Aceste atitudini sunt prezente în toate gravurile mature ale lui Rembrandt.

Cu timpul, el începe să-și dezvolte o tehnică personală, hașurile devenind din ce în ce mai libere, până în punctul în care nu mai sunt hașură deloc, în sensul tradițional al cuvântului, ci semne și simboluri aparent dezordonate care au unicul scop de a conforma volumele aflate în lumină sau umbră (fig. 15). Pentru a ajunge la aceste realizări unice în tehnica desenului și a gravurii – cele mai celebre și complete gravuri ale sale, *Cei trei copaci*, *Îngerul anunțând păstorii*, *Minunile lui Hristos* (fig. 16), *Cele trei cruci* – Rembrandt trece prin multe perioade și experimente.¹⁶ Ce îl caracterizează însă de la început este atitudinea pe care o are față de subiect și de tehnică. Fiecare gravură a sa este un sentiment pur pe care artistul îl încearcă în subiectul din față sa sau din imaginația sa, și își traduce aproape nealterat sentimentul în desen și în expresia grafică. Regulile sunt pentru Rembrandt doar ghiduri vagi și flexibile: ceea ce dorește să perfecționeze este sentimentul său și personalitatea sa prin desen, și nu regula. Nenumăratele autoportrete



Fig.12:
Peisaj stâncos.
Hercules Seghers
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)

Fig. 13
Gradină. Hercules Seghers.
Fig. 14:
Gradină. Hercules Seghers.
Detaliu
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)



sunt martorii acestei dorințe de experiment și de descoperire de sine. Compozițiile sale cele mai reușite vor pune în relație doar pete de lumină și umbră, pete înzestrate cu semnificație profund spirituală și psihologică. El trece și printr-o atitudine mai clară și organizată a desenului, evidentă în gravuri cu detalii și hașuri organizate și coerente în întreaga compoziție – *Învierea lui Lazăr* (fig. 17), *Coborârea de pe cruce* – dar și aceste întoarceri la reguli sunt doar exerciții pentru a stăpâni mai bine compoziția, lăsând secundare contrastele puternice de clar-obscur.¹⁷

Experimentează mult cu forța de expresie a negrului în portretele sale gravate pentru a scoate la suprafață introspecția psihologică din fiecare persoană, prin puterea de sugestie a contrastului clar-obscur (fig. 18). Precum Dürer, el nu hașurează până la refuz pentru a obține negrul absolut, ci suprapune hașuri cu personalități diferite pentru a obține treceri graduale de la griuri la un negru mătăsos care nu e niciodată negru (fig. 19).

Fig. 15:
Înfățișarea Pruncului în templu.
Rembrandt. Detaliu
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)

Fig. 16:
Minunile Lui Hristos.
Rembrandt
(sursa: <https://www.metmuseum.org/>)





Fig. 17:
Învierea lui Lazăr.
Rembrandt
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))

Fig. 18:
Portretul lui Jan Lutma.
Rembrandt
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))

Fig. 19:
Sfântul Ieremia într-o
cameră întunecată.
Rembrandt. Detaliu
(sursa: [https://www.
metmuseum.org/](https://www.metmuseum.org/))



CONCLUZII

Dincolo de căutările formale, de principiile compoziționale sau de mijloacele tehnice prin care sunt realizate aceste imagini, remarcabil este procesul prin care tehnica a evoluat pe parcursul perioadelor studiate. Prin analogie, proiectul de arhitectură urmărește un traseu similar, cel puțin din punct de vedere al conceptului. De la regulă, model, echilibru și armonie a părților componente, până la reinventarea lor, negarea sau chiar dezechilibrul unui model universal. În ambele situații, în schimb, autorul a avut mereu drept scop inventarea unei noi experiențe a omului în spațiu, și care să fie relevantă pentru societate.

Abordarea reprezentărilor prin tehnica gravurii stabilește două atitudini față de ideea coordonatoare, care pot fi extrapolate concepției proiectului de arhitectură și a reprezentării sale: prima, prin prisma mijloacelor restrictive pe care acest tip de reprezentare le presupune, prin înțelegerea elementelor esențiale care compun imaginea și stabilirea unei structuri clare a elementelor, care apoi este îmbogățită, variată, modulată – pentru a obține o apropiere a realității, sugerând cât mai sensibil lumina, materialul, materialitatea. Această abordare, pe care artiștii au exploatat-o folosindu-se doar de puncte și de o linie egală între două extremități s-a dovedit a fi

drumul către stabilirea unui model universal al *frumosului* și, mai mult, al *sublimului*. Analogia cu reprezentarea arhitecturală ar putea fi esențializarea unei construcții, a unei atmosfere spațiale, a unui loc sau a unui sit, pentru a exprima ideea dominantă prin cât mai puține mijloace posibile – fie că este o tipologie spațială clară sau o viziune despre materialitate, lumină etc. A doua atitudine: reacția cât mai directă și personală față de o situație existentă sau față de o imagine reală, o reinterpretare a realității. Gravura în *acvaforte*, care deschide mai multe posibilități de reprezentare datorită variațiilor infinite de intensitate a liniei, este mai apropiată de instinctul personal al fiecărui artist, ce poate oferi caracter unui subiect reprezentat. Aceasta reprezintă o manieră mai personală de reprezentare a lumii, apropiind-o mai mult de imaginea mentală și de viziunea originală a fiecăruia. Față de stabilirea unei structuri clare, esențializate, a imaginii și față de formarea unui model universal, acest tip de reprezentare țintește mai mult către găsirea unor atribute specifice ale lumii văzute, care apoi sunt accentuate pentru a-i conferi un caracter ce poate fi și complet imaginar. În proiectul de arhitectură, această abordare a reprezentării caută elemente particulare, detaliul sau personalitatea unei construcții. Mai apoi, se poate crea o reprezentare ce re-ordonează aceste elemente pentru a conforma o altfel de realitate față de cea existentă, una ce poate fi văzută și înțeleasă doar prin ochii creatorului.

Oricare ar fi mijloacele tehnice sau de interpretare a realității, există relații puternice și directe între procesul desenului și cel al conceperii arhitecturale. Tatonând continuu cu gândul abstract și cu realitatea materială, arhitectura reprezintă, în final, un gând fizic, iar reprezentarea și conceperea sa se influențează întotdeauna în cel mai direct mod.

NOTE:

- 1 HIND, M. Arthur. *A History of Engraving and Etching*. New York: Dover Publications. 1963, pp.20-21.
- 2 HIND, M. Arthur. *Op. cit.*, p.1.
- 3 *Ibidem*, pp. 20-21.
- 4 *Ibidem*, pp. 105.
- 5 *Ibidem*, p.27.
- 6 PHILIPPOT, Paul. *Pictura flamandă și Renașterea italiană*. București: Meridiane.1975, pp.24-25.
- 7 STRAUSS, L. Walter. *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*. Dover Publications. 1972, p.5.
- 8 *Ibidem*, p.164.
- 9 STRAUSS, L. Walter. *Op.cit.*,p.150.
- 10 HIND, M. Arthur. *Op.cit.*,p.91.
- 11 LAVALLEYE, Jacques. *Pieter Bruegel The Elder and Lucas van Leyden: The Complete Engravings, Etchings and Woodcuts*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers. 1967, pp.10-11.
- 12 VON BODE, Wilhelm. *Maeștrii picturii olandeze și flamande*. București:Meridiane.1974, p.164.
- 13 VON BODE, Wilhelm. *Op. cit.*,p.166.
- 14 HOLMES, C.J.. *Notes on the Art of Rembrandt*. London: Chatto & Windus. 1911, p.116.
- 15 *Ibidem*,p.89.
- 16 HOLMES, C.J.. *Op. cit.*, p.69.
- 17 *Ibidem*, p.80.

ABSTRACT

Textul de față reprezintă o tentativă de identificare și particularizare a conceptului de narativitate în arhitectură prin intermediul lucrărilor arhitectului și profesorului american John Hejduk. Pentru a ilustra modul în care arhitectura poate fi privită prin lentila narativității, sunt puse în discuție trei categorii de proiecte realizate între anii 1968-1974: *Wall House 1 și 2*, *The Element House* și *House for the Inhabitant that Refused to Participate*. Lucrarea are ca scop înțelegerea modului în care aceste proiecte structurează un discurs narativ pentru a transmite un mesaj, a întruchipa o idee. Studiile de caz sunt proiecte care abordează tema locuirii unifamiliale sau destinate unui singur locuitor, care pun în discuție concepte complexe în rezolvări formale diverse.

ARHITECTURA NARATIVĂ ÎN OPERA LUI JOHN HEJDUK. FRAGMENT

DRD. ARH. ALEXANDRA DUNEL

Motto: „Nu pot să gândesc o clădire fără să construiesc un nou repertoriu de personaje, de povești, de limbaj, totul fiind în paralel. Nu este vorba doar de a construi *per se*. Este vorba despre a construi lumi.”¹

Sondarea caracterului narativ este din ce în ce mai des întâlnită în arhitectura contemporană. În contextul acestui articol, dar și al literaturii de specialitate, termenul de *arhitectură narativă* va face referire la acea arhitectură care, asemenea unei cărți, relatează o poveste prin recursul la caracteristici materiale și imateriale, precum morfologia, materialitatea, configurarea spațială, lumina sau culoarea. Integrarea povestirii în arhitectură într-o manieră complexă determină un nou mod de a proiecta, a gândi, care încorporează natura umană în conceptul spațial și care ia în considerare experiența utilizatorilor spațiului, generând scenarii și programe noi. Arhitectura narativă, fie că este considerată un obiectiv al arhitectului sau o metodă prin care utilizatorii, sau alți arhitecți, realizează conexiuni și analogii literare pentru a înțelege și analiza alte opere, are potențialul de a îmbogăți spațiul cu semnificații în relație cu programul și activitățile oamenilor.

Prin integrarea acestei abordări narrative „obiectul (de arhitectură) capătă „o altă” viață în paralel cu funcțiunea sa.”²

Proiectele și studiile arhitectului și profesorului american John Hejduk (1929-2000) sunt printre cele mai semnificative exemple de arhitectură narativă. Întreaga sa operă, puternic marcată de noțiuni ce țin de imaginar demonstrează că arhitectura nu poate fi redusă la exerciții formale, aceasta implicând dintotdeauna noțiuni care țin de acțiune, personaje, narațiune, care totodată au și un conținut simbolic. Astfel, proiectele sale, fie că au fost sau nu realizate, creează o atmosferă aparte care le apropie mai mult de povestire decât de precizia tehnică specifică proiectelor destinate a fi construite, sau de abstractizarea teoretică a proiectelor de idei, proiectelor conceptuale.³ Aceste lucrări sunt fundamentate pe investigații care pornesc de la expresivitatea limbajului arhitectural, al reprezentării grafice și presupun imaginarea unor scenarii complexe pe baza unor programe, activități și chiar personaje specifice. Nu este surprinzător faptul că o astfel de perspectivă vine din partea unui arhitect a cărui activitate de proiectare a fost strâns influențată de activitatea didactică, și poate fi considerată un

exemplu de *cercetare artistică*⁴ în domeniul arhitectural. Deseori proiectele sunt grupate în serii care cuprind mai multe variante ale aceleași idei, serii care la rândul lor influențează căutări ulterioare, prin aprofundarea unui concept într-o manieră diferită sau în antiteză cu cea precedentă, determinând o oarecare ambiguitate, astfel că fiecare proiect, dintr-un anumit punct de vedere, poate fi considerat neterminat.

