Silviu-Alexandru Preda

Înapoi la PEISAJ pentru un PROIECT arhitectural contemporan

Editura universitară „Ion Mincu”
București, 2024

Volum publicat în cadrul proiectului:
„Dezvoltarea capacității instituționale a UAUIM pentru cercetare în arhitectură și urbanism prin crearea unei culturi a diseminării rezultatelor", Acronim CULTADISER

Proiect finanțat prin Consiliul Naţional pentru Finanţarea Învățământului Superior - FDI 2024 / Domeniul Strategic de Finanțare D6 – „Dezvoltarea capacităţii instituționale pentru cercetare în universităţi"

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
PREDA, SILVIU-ALEXANDRU
Înapoi la peisaj pentru un proiect arhitectural contemporan / Silviu-Alexandru Preda. - Bucureşti : Editura Universitară "Ion Mincu", 2024

ISBN 978-606-638-372-1

72

Lucrarea de faţă reprezintă strict punctul de vedere al autorului. Responsabilitatea lucrării îi revine în întregime autorului, atât în ceea ce priveşte conţinutul, cât şi forma.

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

© 2024 Editura Universitară „Ion Mincu”, Str. Academiei nr. 18-20, Sector 1, București, România, cod 010014, https://editura.uauim.ro/

În AMINTIREA
domnului Prof. Mac Popescu,
admirator al frumosului.

CUPRINS

Cuvânt înainte / pg. 6

Capitolul I – Peisajul agricol / pg. 11
1.1. Peisajul agricol / pg. 11
1.2. Cercetarea prin proiect – metodă de abordare a peisajului agricol / pg. 16
1.3. Transformarea spațiului agricol / pg. 20
1.4. Contextul istoric al spațiului agricol / pg. 23
1.5. Spiritul Modern / pg. 26
1.6. Peisajul agricol în contextul modernității – punte între tradiție și viitor / pg. 29

Capitolul II – Forma în arhitectură / pg. 35
2.1. Forma ca expresie materială a naturii / pg. 35
2.2. Forma arhitecturală ca operă de artă / pg. 38
2.3. Forma între post modernitate și modernitate în context contemporan / pg. 53
2.4. Arhitectura, formă prin atemporalitate / pg. 59
2.5. Forma în relație cu peisajul / pg. 65

Capitolul III – Reprezentarea în arhitectură și artele vizuale / pg. 82
3.1. Metode de reprezentare grafică / pg. 82
3.2. Raportul figură-fond / pg. 85
3.3. Spațiul și reprezentarea colaj / pg. 88
3.4. Limita grafică a formei în peisajul agricol / pg. 91
3.5. Poziția liberală prin exprimarea grafică în proiectul de arhitectură / pg. 93
3.5. Desenul de arhitectură ca operă de artă / pg. 96

Capitolul IV – Studiu de caz / pg. 103
4.1. De la loc la proiect / pg. 103
4.2. De la proiect la loc / pg. 106
4.3. Un proiect contemporan / pg. 110

V. Arhitectura *quo vadis* / pg. 117

VI. Bibliografie selectivă / pg. 122

Cuvânt înainte

Societatea contemporană se află într-o transformare accelerată ce este influențată puternic de nevoia de hrană, de tehnologie și mișcări sociale. Reverberațiile acestor schimbări se resimt în toate domeniile – economic, social și cultural.

Având în vedere schimbări majore la nivelul spațiului agricol, cartea apărută în urma studiului de doctorat își propune să contureze o abordare teoretică posibilă pentru viitoarele proiecte de arhitectură, considerând atât valoarea economică și de producție, ca necesitate, dar în special, valoarea culturală a arhitecturii ca operă de artă. Întrucât dimensiunea artistică este definitorie pentru arhitectură, și contextul contemporan se află într-un impas din punct de vedere al abordării proiectelor de arhitectură, conform literaturii internaționale de specialitate actuale este necesar un demers care să depășească provocările viitorului și momentul prezent definit printr-o suprasaturație a abordării formei, pe care îl considerăm un fel de blocaj.