În continuare vor fi discutate trei serii de proiecte distincte, care, deși au atribute comune prin abordarea aceluiași subiect (locuința unifamilială) în aceeași perioadă de timp (Actul 4 – 1968-1974)⁵, ilustrează varietatea, complexitatea și potențialul caracterului narativ în arhitectură. De asemenea, pentru a evidenția modul în care anumite concepte sau moduri de reprezentare ale unor idei evoluează prin prisma logicii narative, proiectele vor fi prezentate în ordine cronologică.

WALL HOUSE 1 și WALL HOUSE 2

Seria de proiecte intitulată *Wall House* cuprinde trei variante ale unei locuințe destinate unui singur locuitor, în care zidul este elementul principal, fiind cel care este accentuat și prin intermediul căruia relațiile dintre celelalte volume sunt realizate. Zidul este independent atât din punct de vedere conceptual, volumetric, cât și structural, acesta fiind elementul care asigură echilibrul celorlalte volume.

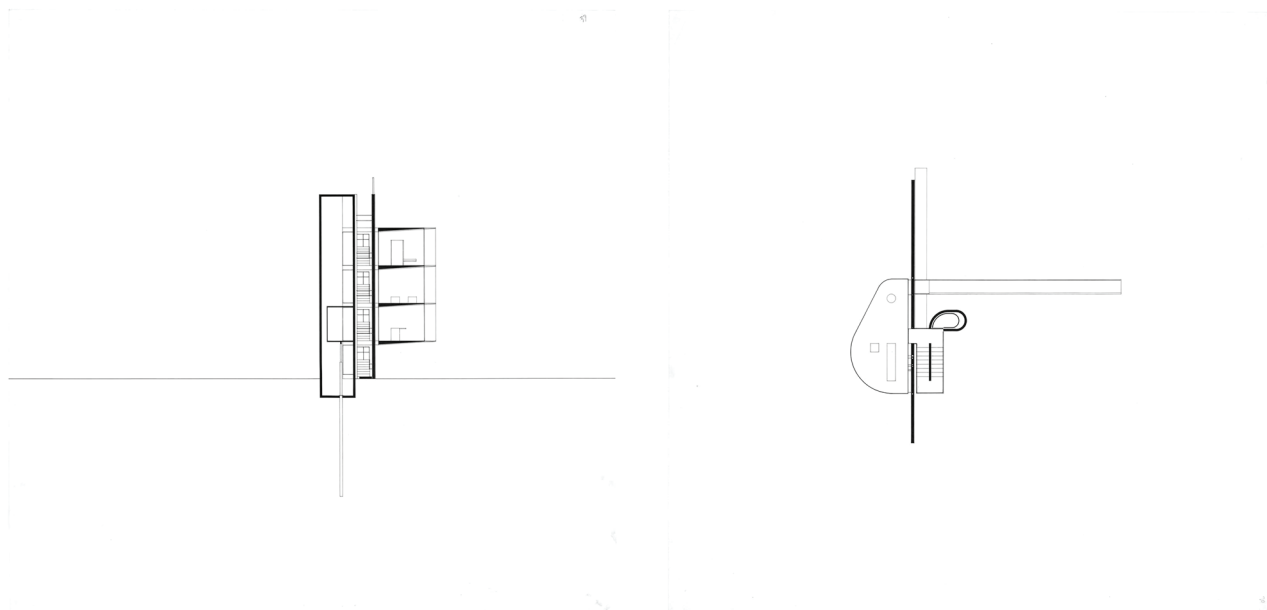
În cazul *Wall House 1* se poate observa clar această dualitate. Pe o parte a zidului sunt poziționate circulațiile, scări, rampă, lift, în volume clare, prismatice — ancorate atât în sol, cât și conectate de zidul principal, de partea cealaltă, în antiteză, sunt organizate spațiile private destinate locuirii, în consolă, într-un volum fluid, biomorf (fig.1). Această separare este prezentă și la nivelul materialității. Dacă în zona colectivă predomină betonul și metalul, în cea privată sunt folosite suprafețe mari vitrate și reflectante, care accentuează fluiditatea spațiului și relația cu exteriorul. Din punct de vedere pragmatic, distribuția funcțională a spațiului impune trecerea prin singura deschidere din zid, întrucât activitățile sunt separate și situate la etaje diferite: zona de intrare și de luat masa la primul etaj, studiu și zona de zi la etajul al doilea, dormitor și baie la etajul al treilea (fig.2).

Fig.1:

Secțiune Wall House 1,
Arhiva Centre Canadien
d'Architecture, Montréal.
Fond John Hejduk.
DR1998:0077:015
(sursa imaginii: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/17993>)

Fig.2:

Plan Wall House 1,
Arhiva Centre Canadien
d'Architecture, Montréal.
Fond John Hejduk.
DR1998:0077:004
(sursa imaginii: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/18005>)



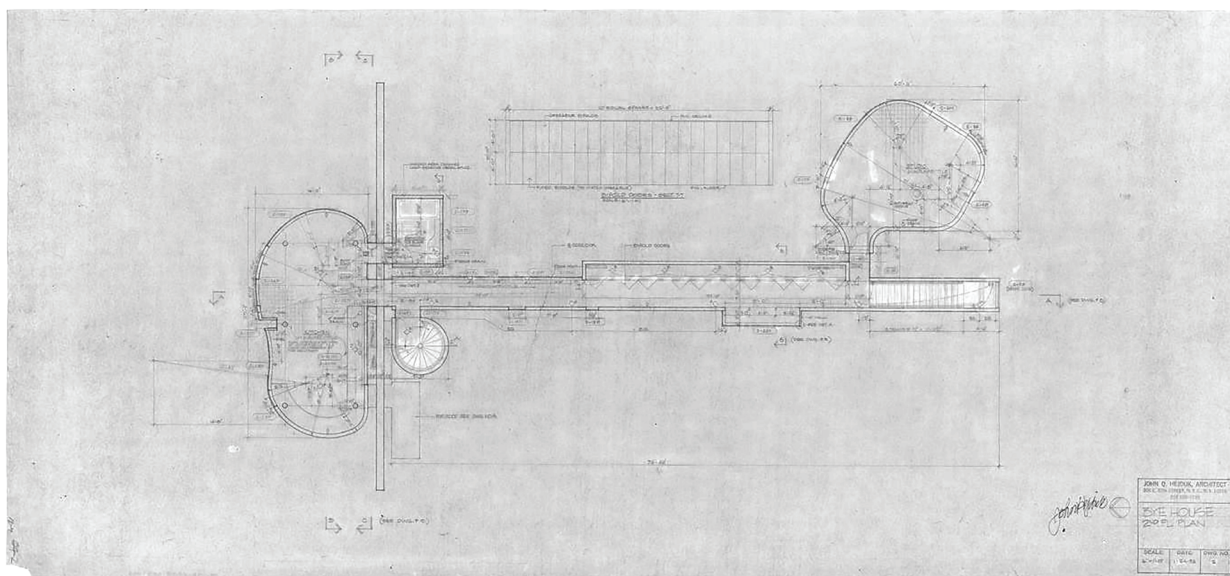
Zidul apare astfel ca un element aflat în permanentă tensiune, iar zona în care acesta este străpuns devine atât spațiul cel mai folosit dar și cel mai rapid de parcurs. Întreaga structură apare ca o metaforă a timpului, o explorare spațială a ideii de *prezent*. Întregul spațiu accentuează faptul că „în mod continuu intrăm și ieșim din trecut și viitor, ciclic. Nu ne oprim niciodată să contemplăm prezentul, pentru că nu putem, el trece prea repede.”⁶

Wall House 2 sau *The Bye Hous* (fig.3) este de asemenea o explorare a aceleiași teme generale, păstrând elementele și principiile definitorii ale seriei. Spre deosebire de proiectul anterior, care există sub formă de desene, schițe, colaje și machete, *Wall House 2* s-a realizat după planurile originale, oferind noi posibilități de experimentare a spațiului.

Din punct de vedere al distribuției funcționale, în proiectul pentru *Wall House 2* se păstrează diferențierea volumetrică dintre elemente, modulele cu geometrie fluidă fiind rezervate spațiilor private, destinate locuirii. La primul etaj sunt organizate accesul, bucătăria, zona de birou și de luat masa, urmate de dormitor la etajul al doilea și camera de zi la ultimul nivel.

Principala diferență dintre cele două proiecte este accentuarea zonei de acces, prin crearea unui coridor care determină o nouă axă principală, perpendiculară pe zid și care conectează două volume destinate zonelor private. Acest tip de spațiu care accentuează mișcarea de-a lungul unui parcurs aparent exagerat, poate fi interpretat ca o modalitate prin care Hejduk încearcă să *spargă al patrulea perete*⁷, prin evidențierea momentului de tranziție de la exterior la interior, de la arhitectura percepută ca un obiect, la situația în care observatorul devine un personaj care interacționează în mod direct cu spațiul. Se atrage astfel atenția asupra procesului de traversare printr-un gest similar cu al actorului care, interpretându-și rolul interacționează cu publicul din lumea reală pentru a atrage atenția asupra existenței acelei limite imaginare.⁸ În acest sens, Hejduk explică cum atât zidul, cât și coridorul exagerat, sunt elemente cu o anumită neutralitate, care simultan sunt spațiile care creează cea mai mare tensiune, motiv pentru care le este mereu atribuită culoarea gri, atât în acest proiect precum și în alte variante și serii. Aceste elemente, mărturiseste arhitectul, sunt capabile să „intensifice sentimentul de trecere, sporind în același timp, prin subțirimea lor, senzația de efemer... ceea ce eu numesc *momentul prezentului*.”⁹

Fig.3:
Plan etaj 2 The Bye House.
Arhiva Centre Canadien
d'Architecture, Montréal.
Fond John Hejduk.
DR1998:0078:007:003
(sursa imaginii: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/491286>)



THE ELEMENT HOUSE

Seria de proiecte care din punct de vedere morfologic se axează pe investigarea potențialului expresiv al cubului (*The Cube Houses*) a pornit ca un contraargument la *The Wall Houses*. *The Element House* reprezintă o sinteză a celor două serii și a conceptelor abordate în cadrul acestora: forma, culoarea, structura, programul, zidul și unitățile funcționale de bază— bucătăria, baia și șemineul. Astfel, cele trei elemente primare sunt situate în volume separate, agățate de peretele perimetral, în interiorul cubului. Forma, culoarea și poziția în spațiu a acestor elemente determină atmosfera fluidă a spațiului de locuit, a spațiului *dintre*. Zidul gri din proiectele anterioare, păstrându-și subțirimea, planeitatea și caracterul de limită, este acum atent perforat, definind o incintă, iar circulația împreună cu accesul reprezintă singurul volum poziționat în afara acesteia. (fig.5)

Vorbind despre acest proiect, Hejduk povestește despre cum și-a dorit să arate fiicei sale elementele și relațiile specifice arhitecturii, dorință care a generat o nevoie puternică de sintetizare. Într-o conversație despre acest subiect, Don Wall¹⁰ asociază întregul proiect cu o poveste, mai exact cu o poveste pentru copii:

„*Element House* reușește cu succes să relateze o narațiune, o poveste de arhitectură despre modul în care arhitectura ajunge să fie așa cum este la un nivel primar.”¹¹

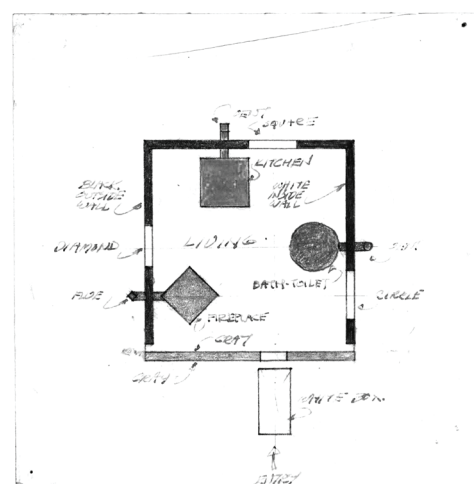
Astfel, printr-un proiect care își păstrează caracterul ludic, sunt prezentate aceleași argumente, concepte și problematici complexe discutate anterior, însă într-o manieră sintetică și diferită din punct de vedere morfologic. Acest lucru dovedește atât versatilitatea formală, cât și potențialul pe care îl poate avea această metodă în studiul arhitecturii.

THE HOUSE FOR THE INHABITANT THAT REFUSED TO PARTICIPATE

În lucrarea sa de sinteză *Mask of Medusa: Works 1947-83*,¹² Hejduk se referă la *The Element House* ca la un moment de cotitură, când proiectele au început să fie din ce în ce mai sintetice, mai condensate, mai exacte atât din punct de vedere al dimensiunii fizice, cât și al conceptului, al ideii. Prin urmare, *The House for the Inhabitant that Refused to Participate*, deși este în continuare un exercițiu de locuință pentru o singură persoană, se deosebește radical de exemplele anterioare întrucât, din punct de vedere al programului, este o declarație cu privire la *arhitectura pesimismului*.¹³

În acest proiect, spațiile pentru nevoile umane sunt reduse la minim. Fiecare funcțiune este condensată și izolată într-un spațiu distinct. Elementele necesare unei locuințe sunt izolate fiecare în propria celulă, având dimensiunea de 1.8 x 1.8 x 2.7 m, organizate pe trei etaje, câte patru pe un rând (fig.6). Zidul desparte în continuare volumele dedicate circulației de cele ale locuirii, însă de data aceasta, fiecare acțiune impune traversarea acestuia într-o manieră aproape obsesivă, ce accentuează și mai mult momentul de tranziție (fig.7).

Spre deosebire de proiectele discutate, *The House for the Inhabitant that Refused to Participate*, este gândită într-un sit real, în Veneția, celulele destinate locuirii fiind orientate către o piață publică. Una dintre ele este însă goală, deoarece din acest spațiu este posibilă observarea unei perspective la un singur punct de fugă către un turn, un reper vertical. În continuare



Proiectele prezentate reprezintă o parte specifică a unei activități prolfice desfășurate de John Hejduk, activitate care se încadrează într-un anumit context istoric, geografic și ideologic, împărtaşind concepte comune cu filosofi precum Gilles Deleuze sau Jacques Derrida.

Fig.5:
Plan The Element House.
*Arhiva Centre Canadien
d'Architecture, Montréal.*
Fond John Hejduk.
DR1998:0082:004
(sursa imaginii: [https://
www.cca.qc.ca/en/
search/details/collection/
object/307267](https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/307267))

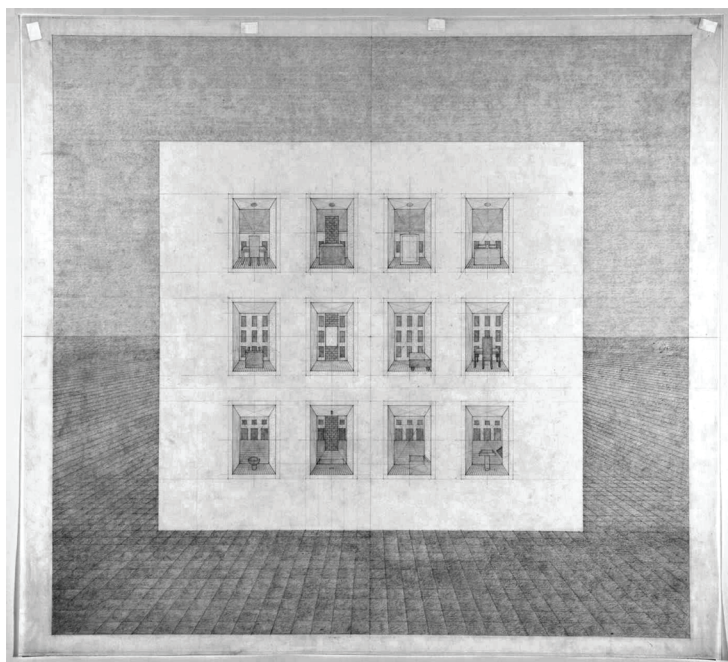


Fig.6:
Perspective pentru *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*. Arhiva Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Fond John Hejduk. DR1984:1508:001. (sursa imaginii: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/309308>)

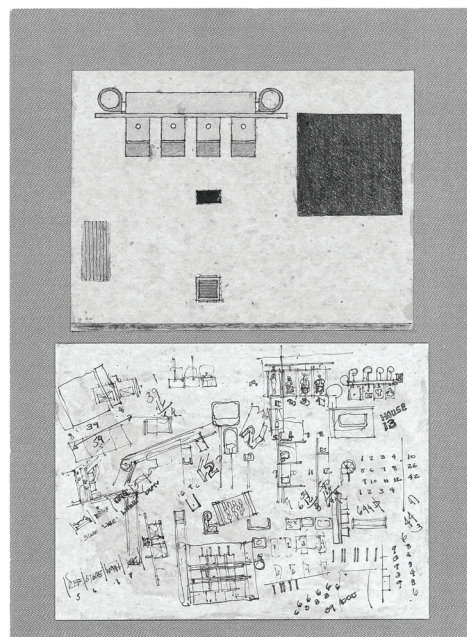


Fig.7:
Sus- Plan situație; Jos- Schițe concept pentru *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*. Arhiva Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Fond John Hejduk. DR1998:0093:001:033. (sursa imaginii: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/396563>)

Chiar dacă astăzi arhitecții trebuie să răspundă altor provocări și au la dispoziție alte instrumente decât cele pe care le folosea Hejduk în urmă cu aproape jumătate de secol, în particular datorită dezvoltării tehnologice—, structurarea cu predilecție a unui discurs narativ complex și metodologia sa specifică de studiu prin proiectare, pot contribui la diversificarea și îmbunătățirea modului în care gândim astăzi arhitectura.

NOTE:

- 1 HEJDUK John; SHAPIRO David. John Hejduk or The Architect Who Drew Angels. În: *Architecture and Urbanism Magazine*, nr.471, 12/2009, p. 75. În original: «I cannot do a building without building a new repertoire of characters of stories of language and it's all parallel. It's not just building per se. It's building worlds.»
- 2 COATES Nigel. *Narrative Architecture*. Chichester: Wiley, UK. 2012, p.16.
- 3 MCGREGOR, James. The Architect as Storyteller: Making Places in John Hejduk's Masques. *Architectural Theory Review*, vol.7, nr. 2. 2002, pp.59-70. DOI: 10.1080/13264820209478457
- 4 SØBERG, Martin. John Hejduk's Pursuit of an Architectural Ethos. *FOOTPRINT Delft Architecture Theory Journal*, nr.10/11, 2012, pp. 113-128.
- 5 HEJDUK, John. *Mask of Medusa: Works 1947-83*. New York: Rizzoli.1985, pp. 58-77.
- 6 *Ibidem*, p. 59.
- 7 Concept din lumea teatrului sau a filmului în care relația dintre observator și cel ce este observat este conștientizată de ambele părți. Acestă temă este interpretată în arhitectură în: WAN, Qirui. „Collapse of Dimension: The fall of the fourth wall in architecture of John Hejduk”. În: *Revista Europeana De Investigación En Arquitectura*, nr.17/2021, pp. 209-224.
- 8 *Ibidem*, p. 217.
- 9 HEJDUK, John. *Op.cit.*, p.67. În original: «...heightens that sense of passage, and by the same token, its thinness heightens the sense of it just being a momentary condition....what I call the *moment of the present*.»

10 Arhitect și profesor în cadrul Institutului de Tehnologie din New Jersey, contemporan cu John Hejduk.

11 *Ibidem*, p.62. În original: « The Element house is quite succesful in telling a narrative, an architectural story, about how architecture gets to be the way it is at a primary level.»

12 *Ibidem*

13 *Ibidem*, pp. 62-63.

14 *Ibidem*, p. 63. În original: « When the inhabitant is in the empty room he can look across to a tower. There is a mirror on the tower situated directly opposite the window of the empty room, he sees a reflection of himself. Yet any citizen can come into the plaza, enter the tower go up the ladder and stand behind the mirror, which is a two way mirror and observe the inhabitant who wouldnt paftricipate. There is only one probelem, any third citizen can crak ow the door to the tower while other citizens coulnt sit around and watch if they wanted to.»

15 MCGREGOR, James. *Op.cit.*, p. 61.

16 LIBESKIND, Daniel. Stars at High Noon: an Introduction to the Work of John Hejduk. În: John Hejduk, *Mask of the Medusa: Works 1947-83*. New York: Rizzoli. 1985, p. 9.

ABSTRACT

Locuirea colectivă nu presupune o suprapunere indiferentă pe verticală. Ea poate și ar trebui să ofere avantajele locuirii individuale – să se deschidă înspre exterior, înspre vecinătate reușind să atingă o proporție coerentă între public și privat, între intim și social.

Prin integrarea grădinilor în designul locuințelor colective, arhitecții răspund dorinței innăscute a omului de a fi aproape de natură, creând medii care susțin atât bunăstarea fizică, cât și cea psihologică. Această abordare recunoaște că legătura noastră cu natura depășește responsabilitatea ecologică și își are rădăcinile în experiența noastră umană fundamentală.

LOCUIREA COLECTIVĂ CU GRĂDINĂ.

STUDIU DE CAZ

DRD. ARH. ANDRADA ROGOJINARU

În *jungla de beton* a peisajelor urbane de astăzi există un dor de natură incontestabil. Nostalgia pentru vegetal își are rădăcinile într-o recunoaștere fundamentală a faptului că scufundarea în natură nu numai că ne hrănește bunăstarea fizică și mentală, ci cultivă și un sentiment profund de apartenență la un loc.