Deoarece asemenea perioade au mai existat în istorie, este suficient să analizăm ceea ce s-a întâmplat la începutul secolului trecut în lumea artelor și arhitecturii pentru a putea trasa câteva linii generale ce vor servi studiului de față pentru a demonstra că valența estetică ca formă de artă este răspunsul pe care îl căutăm pentru a depăși blocajul prezent și a construi durabil în viitor, evidențiind faptul că central acestui demers este omul, singurul capabil să creeze artă. Cultura, una din creațiile principale și primordiale ale umanității cu subdiviziunea artistică este mediul pe care îl abordează lucrarea de față, în această cultură, secundar înscriindu-se toate celelalte dimensiuni enumerate mai sus.

Am ales să analizăm posibila dezvoltare a arhitecturii din punct de vedere cultural, respectiv artistic, în spațiul agricol, deoarece, după cum vom arăta pe parcursul lucrării, deși până de curând a fost un loc a cărui importanță se clasa mai mult din punct de vedere economic și poate, tehnologic, în prezent, devine din ce în ce mai clar că va deveni un spațiu populat. Arhitectura, ca răspuns al nevoii de locuire și exploatare a acestui spațiu este strâns legată de dezvoltarea economică, socială și culturală a acestuia. Dorindu-ne ca omul să nu devină un subordonat al tehnologiilor viitorului, ci mai degrabă să le folosească drept instrumente, valențele estetice ale arhitecturii reprezintă un deziderat dar și o necesitate. Astfel, singura abordare viabilă, având în vedere teza lucrării noastre, este de a selecta și a aplica

diverse concepte preluate din domeniul artei în general, a picturii în special, procesului de construire a arhitecturii. Alegem această paralelă cu pictura în special, deoarece considerăm că arhitectura ca prim impact asupra omului este în principal vizuală. Așadar, raportându-ne la artele vizuale, considerăm peisajul drept pânza albă pe care se va desena arhitectura ca proiecție în viitor.

Deoarece este un loc neconstruit, studiul de față are o importantă dimensiune teoretică pentru a propune un cadru și o posibilă direcție de abordare, ca interpretare a proiectului de arhitectură în peisaj, o poziție critică a modalității celei mai potrivite de a construi în acest loc, ferma și peisajul, deopotrivă. Proiectul are primordial valoare de unicitate, ca operă de artă, însă în același timp, valoare de ansamblu, într-o abordare ce va construi peisajul într-o manieră contemporană, momentan existând doar mari întinderi plantate cu cereale. Prin conceptul de operă de artă, înțelegem importanța deosebită a esteticii formei proiectului, pe care o dorim ca dimensiune fundamentală a proiectării, statutul de operă de artă exprimând valoarea cea mai ridicată din domeniul estetic.

Cercetând o abordare arhitecturală la scară mică în cazul peisajului agricol, aceea a fermelor de familie, studiul propune un context dens construit și o posibilă cultură viitoare generată prin modul de locuire, în paralel cu lumea satului și lumea urbană, integrându-le pe amândouă. Integrarea celor două este necesară, spațiul agricol aflându-se la intersecția dintre rural și urban, și a dimensiunilor ce guvernează și influențează cele două zone. De altfel, literatura de specialitate contemporană, analizează acest spațiu în raport fie cu urbanitatea, fie cu ruralitatea, de exemplu Rem Koolhas și Sebastien Marot, iar analiza per se a acestui tip de loc, în ultima perioadă devine o zonă atractivă pentru domeniul arhitectural. De aici și oportunitatea cercetării noastre. Modalitatea de integrare este reprezentată de alegerile făcute în elementele arhitecturale, pentru că, după cum se va observa în conținutul lucării de față, considerăm că este important să fie păstrate anumite elemente de valoare aparținând tradiției, dar și adăugarea unor elemente noi, emergente din cercetare, cu dorința de a nu repeta greșelile trecutului istoric la care face referire în analiza noastră, din punct de vedere al intrpetării artistice a domeniului nostru de cercetare.