În cadrul modelului urbanistic culturalist¹, locuirea individuală cu grădină are drept caracteristică trecerea graduală de la public la privat, dinspre stradă spre propria casă, printr-un spațiu tampon (grădina). Această zonă comună familiei, unde „cei mari trebăluiesc și stau la povești, copiii se joacă (...) sau se derulează tabieturi personale”² și care se extinde vizual și în afara curții, relaționează cu strada și creează o deschidere către vecinătatea apropiată, facilitând consolidarea unei comunități.

Aceste calități ale locuirii tradiționale se pierd în gândirea de tip progresist prin conformarea blocului urban ca element indiferent în fața oricăror constrângeri specifice legate de amplasament. Standardizarea și refuzul considerării particularităților legate fie de loc, fie de locuitor, transformă blocul într-un obiect, o sculptură care nu relaționează gradat cu spațiul exterior, prin elemente intermediare, ci direct cu strada.

Deși blamat pentru deconectarea de la scara și sensibilitatea umană în favoarea eficienței, funcționalismul nu a desconsiderat spațiile verzi, ci s-a folosit de ele iresponsabil. Urbanismul funcționalist a transformat spațiul verde într-un fond neutru pe care clădirea-figură se decupează ca obiect independent, iar dialogul dintre cele două, în absența unor elemente intermediare, se realizează dificil.

„În orașul ideal al lui Le Corbusier, domeniul public și, prin urmare, viața publică în sine, practic a dispărut. (...) Aceasta a fost înlocuită de noțiunea de locuință ideală și poate chiar de o ființă umană ideală care trăiește într-un parc non-descriptiv.”³

La polul opus, și orașul grădină are criticii săi, privind desconsiderarea problemei densității urbane, stimulând extinderea suburbiilor, a periferiei, în detrimentul găsirii unei soluții în interiorul orașului.

Ruptura dintre cele două modele se resimte puternic întocmai prin eliminarea relației dintre construit și neconstruit, prin trecerea de la spații puternic personalizate la spații depersonalizate. Așa se explică apariția acelor strategii urbane care încearcă găsirea unor rezolvări intermediare

precum: low-rise high-density (Atelier 5, Berna), locuința intermediară (Moshe Safdie, Habitat 67), revizitări ale tipologiilor tradiționale (revenirea la cursivă).

Pe măsură ce tot mai mulți oameni caută să fie mai aproape de elementul vegetal, arhitecții sunt preocupați să găsească soluții de integrare a spațiilor verzi în cadrul construcțiilor, creând locuri pentru răgaz, inspirație, într-o încercare de reconectare vitală cu natura. O serie de autori consideră că este timpul să „recunoaștem urgența restabilirii acestei conexiuni”⁴ în fața unei mișcări transformatoare care recunoaște impactul profund al spațiilor verzi în proiectarea locuințelor colective.

Locuirea colectivă cu grădină caută să găsească formule arhitecturale prin care aceasta să ofere avantajele unei locuiri individuale, liantul fiind elementul vegetal. În perspectiva lui Peter Cook de exemplu, ceea ce urmărește acest model este deschiderea unui teren de inovare care să atragă „vegetalul către artificial și fertilul către urban”, astfel ca vegetația „să fie ținută în însăși substanța clădirii”⁵.

Care sunt alternativele pentru a aduce spațiul verde în inima orașelor acolo unde nu mai este loc pentru curtea tradițională? Ce se poate face în legătură cu construirea pe verticală, de care orașele au nevoie în mod cert, dar care îndepărtează utilizatorul prin pierderea scării umane? Cât de departe putem duce conceptul de grădină urbană și ce forme poate să adopte aceasta în cadrul locuirii? Acestea sunt provocările pe care le întâmpinăm în proiectarea curentă a locuirii.

GRĂDINA

Grădina, deși apanaj al ruralului și al locuirii individuale, devine simbolul senzorial care invită la apropiere, - apropiere față de sine, față de vecinătate, de colectiv, de oraș, de natură. Grădina nu înseamnă doar spațiul plantat, ea reprezintă contextul întoarcerii către lume, sinapsa ce leagă individul de comunitate.

Pentru a discuta despre elementele arhitecturale ce pot fi atribuite/ înglobate spațiului de tip grădină, ar trebui să pornim la drum realizând o distincție între termenul de curte și cel de grădină, termeni care, de cele mai multe ori, se suprapun (total sau parțial) și, în consecință, sunt folosiți cu același sens. Dacă grădina se referă preponderent la spațiul plantat sau cultivat (excepția de la regulă fiind grădina japoneză care poate fi în totalitate minerală), așadar proiectat și întreținut în scopul cultivării plantelor, și care adesea poate include și elemente de amenajare a teritoriului, curtea, pe de altă parte, este spațiul închis sau parțial închis, situat în limitele unui construit sau ale unei proprietăți. Cu toate că termenul de „curte” provine din latinescul *cohors* sau *curtis*⁶, ce se înrudește cu *hortus* (grădină), semnificația lui curentă este mai degrabă de „îngrăditură” și se referă la spațiul împrejmuit de pe lângă casă (ograda), fără a face trimitere directă la un spațiu verde. Mai mult, pentru că sensul său este multiplu, ar fi necesară distincția și trecerea în revistă a diferitelor tipuri de curți — de la curtea regelui sau curtea nobiliară, la curtea de lumină ș.a.m.d. la curtea înverzită.

Așadar, atunci când ne referim la tipologia locuirii colective cu grădină, înțelegem locuirea colectivă în care curtea-grădină este cea care definește spațiul.

Prin intermediul curții, locuințele individuale beneficiază de posibilitatea de amenajare a unui spațiu verde plantat. Relația cu elementul verde se poate realiza astfel, într-o manieră directă și imediată. Ca această apropiere de natură să fie translatată și în logica formală a unei locuințe colective este nevoie să se realizeze în aceeași manieră pe înălțimea imobilului; „blocul” în sine ar trebui să preia calitățile locuirii individuale cu grădină astfel încât fiecare unitate ce compune întregul să devină pe rând casă cu grădină.

Locuirea colectivă cu grădină oferă o multitudine de formule de rezolvare care depășesc imaginea grădinii tradiționale, îmbrățișând diverse soluții inovatoare. Nefiind însă pe deplin asimilat, există însă și riscul de a se genera propuneri arhitecturale nepotrivite. Abordarea superficială a acestor formule, neasumată și neintegrată în conceptul arhitectural, folosirea lor cu simplul scop de a spori atractivitatea vizuală a clădirii, riscă să dilueze beneficiile pe care o astfel de locuire le poate oferi. Reduse la simple amenajări de vitrine, de completare cosmetică - ce poate fi oricând detașată de întreg -, elementele vegetale devin simple gesturi, cu o capacitate redusă de a stabili o conexiune reală, atât cu omul, cât și cu mediul înconjurător.

În practica de proiectare curentă verdele poate să cadă ușor în capcana superficialului, având în vedere că nu mai suntem obișnuiți să lucrăm cu el ca element ce ține de vocabularul arhitecturii și cu atât mai mult cu cât vegetalul devine un obiectiv ce doar trebuie bifat pe lista de sarcini a standardelor de sustenabilitate. Cu toate acestea se pot contura niște principii incipiente de organizare și amenajare a spațiului verde într-un cadru construit.

Delimitarea

La fel ca în cazul spațiului arhitectural, concretizarea (delimitarea) unui spațiu vegetal constă în definirea și restrângerea limitelor sale. Acest aspect este dezbătut de Jan Gehl, care susține că un spațiu, cu cât este mai mare, cu atât devine mai impersonal și cu atât mai mult este îngreunată generarea unor relații sociale. Astfel, se întâmplă ca, de cele mai multe ori, străzile și piațetele mici, să atragă mai multe persoane decât deschiderile largi, expuse, de tip esplanade.

Accesibilitatea

Golul, fie el mineral sau vegetal, devine accesibil atunci când este proiectat și structurat într-un mod care permite oamenilor cu nevoi diverse să intre și să se miște, să experimenteze și să își însușească spațiul pe deplin.

„A proiecta spații care să fie accesibile la pas înseamnă a-i conecta pe oameni la viața cartierului lor (...). Scopul este accesul rapid și ușor, comoditatea, participarea spontană și posibilitatea de a trece lejer de la o situație la alta.”⁷

Disponibilitatea/ Deschiderea

Apropierea de un spațiu nu depinde numai de accesibilitate și transparență, dar este și o chestiune de distanță.

„Raza limitată a experienței senzoriale umane joacă un rol important în determinarea caracterului deschis sau închis [al unui spațiu] (...). În cazul în care grădina se află în drumul oamenilor sau undeva de unde se pot contempla alte evenimente, grădinăritul se îmbină adesea cu alte activități recreative și sociale – utilul se îmbină cu plăcutul.”⁸

Integrarea

Atunci când vorbim despre integrare ne referim la un tip de interacțiune între elemente în urma căreia unul dintre elemente nu poate fi extras din structura creată fără a lăsa în urma sa un gol și o senzație de fragmentare. Și vorbim de acest tip de legătură pentru că ea poate facilita o includere a vegetalului în mineral care să fie firească, ori nimic nu face un lucru mai apropiat de utilizator, decât valorificarea sa într-un context în care pare că s-a aflat dintotdeauna.

Organicitatea

Cu toate că de cele mai multe ori elementul vegetal se dezvoltă în limite rigide determinate de cadrul geometric al mediului artificial în care se înscrie, tratarea sa nu trebuie să urmeze aceeași strictețe plastică, naturalul având în sine un „comportament” liber, opus artificialului.

Un design organic permite flexibilitate și adaptabilitate, permițând utilizatorilor să interacționeze cu spațiul într-un mod mai intuitiv și mai personalizat, încurajând explorarea, descoperirea naturii. În schimb, un design rigid sau excesiv de structurat poate crea un spațiu impersonal sau un sentiment de neapartenență, limitând potențialul de conectare semnificativă cu elementul vegetal.

Căile și potecile curbe, paturile de plantare cu formă neregulată și introducerea unor varietăți de specii de plante, inclusiv vegetație specifică zonei în care se încadrează, simulează caracterul organic, natural și creează un peisaj dinamic, mai atractiv din punct de vedere vizual.

Prin natura lucrurilor, elementele vegetale sunt diferit puse în operă față de cele minerale. Elementul vegetal este viu, acesta trebuie „găzduit” de forma construită pentru a face posibilă conviețuirea. Mai mult, elementul vegetal este participativ la viața clădirii în măsura în care utilizatorul și-l însușește și îi permite să se dezvolte.

Astfel, lucrul cu vegetalul, actul creativ care schițează bazele modelului de locuire colectivă cu grădină, ține de o gândire holistică, de realizarea unui design integrat în care relația dintre mediul artificial și cel natural se renegociază constant spre a găsi rezolvarea favorabilă fiecărei formule în parte.

Există numeroase elemente care se pot compune pentru a genera imaginea de care locuirea colectivă cu grădină se bucură. Fie că este vorba de elemente orizontale cu care ne-am obișnuit să lucrăm la nivelul solului (ghivece, jardiniere, benzi verzi, curți verzi, grădini), sau de urcarea acestor elemente pe direcție verticală, dând naștere unor structuri verzi pe înălțimea imobilului (perdele și fațade verzi, terase verzi) sau combinarea acestora în spațiu tridimensional (sere), acestea pot deveni constituenți sau substraturi ale unui astfel de model de locuire, atât timp cât sunt folosite într-un design integrat.

Edificio Princesa, arh. Fernando Higuera Díaz, arh. Antonio Miró Valverde, Madrid, 1975: Studiu de caz

Schimbarea de paradigmă oferită de prezența edificiului Princesa, printr-o imagine ce redefinea la acel moment locuirea urbană, nu poate trece nici astăzi neobservată. Stând în centrul rondului de la San Bernardo, privirea îți este atrasă către o oază de verdeață ce sfidează peisajul și agitația

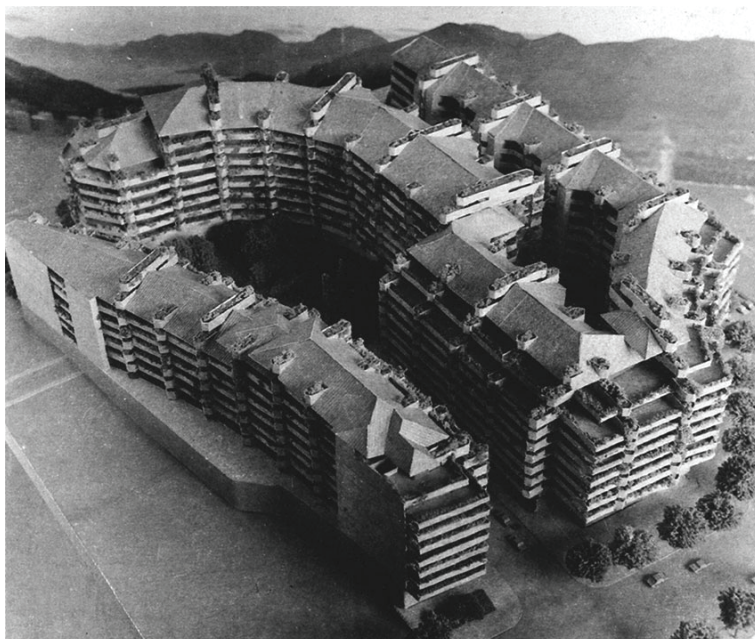


Fig.1:
Edificio Princesa,
Madrid, 1975.
Macheta ansamblului
(sursa:<https://archeyes.com/princesa-apartments-houses-fernando-higueras-antonio-mir>)



Fig.2:
Edificio Princesa,
Madrid, 1975. Fotografie
din Curte, spre Strada Santa
Cruz de Marcenado.
(sursa:<https://archeyes.com/princesa-apartments-houses-fernando-higueras-antonio-miro/>)



Fig.3:
Edificio Princesa,
Madrid, 1975.
Plan etaj curent
(sursa:<https://archeyes.com/princesa-apartments-houses-fernando-higueras-antonio-miro/>)

urbană, creând un adevărat spectacol al simțurilor. Ceea ce au reușit să creeze prin acest proiect, arhitecții Fernando Higuera Díaz și Antonio Miró Valverde, a fost rescrierea granițelor tradiționale ale relației mineral – vegetal, într-o arhitectură destinată locuirii colective.

Construcția brutalistă își face simțită prezența treptat, întrevăzându-se mai întâi difuz, de la nivelul ochiului. Fațada din beton aparent, materialul predominant, face un pas în spate și lăsa să trăiască, nuanțele de verde ale frunzișului dispus în planuri succesive care, juxtapunându-se fundalului monocrom, realizează un contrast izbitor. Așezată pe aliniamentul stradal, construcția însăși creionează imaginea unui verde dominant, o prezență ce captează simțurile fascinând trecătorii.

Forma fluidă a fațadei susține deplasarea către o curte înverzită, ascunsă în miezul edificiului. Configurația construcției permite o dilatare la nivelul spațiului urban, o deschidere, nu către intersecție, ci către o stradă secundară (Santa Cruz de Marcenado), pentru a oferi intimitatea necesară spațiului astfel format. Datorită plasării sale, curtea verde se transformă într-un fel de piațetă a comunității care funcționează atât ca zonă de întâlnire și socializare pentru colectiv, cât și ca spațiu-tampon ce protejează mediul creat de cel urban.

Conceptul de locuire cu grădină se întregeste doar în momentul în care, intrând în clădire și trecând de aparatul de primire, se ajunge în „strada urbană” interioară, o zonă semi-privată care aduce la interior același parcurs ca și cel exterior. Accentele de vegetație plasate pe această „stradă” se completează cu perdelele vegetale ce coboară pe toată înălțimea clădirii, împletindu-se cu terasele verzi de la fiecare etaj în parte.

Miezul acesta ascuns în materia construitului - un bioclimat în sine, habitat pentru diferite specii de plante, păsări și insecte – devine o transpunere a exteriorului la interior, la o scară progresiv asimilată omului, spațiul-afară întorcându-se în sine însuși prin spațiul-înăuntru. În liniștea inerentă a acestui ansamblu interacțiunea dintre vecini pare că sporește, iar terasele verzi se transformă la interior în prilej de conexiune către colectivitatea imediată, iar la exterior către comunitatea mai largă.

Edificio Princesa este o mărturie a coexistenței armonioase între mineral și vegetal, a practicii umane și a lumii naturale, prilej de reamintire a faptului că arhitectura poate face mereu loc naturii, chiar și într-un cadru urban dens. Un exemplu și un far al speranței, edificiul invită privitorul să se oprească și să admire, pietonul să respire, iar pe utilizator să se reconecteze și să se regăsească.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Pe măsură ce orașele continuă să crească, transformându-se în metropole, adevărate „locomotive economice și demografice”⁹, sunt tot mai necesare soluții viabile pentru locuirea colectivă densă, aceasta fiind sensibilă la consecințele acestor procese accelerate de dezvoltare.

Prin integrarea grădinilor în designul locuințelor colective, arhitecții răspund dorinței innăscute a omului de a fi aproape de natură, creând medii care susțin atât bunăstarea fizică, cât și cea psihologică. Această abordare recunoaște că legătura noastră cu natura depășește responsabilitatea ecologică și își are rădăcinile în experiența noastră umană fundamentală.



Fig.4:
Edificio Princesa,
Madrid, 1975.
Fotografie din Curte,
spre Strada Santa Cruz de
Marcenado.
(sursa: arhiva personală)

Fig.5:
Edificio Princesa, Madrid.
Perspectivă din curtea
interioară
(sursa:<https://archeyes.com/princesa-apartments-houses-fernando-higueras-antonio-miro/>)

Fig.6:
Patio
(sursa: arhiva personală)



Precum este demonstrat prin studiul de caz prezentat, coabitarea vegetalului cu mineralul se realizează în mod intrinsec, construitul comportându-se ca un sistem de circulație ce asigură viața elementului vegetal. Perdelele de verdeață ce cad în cascadă pe înălțimea edificiului ascund în spatele lor diferite elemente funcționale în legătură cu sistemele de colectare a apei pluviale și sistemul de irigare al vegetației.

Cu toate că edificiul Princesa reușește să integreze elementul vegetal într-un mod exemplar, în cele din urmă este și un exemplu despre cum arhitectura nu poate dicta sau impune un mod de utilizare a spațiului pe care îl formează, și, poate cel mult, să creeze un cadru ideal în care anumite comportamente se pot dezvolta. O conexiune plenară în cadrul acestei relații artificial-vegetal include invariabil și utilizatorul final care, indiferent de conformarea spațiului arhitectural, poate să îl reconfigureze devenind un arhitect al spațiului pe care îl locuiește.



Fig.7,8:
Edificio Princesa,
Madrid, 1975.
Stradă interioară.
(sursa: arhiva personală)



Fig.9,10:
Edificio Princesa,
Madrid.
Spații intermediare
(sursa: arhiva personală)

Astfel, unele terase sunt închise, anumite apartamente își pierd elementul vegetal semi-privat este pe atât de diversă pe cât sunt și utilizatorii săi.

Cu toate acestea, ar trebui să fim conștienți că dacă această mișcare rămâne doar la nivelul locuirii colective atunci, la scara orașului, este insuficientă. Avantajele obținute asupra mediului, prin realizarea locuințelor colective cu grădini nu pot fi la fel de semnificative precum cele obținute prin tehnicile de construcție ecologică, deși, chiar încorporând astfel de tehnici, o întreagă lume urbană cu un impact redus asupra mediului rămâne încă o ipoteză de confirmat.

„S-ar putea să nu existe întotdeauna un peisaj natural în apropiere cu care să ne putem conecta și tocmai de aceea experiența naturii, sau cel puțin a unor elemente naturale puternice, ar trebui evocată la nivel urban”.¹⁰

Chiar și așa, ca un simplu fragment din ceea ce ar trebui să fie o viziune integrată la nivel urban, o inserție de verde, în special în cadrul locuirii, este un punct de plecare, și, chiar unul de calitate¹¹.

NOTE:

1 Vezi alternativa modelelor urbanistice culturalist și progresist în: CHOAY, Françoise. *Urbanismul, utopii și realități*. trad. Kázmér Kovács. București: ed. Paideia, 2002.

2 CALOTĂ, Irina. *LO+VE*. Locuire și vecinătate. Expoziție în cadrul proiectul *100 de ani de locuire în România*. Asociația Arta în Dialog. București. 8-17 noiembrie 2018. Disponibil la adresele: <https://m.facebook.com/events/325724128247913/>; file:///C:/Users/admin/Downloads/Expo_LO+VE_Locuire%20si%20vecinatate_panouri.pdf

3 KOMOSSA, Susanne; AARTS, Martin. *The Legacy of CIAM in the Netherlands: Continuity and Innovation in Dutch Housing Design*. Urban Planning (ISSN: 2183-7635) 2019. volumul 4, nr. 3, p. 93. Apud. KOMOSSA, Susanne. *The Dutch urban block and the public realm*. Nijmegen, Gelderland (Netherlands): Vantilt. 2010, p. 49.

4 YUDINA, Anna. *Garden City: Supergreen Buildings, Urban Skyscapes and the New Planted Space*. Thames&Hudson, 2017, p.6.

5 *Ibidem*, p.7.

6 Definiție dată în DEX, <https://dexonline.ro/definitie/curte/definitii>, pagină accesată la 28.06.2023.

7 SIM, David. *Soft City. Densitate, diversitate și proximitate pentru viața urbană*. trad. Andreea Mihaela Chircă. București: Igloo Media. 2022, p. 222.

8 GEHL, Jan. *Viața între clădiri. Utilizările spațiului public*. trad. Silvia Gugu. București: Ed. Igloo Media. 2011, p. 119.

9 BIHOUIX, Philippe & JEANTET, Sophie & DE SELVA, Clemence. *La ville stationnaire. Comment metre fin a l'étalement urbain?*. Paris: Ed. Domaine du Possible, Actes Sud. 2022, p. 60.