Astfel, studiul este despre estetica arhitecturii în peisajul agricol, despre valența estetică a formei și o posibilă abordare teoretică a acesteia, pentru atingerea celui mai înalt nivel estetic – opera de artă. Fiind vorba despre un proiect în perspectivă, argumentele folosite pentru a descrie starea de fapt actuală dar și direcțiile în care aceasta se dezvoltă, sunt alese din domenii diverse care măsoară atât calitativ cât și cantitativ valorile fundamentale ale lumii contemporane, așa cum este pictura ca artă, filosofia

ori politica. Miza este reprezentată de propunerea unui cadru teoretic și a unei o posibile metode de abordare critică a proiectului de arhitectură, în ideea de a concepe, în viitor, un nou proiect la nivel conceptual, cu valență de operă de artă.

Paralela cu pictura pe tot parcursul cărții are ca argument spiritul critic al operei de artă în raport cu contextul în care a fost creată, ca oglindă a societății, miza fiind atât atât descoperirea unui sistem de gândire, cât și o abordare estetică a formei proiectului de arhitectură. Cu alte cuvinte, având în vedere contextul contemporan, ne folosim de aceleași influențe din domeniul picturii și al artelor vizuale, pentru a depăși un impas referitor la abordarea procesului de proiectare arhitecturală, în principiu a reperelor folosite, în exact același mod în care s-au folosit marii arhitecți ai începutului de secol trecut, de schimbarea de paradigmă în domeniul artei. În cercetarea de față, arta devine un mecanism de analiză, dimensiunea vizuală fiind una definitorie a formei în arhitectură.

Așadar, peisajul încă neconstruit al contextului agricol este o pânză pentru proiectul de arhitectură ca operă de artă. Necesitatea de frumos ca element ordonator din punct de vedere valoric al societății și vieții contemporane este analizată în această lucrare, păstrând o distanță critică.

Elementul de noutate, și cel mai important al lucrării de față, de contribuție la acest domeniu relativ nou este reprezentat de reflecția sistematică din punct de vedere estetic asupra calităților arhitecturii contemporane și a modului în care se poate transforma în viitor, odată cu lumea în care trăim, valoarea științifică fiind susținută de forma de cercetare și argumentele criticilor de artă și a gânditorilor contemporani.

Pornind de la propriile intuiții, lucrarea de față propune un sistem de cercetare prin ea însăși, testând valorile analizate multidisciplinar de către peisagiști, artiști plastici și filosofi – domenii alese datorită faptului că arhitectura, ca operă de artă, a fost întotdeauna ultima materializare a curentelor de gândire specifice fiecărei perioade reprezentative pe parcursul istoriei civilizației noaste.

Textul a fost dintotdeauna un proiect înaintea materializării în construit. De aceea lucrarea de față are valoare de proiect în sine, analizând și comparând informații de referință, cu scopul de a crea un fundament teoretic pentru o abordare viitoare, într-un context nou - peisajul agricol. Este, în același timp, o lucrare cu caracter vizual, *impresionistă*, care mizează pe gândirea în imagini, secvențială, specifică arhitecturii. Studiul de față își propune de la bun început *să iasă deliberat din normele cercetării academice*, prin experiment – așa cum s-au creat operele de artă în istorie (fără a avea pretenția că lucrarea de față atinge acest nivel, este doar o aspirație către

esența operei de artă, a cercetării *per se*). Este posibil ca rezultatul să nu fie unul concret, important fiind parcursul, demersul teoretic, valoarea de cercetare a studiului, testând posibile valori ale arhitecturii în contextul agricol, cu referințe, însă într-o viziune proprie, susținută de ultimele direcții de cercertare în domeniu la nivel internațional. De aici valoare de proiect și de cercetare.

Ceea ce își propune acest studiu este să argumenteze unicitatea actului artistic și al arhitecturii ca operă de artă, excepția de la regulă și tipologii, norme și reguli general acceptate, pentru evoluție – o perspectivă în viitor.