10 SIM, David, *Soft City. Densitate, diversitate și proximitate pentru viața urbană*. trad. Andreea Mihaela Chircă. București: Ed. Igloo Media. 2022, p. 188.

11 BIHOUIX, Philippe & JEANTET, Sophie & DE SELVA, Clemence. *La ville stationnaire. Comment metre fin a l'étalement urbain?*. Paris: Ed. Domaine du Possible, Actes Sud. 2022, p. 53. „Dacă «natura în oraș» are o existență prin grădini, parcuri, copaci de aliniament acestea sunt considerate elemente de agrement, încorporate și fragmentate, la scara cartierului și a insulei. Fără continuitate ecologică interesul pentru ecosistem este de fapt limitat, fără a pune sub semnul întrebării că aceste spații «naturale» sunt totuși necesare pentru echilibrul urban. O continuitate, chiar degradată, a coridoarelor ecologice este întotdeauna mai bună decât nimic.”

ABSTRACT

Această lucrare este o primă încercare de investigare a manierei de asimilare a practicilor vernaculare în arhitectura modernă românească, realizate în perioada interbelică, prin comentarea unor elemente de vocabular caracteristice arhitecturii vernaculare așa cum au fost acestea identificate la începutul secolului al XX-lea. Constatând că versiunea autohtonă a modernismului interbelic este situată într-un registru ponderat, fiind puternic influențată de tradițiile istorice și locale, fenomenul de asimilare va fi urmărit prin analiza câtorva proiecte reprezentative pentru spiritul vernacular și modern totodată, realizate de Henriette Delavrancea-Gibory —promotor recunoscut al acestei tendințe — în contextul urban al orașului București dar și în contextul mai pitoresc al orașului Balcic.

PRACTICI VERNACULARE ÎN ARHITECTURA ROMÂNEASCĂ: VILA CANTUNIAR, CASA PRAGER ȘI CASA MOȘESCU

DRD. ARH. ALEXANDRA DIANA STAN

În contextul ideologic al unui curent puternic și influent reprezentat de Mișcarea Modernă, arhitectura interbelică românească reprezintă poate, unul dintre cele mai semnificative exemple privind asimilarea tradițiilor locale. Arhitecții activi în perioada interbelică, reprezentanți ai modernismului tradiționalist, „spirite eclectice și flexibile”, au reușit să atenueze caracterul Stilului Internațional și să propună un modernism echilibrat și neostentativ.¹

Henriette Delavrancea-Gibory, Ion Boceanu sau Octav Doicescu sunt câțiva dintre arhitecții care s-au orientat atunci spre un regionalism modern, încercând nu atât să interpreteze formele tradiției autohtone, cât să înțeleagă caracterul și esența acesteia, în termeni de proporție și scară, relație interior-exterior, materiale și tehnici. De acest demers se apropie și unii adepți ai modernismului tradiționalist, precum Florescu Stănculescu sau Petre Antonescu.

Majoritatea exemplelor reprezentative pentru modernismul românesc se întâlnesc în zonele mai puțin urbanizate ale României perioadei respective, și, preponderent, sunt rezolvări ale unor programe de mici dimensiuni precum case și vile de vacanță.

Exemplele propuse pentru analiză sunt realizate de arhitecta Henriette Delavrancea-Gibory și sunt situate atât în contextul urban al orașului București — poate cel mai dificil cadru de elaborare a unei arhitecturi moderne inspirate din tradițiile locale —, cât și în contextul orașului Balcic, unde practicile și materialele locale au influențat, nuanțând puternic importurile occidentale.

VERNACULAR

Vernacular, adică „specific unui loc”, provine din latinul *vernaculus*, care înseamnă indigen, domestic. Arhitectura vernaculară este reprezentativă pentru practicile și spiritul local. Acest tip de înțelegere particulară a inspirat la începutul secolului al XX-lea personalități marcante ale arhitecturii românești, cum este cazul lui G.M. Cantacuzino care recunoaște calitățile excepționale ale construcțiilor rurale, atunci când notează: „(...) țăranul român este cel mai bun arhitect”².

Prin valori vernaculare înțelegem acele practici de arhitectură locală care reușesc să transpună în formă construită anumite nevoi practice și

spirituale imediate ale unei comunități. Prin urmare, identificarea practicilor vernaculare vizează definirea unei structuri care să reflecte spiritul local românesc și să identifice geniul constructiv țărănesc.

„E vorba întâi de toate de o cunoștință reală a plasticei țărănești. E vorba de căutarea unor teme și de priceperea unui spirit, dar nicidecum de colecționarea și catalogarea unor elemente din plastica bisericească neadaptate nevoilor contemporane.”³

Pentru a înțelege modul de asimilare a practicilor vernaculare în arhitectura perioadei interbelice și pentru a facilita procesul de investigare, trecerea în revistă a câtorva elemente de vocabular, așa cum au fost acestea identificate, și elaborarea unui aparat critic de analiză sunt absolut necesare. Prima cercetare științifică a arhitecturii satești, realizată în perioada interbelică, intitulată *„Case și gospodării la țară”* (1927), se pare că aparține arhitectului Florea Stănculescu. Acesta contribuie la dezvoltarea cunoașterii prin identificarea unor elemente de vocabular comune arhitecturii rurale din România, însă, cel mai important aspect și care reprezintă noutatea cercetării sale de la acel moment, este prezentarea și comentarea critică a relațiilor dintre spațiile construite, a relației interior-exterior, definatorii pentru arhitectura și atmosfera locului. Prin astfel de contribuții, arhitectura rurală începe să fie analizată și înțeleasă pornindu-se de la valențele practice și relațiile interspațiale esențiale, depășindu-se aspecte și utilizări formale, precum motivele tradiționale, adeseori utilizate în discursul de atunci cu privire la afirmarea unui stil național.

ELEMENTE DE VOCABULAR VERNACULAR: PRISPA, VATRA, STREAȘINA.

Prispa reprezintă primul spațiu care atrage atenția, uneori chiar de la nivelul străzii, este spațiul intermediar acoperit aflat în fața casei, deseori prezent pe întreaga lungime sau desfășurându-se pe mai multe laturi ale acesteia. Pe lângă o argumentare pur obiectivă a conceperii sale, ce are legătură cu climatul local (ierni foarte reci și veri foarte calde), aceasta joacă un rol esențial în viața ocupanților, Florea Stănculescu consemnând astfel:

”Prispa își are un rol însemnat în casa românească, formând o piesă de componentă, de trăire, ca și celelalte piese principale și poate și mai valoroasă, deoarece oricât de redusă ar fi o casă, totuși prispa se impune ca necesară”.⁴

Prispa nu reprezintă un spațiu intermediar menit să facă trecerea de la public la privat, ci este mai degrabă o extindere a spațiului privat către exterior, funcționând în două direcții (de la interior către exterior și de la exterior către interior). În esență aceasta fiind legată de activitățile gospodărești orientate spre spațiul de afară, decorația, inițial, nu a avut rol de reprezentare, ci de înfrumusețare a spațiului locuit. Fiind practic spațiul casei cel mai intens utilizat, prispa este și cea mai decorată, de multe ori lemnul prezentând diverse motive florale.

Spațiul prispei trebuie însă înțeles din punct de vedere al relațiilor spațiale pe care le generează, și nevoilor cărora reușește să le răspundă. În orașul modern, în mod evident prispa nu ar putea căpăta o configurație similară caselor țărănești, însă o altă conformare spațială, potrivită contextului, ar putea genera un efect similar.

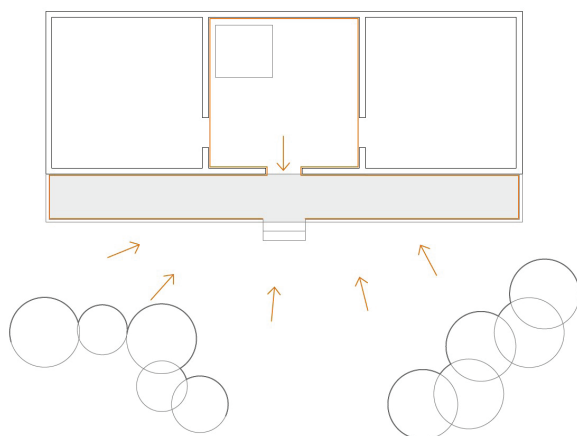


Fig. 1
schemă proprie

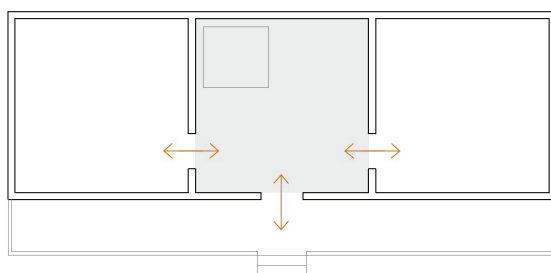


Fig. 2
Încăperea cu vatră: schemă proprie.

Vatra reprezintă nucleul casei și este amplasată în singura încăpere care se află în directă legătură cu *prispa*, conectând și asigurând distribuția interior - interior și interior - exterior. Aici, în această încăpere cu vatră, au loc majoritatea activităților casnice. Particularitatea acestui spațiu constă în caracterul polivalent, multifuncțional. Poate fi considerat "holul" de acces în casă, bucătăria, locul de luat masa în families au locul în care familia își desfășoară activitățile ziua. *Prispa* și *camera vetrei* au o conexiune atât de puternică încât prezența unui alt tip de spațiu premergător ar nega întreaga tipologie spațială.

Acoperișul în pantă și implicit *streașina* fac parte din estetica arhitecturii vernaculare. Reprezintă în primul rând o rezolvare funcțională prin care zidurile casei se protejează de ploi, îngheț, iar casa este protejată vara de soare. Mai mult decât atât, este un gest arhitectural de reprezentare onestă a logicii structurale - un principiu des întâlnit în practicile vernaculare. Florea Stănculescu, în studiul său, constata dificultatea persistenței acestui element în construcțiile realizate în orașe:

"Pentru că și orașenii ar fi foarte bucuroși să-și facă streășină la case, dar ei săracii, sunt așa de înghesuiți cu locurile lor în oraș că streășina ar lua și puținul soare ce ar putea să le mai vină".⁵

Mai ales în mediul urban, *streașina* este un element de vocabular rar întâlnit, fiind deseori asociat unei estetici pitorești. Aceasta trebuie însă considerată în primul rând din perspectiva proporțiilor, al registrului pe care, în mod esențial îl reprezintă și semnalează la nivelul construcției, și nu în ultimul rând, din punct de vedere funcțional.

EXEMPLE DE PRACTICI VERNACULARE ÎN ARHITECTURA
HENRIETTEI DELAVRANCEA-GIBORY**1. Vila Cantuniar**

Situată în București pe strada Pictor Mirea, Vila Cantuniar a fost realizată în 1937 și poate fi considerată unul dintre proiectele relevante ale arhitectei Henriette Delavrancea, reprezentativ pentru modernul pitoresc din România. Construcția are un spirit balcanic autentic, fiind totodată bine ancorată în contextul urban existent al orașului București și mai ales în contextul istoric în care a fost construită.

Proiectul răspunde într-o manieră modernă nevoilor momentului în care a fost realizată, prin integrarea ingenioasă a unor funcțiuni noi la acea vreme, precum garaj, oficiu de bucătărie sau aparatul de acces. Acesta din urmă, deși nu este specific arhitecturii vernaculare, reprezintă în contextul urban, un spațiu indispensabil în generarea unui parcurs gradat de la spațiul public al străzii, către spațiul privat al locuinței. Din punct de vedere stilistic, aceasta preia din limbajul arhitecturii moderniste, volumetria curată, „alterată” însă de prezența unor tipologii volumetrice de inspirație vernaculară, la nivelul acoperișului în șarpantă, prevăzut cu o streășină accentuată cu elemente decorative din lemn și portalul de acces, cu o tratare formală diferită de restul casei, prin prezența arcului în plin cintru.

Geometria casei este completată de căpriorii aparenti din lemn

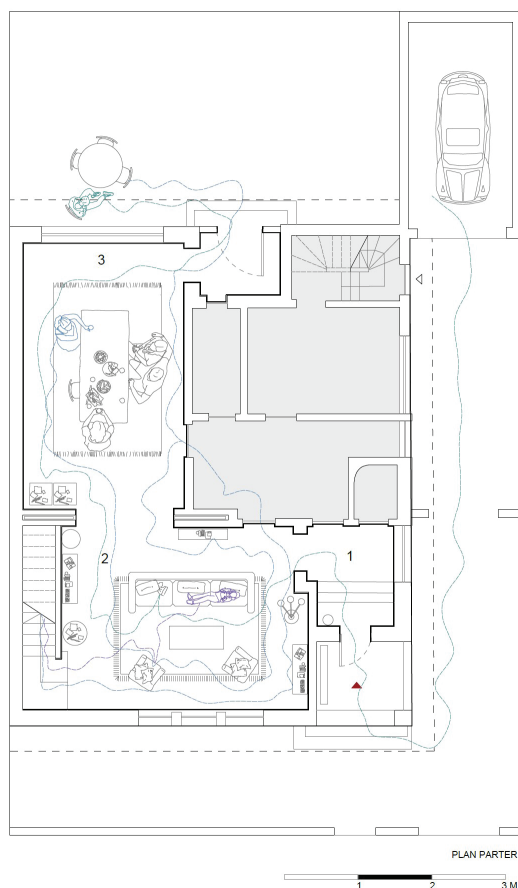
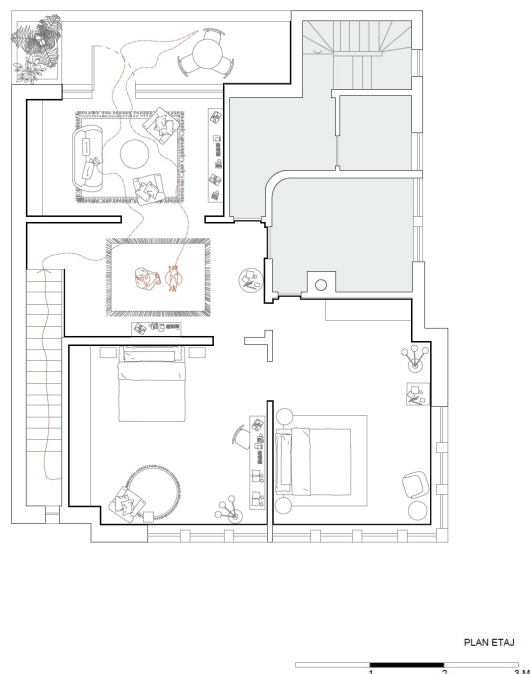
- elemente decorative aparținând limbajului arhitecturii vernaculare
- care exprimă logica structurală a construcției, generând totodată un ritm armonios al fațadei.

Registrul orizontal este predominant în compoziția fațadelor, atât prin prezența registrelor decorative deja menționate, cât și prin prezența ferestrelor în bandă, reprezentative pentru căutările moderne ale momentului.

În proiectele arhitectei Henriette Delavrancea se regăsește adesea tema casei populare prin prezența parterului supraînălțat și a treptelor de acces poziționate în exteriorul clădirii.

Tipologia spațială propusă se detașează de configurația caselor tradiționale, căutările arhitectei fiind orientate spre îndeplinirea nevoilor de locuire ale unui stil de viață modern, nicidecum spre preluarea formală a unor modele spațiale existente în cultura locală. Cu toate acestea, pot fi sesizate în cadrul acestei configurații spațiale, relații interspațiale specifice arhitecturii vernaculare. Este cazul spațiului denumit salon - hall, care găzduiește activitățile diurne și reprezintă totodată spațiul principal de distribuție, atât pe verticală cât și pe orizontală. Acesta poate fi considerat ca reprezentând interpretarea modernă a spațiului vetrei identificat în arhitectura vernaculară. Lipsa unui hol de distribuție și dezvoltarea unui parcurs fluid prin spațiile casei reprezintă un alt aspect reprezentativ pentru practicile locale.

Circuitul spațiilor servante nu se intersectează cu zonele principale de zi și de noapte, având o zonă de acces secundară și o circulație verticală separată. Este important de sesizat că spațiile de zi, precum salonul (parter și etaj) sau sufrageria (locul de luat masa), sunt întotdeaunaacompaniate de un spațiu exterior aferent.



Astfel, configurația propusă reușește să adapteze setul de nevoi funcționale moderne la principiile spațiale locale, generând un spațiu compatibil cu tendințele momentului și în același timp cu caracterul specific local.

2. Casa Prager

Din păcate demolată astăzi, Casa Prager, construită în 1936, este un alt exemplu de arhitectură în care se caută perpetuarea practicilor vernaculare într-o construcție modernă.

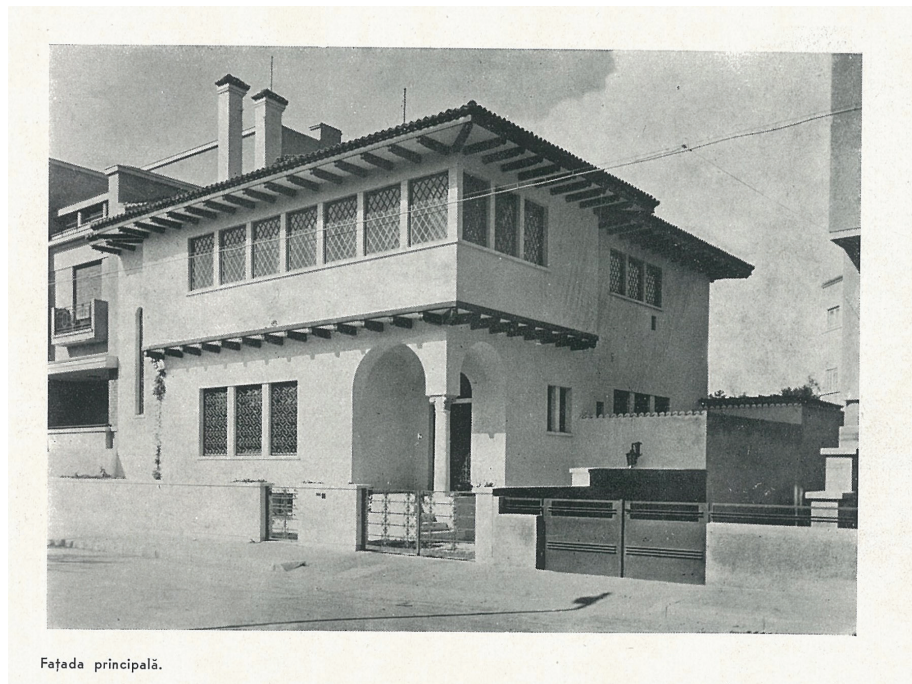
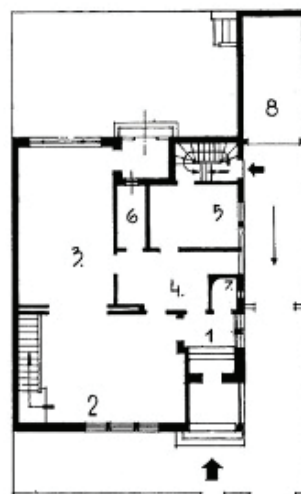
Deși este de asemenea situată în București, contextul oferit de Bulevardul Aviatorilor nu presupune aceleași constrângeri ale existentului ca în exemplul anterior, alipirea la calcan aici nefiind necesară, astfel că toate fațadele rămân vizibile.

Din punct de vedere urbanistic, Casa Prager respectă principiile de așezare specifice construcțiilor vernaculare, fiind retrasă de la limita de proprietate pe toate laturile. Din punct de vedere volumetric, sunt ușor de sesizat principii ale curentului modernist, geometria curată făcând loc unui acoperiș în șarpantă cu streășina puternic accentuată.

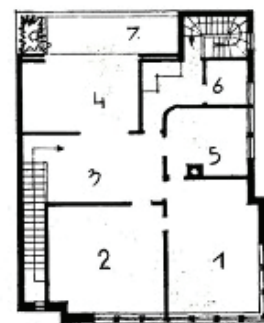
De data aceasta, absența elementelor decorative din lemn contribuie la nota mai accentuat modernistă. Jucul volumetric diferit al celor două niveluri permite ieșirea în consolă a etajului superior, oferind astfel o protecție suplimentară ferestrelor din parter pe două din cele patru laturi - funcție de obicei îndeplinită de streășină sau de prispa casei. Fragmentarea

Fig. 3
Vila Cantuniar, 1937.
Plan parter vectorizat și
simulare mobilare
1 – Vestibul acces; 2- Hall –
Salon; 3 – Sufragerie

Fig. 4
Vila Cantuniar, 1937.
Plan etaj vectorizat și
simulare mobilare



1. Vestiar, 2. Hall-salon, 3. Sufragerie, 4. Oficiu, 5. Bucătărie, 6. Cămară, 7. WC, 8. Garaj.



1-2. Dormitoare, 3. Hall, 4. Salonaș, 5. Baie-WC., 6. Depozit, 7. Terasă.

Fig. 5
Vila Cantuniar,
București, 1937.
Fotografie de epocă (sursa:
atelieruldearhitectura.
blogspot.com/)



Fig. 6
Casa Prager, București 1936.
Fotografie de epocă
(sursa: atelieruldearhitectura.
blogspot.com/)

volumetrică generată de apariția logiei pe colț reprezintă o caracteristică a practicilor arhitecturii moderne, care este susținută la nivelul fațadelor de dominanța registrului orizontal prin prezența altor elemente de vocabular modern, precum fereastra în bandă și fereastra de colț.

Tema casei populare cu parter supraînălțat se regăsește și în cazul casei Prager, iar treptele de acces, poziționate în exteriorul clădirii, confirmă preocuparea pentru păstrarea principiilor sesizate în arhitectura vernaculară.

Din punctul de vedere al materialelor utilizate, este ușor de sesizat contrastul între tencuiala albă a fațadei, netedă și lipsită de textură, specifică tendințelor moderniste, și materialitatea puternică a olanelor alese pentru acoperiș.