Caracterul lucrării este unul de investigație, publicistic, bazat pe o colecție de articole și gânduri, un prim pas către o perspectivă diferită, științifică prin forma textului în sine, ca structură și referințe teoretice, conținutul având mai mult valoare de experiment.

Deoarece estetica este considerată știința care studiază arta și dinamica acesteia de-a lungul timpului, fiind de aceea forma superioară de interpretarea și înțelegere a frumosului, acest studiu își propune o posibilă restaurare a arhitecturii ca operă de artă, într-o perspectivă individuală, făcând o tot timpul o paralelă cu pictura în special datorită caracterului vizual al acesteia.

Ambele, atât arhitectura cât și pictura, făcând parte dintre cele șapte arte, considerăm că dincolo de latura vizuală care le leagă într-un mod profund ca mod de reprezentare la nivel mental pentru fiecare individ, este esential faptul că, de-a lungul istoriei, cele două arte au arătat oglinzi ale societății, prin interpretare și ca o sinteză a perioadelor importante în evoluția umanității împietrite ori zugrăvite în actul artistic, așa cum s-a întâmplat în Renaștere, în Evul Mediu, în Perioada Modernă a începutului de secol XX sau în Contemporaneitate, cele enumerate fiind doar câteva repere din parcusul civilizației.

Deoarece trăim și locuim, uneori pictăm, într-o perioadă a contemporaneității unde timpul se comprimă astfel încât totul devine aproape simultan, datorită fugii după imprevizibil, epatând, căutând extraordinarul și, culmea, chiar senzaționalul în imagini, studiul de față își propune să restaureze imaginiea profundă a arhitecturii, înțeleasă ca artă evidențiind dimensiunea estetică a acesteia, preponderant vizuală, așa cum este și în pictură.

Peisajul este fundalul acestei lucrări, fiind un loc comun al societății conteporane, în același timp neutru în care se poate construi, în primă fază la nivel teoretic, prin text, o arhitectură a imaginii, ce aspiră către opera de artă prin latura estetică și paralela cu pictura, percepția celor două fiind una

vizuală, atât de criticată în societatea contemporană, pe bună dreptate, datorită consumerismului și a superficialității în abordare, rămânând totuși, argumentul esențial al celor două arte pe întreg parcursul studiului, însă dintr-o perspectivă ce reprezintă o pauză a timpului, măcar pentru o clipă, un moment de libertate, aspirând către idea de frumos.



Câmpia Piteștiului. *Râul Neajlov*, foto din arhiva personală

De ce și cum ne raportăm la peisaj?

SOCRATE: „Să ieșim de pe drum și s-o
apucăm de-a lungul râului Ilisos.
Și unde vei socoti că am dat
peste un loc de tihnă, ne vom așeza.”
Platon[1]

[1] Platon, *Phaidros sau Despre frumos*, Traducere, lămuriri preliminare și note de Gabriel Liiceanu, București: Ed. Humanitas, 2016, pag. 46

Capitolul I
Peisajul Agricol

1.1. Peisajul agricol - Perspectivă de ansamblu

Pornind de la un text scris de Sebastien Marot[2], filosof și critic de arhitectură, acest studiu începe cu dorința de a propune câteva întrebări adresate profesiei de arhitect în contextul epocii noastre.

Autorul definește conceptul de *peisaj* prin intermediul unor concepte din zona culturii peisagiștilor de astăzi cu privire la gestiunea și transformarea teritoriilor contemporane. Subliniază astfel necesitatea înțelegerii interesului actual pentru premisa oferită de cultura peisageră, propunând o alternativă dihotomiei arhaice sat-oraș – prin conceptul de *sub-urbanism*.

Marot își susține punctul de vedere prin intermediul unei analize critice asupra direcțiilor de abordare aplicate până în prezent privind nevoia dezvoltării durabile a peisajului. Observând degradarea mediului urban prin supraaglomerare și a mediului rural prin alterarea „formelor și structurilor economice care conformau în mod tradițional această lume sub cer deschis, cu agricultura ocupând poziția principală..."[3], autorul propune abordarea unei noi perspective asupra spațiului aflat între sat și oraș. La începutul cărții *Sub-Urbanism and the Art of Memory*[4], este subliniată premisa oferită de cultura peisageră și se propune o alternativă a dihotomiei arhaice sat-oraș prin *perspectiva peisajului*, *sub-urbanismul* fiind un neologism folosit pentru a defini acestă alternativă care readuce în discuție abordarea *urbanismului*, nici el un concept mai vechi de un secol.

Pentru a explica mai bine această idee inversând pentru un moment raportul de forțe, în nota autorului, se pornește de la o perspectivă în oglindă, aceea a *super-urbanismului*. Este un mod de gândire ce are ca subiect principal metropola și îl are ca susținător puternic pe Rem Koolhaas, un arhitect recunoscut, critic și *poet* al zilelor noastre. Koolhaas impune programul de arhitectură locului și nu invers. Este o alternativă a *urbanismului* clasic ce suprapune straturile orașului abstractizate și contopite într-o singură unitate, abordare în care programul construiește locul, privind

[2] Marot, Sebastien, *Alternativa Peisajului* în Meiss, Pier von, *De la formă la loc + tectonică*, trad. din lb. fr. Ana-Maria Hariton, București: Ed. Capitel Avangarde, 2014, pp. 365-377

[3] Idem, pag.366

[4] Marot, Sebastien, *Sub-Urbanism and the Art of Memory,* Londra: AA Publications, 2003

de sus în jos. În perspectivă inversă, ascendentă, *sub-urbanismul* poate fi înțeles ca un proces de interpretare a zonelor aflate la periferia orașelor, acolo unde logica urbană se suprapune cu logica rurală, pe teritoriul fostelor *grădini* și având ca argument *locul* înțeles ca origine a proiectului - generând programul de arhitectură.

Având ca reper fundamental orașul, pornind de la program la loc în cazul *super-urbanismului* și de la loc la program, în cazul *sub-urbanismului*, cele două perspective își propun perspective de abordare, programe de arhitectură, în proximitatea orașului.

Astfel, în abordarea lui Marot, centrală este construirea unei memorii a grădinii, într-un sens socio-cultural. Ideea fostelor grădini duce cu gândul la grădina plăcerii, la un loc de relaxare, de odihnă sau pentru plimbare, la un loc al învățării, aducând aminte de Francesco Petrarca sau de Francesco Colonna. Grădina este expusă ca o hartă mentală pentru căile învățării, în care statuile reprezintă sculpturi ale memoriei ce fixează locuri ce pot fi reprezentate în imagini. Marot susține că arta grădinilor a fost o ”artă a semnelor și a semnificațiilor”, o hartă a sensurilor, un teritoriu mental ce organiza lumea din interiorul și din exteriorul grădinii ca o reflexie a sa. Citându-l pe Dixon Hunt, autorul pune în lumină faptul că *arta grădinii*, începând cu evul mediu, nu a fost doar o artă privilegiată, o artă a cunoșterii, ci a fost o artă a reinventării și reinterpretării. Autorul creează astfel, cu prilejul analizei filosofice, dar în același timp multidisciplinare a istoriei grădinilor, un context pentru a fundamenta proiectul de arhitectură.
Ideea grădinii ca loc al memoriei (Frontispiece to l'Abbé de Vallemont's *Curiositez de la nature et de l'art*, 1705) a dispărut odată cu grădinile începutului de secol XVIII în Anglia dar, în aceeași idee cu autorul, există speranța că un alt tip de memorie își poate face apariția în grădinile zilelor noastre, în accepțiunea lucrării de față, peisajul agricol contemporan.

Definind astfel *cele două concepte* și prezentând avantajele acestor perspective, în cele ce urmează se va detalia modul în care ele influențează cercetarea de față, ca fundament pentru teza acesteia.