3. Casa Moșescu

Dacă proiectele realizate în București datorită contextului urban în care sunt plasate au o estetică modernă ușor de recunoscut, proiectele realizate de Henriette Delavrancea în zona Balcic sunt mult mai aproape de spiritul și estetica arhitecturii vernaculare. Un exemplu relevant este Casa Moșescu realizată în 1934.

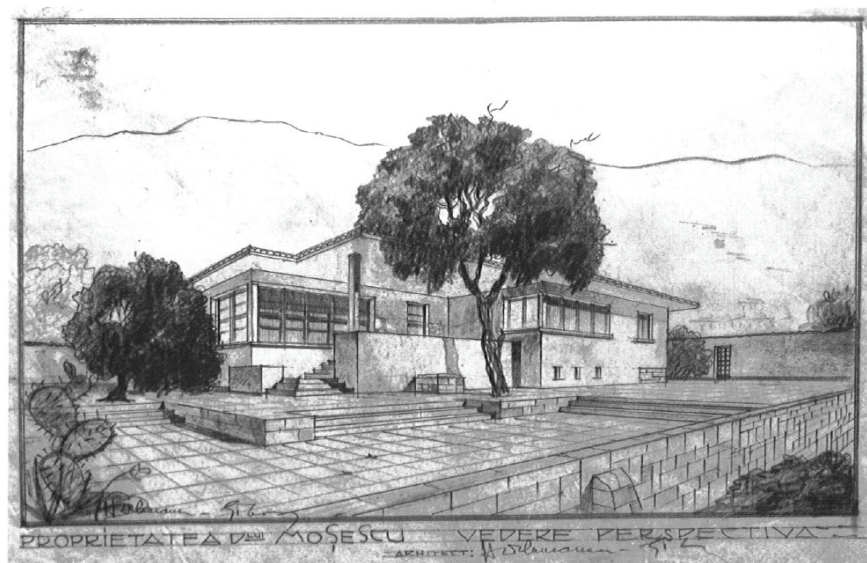
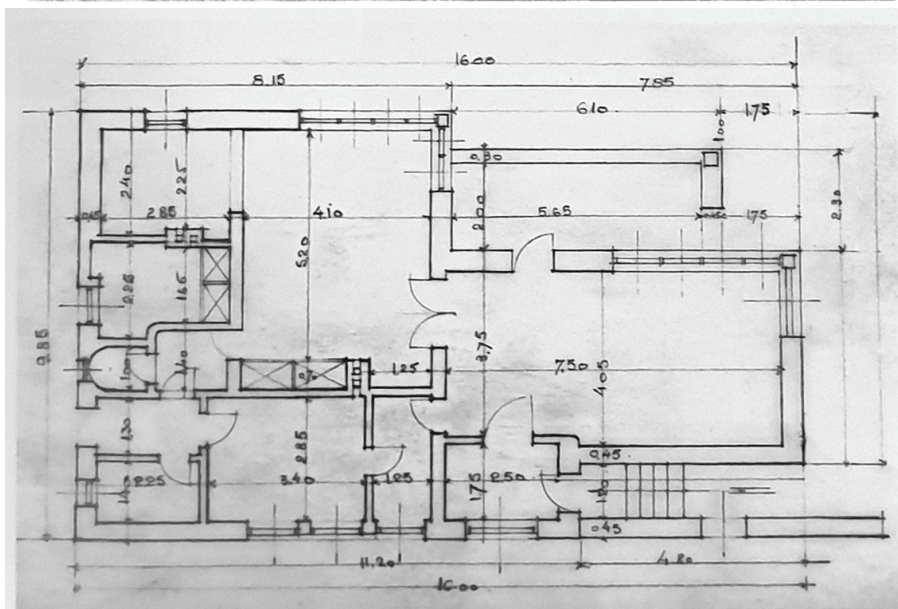
Din punct de vedere al relației la nivelul amplasament, casa respect regula tradițională și este poziționată cu una din laturi pe aliniament, fiind parțial retrasă de la stradă. Accesul se realizează printr-o succesiune de spații similare cu cele din proiectele deja menționate: strada – curte – spațiu acces exterior acoperit – vestibul acces – salon principal. Astfel, gradarea succesivă din zona publică către zona privată a casei rămâne o tematică atent rezolvată, în pofida amplasării clădirii într-un mediu mai puțin urbanizat, cu un grad mai mare de intimitate.

Volumetric, casa este compusă dintr-o succesiune de retrageri, care generează o formă dinamică și diferite relații spațiale între interior și exterior, depărtându-se astfel de estetica arhitecturii moderne, caracterizată de volumele simple, indiferente față de context. Volumetria generală a clădirii capătă o notă și mai pitorească prin alegerea unui acoperiș în șarpantă cu streșină accentuată, care este, însă, lipsită de decorațiuni.

Relația plin-gol este abordată în mod diferit la nivelul fațadelor în funcție de natura spațiului exterior. În cazul fațadei dinspre stradă se observă golurile de ferestre care deservesc întotdeauna punctual un spațiu al casei și nu caută să stabilească relații directe cu spațiul public al străzii.

Drept urmare, raportul plin-gol este net în favoarea plinului. Fațadele orientate spre curte generează, în schimb, relații directe cu spațiul exterior prin prezența unor ferestre de colț ample - specifice limbajului modern, principiului de eliberare a colțului. În acest sens, interpretarea propusă de Henriette Delavrancea pentru tratarea ferestrei de colț este interesantă, adaptată la tehnica constructivă care impunea prezența unui element vertical de rezistență situat pe colț. În pofida acestui neajuns, efectul de deschidere către exterior, relațiile interspațiale urmărite este resimțit, amplificate și de conexiunea puternică între spațiile interioare principale ale casei și spațiul exterior acoperit din spatele acesteia, care trimite la atmosfera prispei vernaculare.

Materialitatea casei este puternic influențată de practicile și materialele locale. Dacă în cazul acoperișului putem observa folosirea aceluiași material



Desen perspectivă din curtea
interioară(sus)
și plan parter (jos)
(sursa: www.identitate-archi.ro)

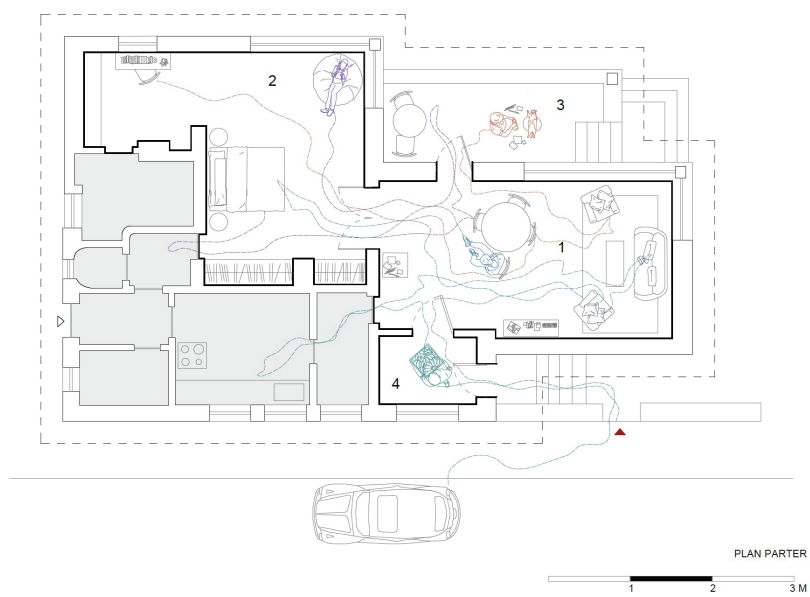


Fig. 8
Plan parter vectorizat cu
simularea mobilității
1 – Salon; 2 – Dormitor ; 3
– Spațiu exterior acoperit –
terasă; 4 – Vestibul acces

în toate cele trei exemple, tema casei tradiționale cu parter supraînălțat este evidențiată în acest caz prin tratarea diferită a soclului cu o placare de piatră naturală locală

Spațialitatea interioară prezintă o configurație similară exemplurilor deja analizate, lucru care denotă preocuparea arhitectei pentru adaptarea spațiilor la nevoile vieții moderne, în detrimentul preluării unor tipologii existente incompatibile cu exigențele momentului. Funcțiunile nou propuse sunt bine integrate în planimetria generală, menținându-se relațiile esențiale între spații. Spațiul salonului, spre exemplu, interpretează tipologia încăperii cu vatră: principalul spațiu în care se desfășoară activitățile diurne fiind în același timp spațiul de distribuție al locuinței și singura încăpere aflată în relație directă cu spațiul exterior acoperit, din spatele casei.

În condițiile unui context mai puțin urbanizat, asimilarea practicilor vernaculare a căpătat nuanțe diferite în cazul proiectelor realizate la Balcic. Proiectul Casei Moșescu recurge mai puțin la elemente ale limbajului modernist și se apropie mai mult de o estetică pitorească, adecvată mediului în care este amplasată, fără a neglija să răspundă activ cerințelor funcționale ale vieții moderne. Acest lucru demonstrează preocuparea arhitectei, în egală măsură, pentru respectarea naturii și cerințele amplasamentului, și pentru exigențele sociale ale perioadei. Astfel, proiectele sale, prin diferite abordări ale aceleiași tematici – asimilarea practicilor arhitecturii vernaculare în proiectarea de arhitectură modernă – pot fi considerate o lecție cu privire la posibilitățile de hibridarea dintre arhitectura vernaculară și arhitectura modernă.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Elementele de vocabular, prispa, încăperea cu vatră, streășina, s-au dovedit, în contextul proiectelor analizate, că servesc nu doar în completarea unui limbaj vizual, ci aduc un omagiu trecutului, stimulând atât un sentiment de continuitate, cât și de apartenență la prezent. Încercând să sondeze valori culturale adânc înrădăcinate în mentalul colectiv, sensibilitatea de care această arhitectură dă dovadă în relație cu spațiul construit existent, contextul local, nevoile umane, reprezintă una dintre cele mai semnificative calități.

Lecția modernismului românesc are nevoie să fie în continuare analizată și înțeleasă în profunzime, fiind un reper important pentru asimilarea savantă a practicilor arhitecturii vernaculare.

NOTE:

1 CRITICOS, Mihaela. *L'Architettura e Cosa Orna-mentale sau despre arhitectură ca surplus necesar*. Teză de abilitare, 2020, p. 41. Disponibilă la adresa: <https://www.uauim.ro/doctorat/abilitare/>

2 SĂSĂRMAN, Gheorghe. *Gândire estetică în arhitectura românească*. București: ed. Meridiane. 1983, p. 106.

3 CANTACUZINO, G.M. „Despre o arhitectură românească”, în *Izvoare și popasuri*. București: Eminescu. 1977[1934], p. 464.

4 STĂNCULESCU, Florea. *Case și Gospodării la țară*. București. 1927, p. 77.

5 STĂNCULESCU, Florea. *Case și Gospodării la țară*. București. 1927, p. 69.