În cazul lucrării de față, ne aflăm, în principiu, în același peisaj, la intersecția dintre sat și oraș, însă miza este de găsi repere în suprapunerea influenței satului și orașului, în peisajul agricol. Astfel, păstrând cele două pesrpective analizate mai sus, definim două concepte noi, care sunt mai degrabă utile cercetării de față, *super-ruralismul* și *sub-ruralismul.*

Având imaginea fermelor agricole care s-ar putea dezvolta pe teritoriul aflat între sat și oraș, în proximitatea fizică a satului, dar aspirațional, din punct de vedere socio-cultural, având ca reper valorile urbane, în delimitarea celor două concepte propuse, proprietatea are un rol important.

Prin *sub-ruralism* ne referim la ferme mici de familie care lucrează suprafețe cu densitate mare (vezi imagini aeriene cu fermele mici din Europa de Vest, aflate în proximitatea satelor), comparativ cu ferme industriale ce ocupă suprafețe întinse de pământ. Cele din urmă propun un peisaj la scară mare, cu densitate redusă ajungând astfel la conceptul de *super-ruralism*. Așadar, prin densitate, fermele mici dezvoltă caracteristici ale *super-ruralismului*, ca mod de dezvoltare a sitului, datorită faptului că lucrează suprafețe mai mici de pământ (aprox. 200 ha), comparativ cu fermele industriale ce lucrează suprafețe mult mai întinse (aprox 2000 ha), generând din punct de vedere urbanistic, caracteristicile *sub-ruralismului*.

SUPER-URBANISM SUB-RURALISM



SUB-URBANISM SUPER-RURALISM

Având în vedere perspectiva unei viitoare dezvoltări a fermelor agricole apare întrebarea asupra felului în care va fi abordat acest peisaj, dacă va fi privit din perspectiva *sub-ruralismului*, a fermelor de familie în opinia noastră, pornind de la loc la program, sau din perspectiva *super-ruralismului* și a unor ferme-program ce vor fi implementate în sit? Este important să identificăm zona de transparență între cele două concepte, locul în care acestea se suprapun integrate în același ansamblu. Este curios și interesant că *sub-ruralismul*, de la loc la program, propunând o densitate mai mare, inversează locul cu *super-ruralismul,* în privința abordării sitului din punct de vedere arhitectural.

Pornind de la acest argument vom încerca să conturăm o direcție de abordare specifică spațiului agricol românesc, în proximitatea satului, prin studiul și propunerea fermelor agricole de cereale. Ovbiectivul este de a înțelege care este *alternativa peisajului* în spațiul agricol românesc și care este perspectiva din care această problematică, a spațiului cuprins între sat și oraș, poate fi abordată în termeni specifici de cercetare, precum și aplicabilitatea acestora într-o măsură reală, concretă, din punct de vedere arhitectural.

Sebastien Marot[5] consideră că arhitecții peisagiști au avut un rol esențial în perioadele istorice de prosperitate culturală. Putem aduce aminte câteva exemple istorice importante în succesiune cronologică: Villa Hadrian – Tivoli, Italia, mănăstirea Santa Maria de Poblet - Spania, Villa Lante – Italia.

[5] Marot, Sebastien, *Alternativa Peisajului* în Meiss, Pier von, *De la formă la loc + tectonică*

Din punct de vedere istoric, principiile peisagiștilor au avut un rol esențial în dezvoltarea teritoriului. Un exemplu puternic în acest sens este constituit de Grădinile de la Versailles, care au influențat sistematizarea ulterioară a Parisului hausmannian. De-a lungul istoriei observăm cum omul a modificat permanent peisajul, în încercarea sa de a-l stăpâni. De fapt, Grădinile de la Versailles reprezintă esența încercării de recuperare a naturii pierdute, prin reconstruirea acesteia la nivel de peisaj. Conform lui Vintilă Mihăilescu[6], după secole de luptă cu natura, oamenii încearcă să cadă la pace în prezent.

Perspectiva peisajului este tot mai des dezbătută prin intermediul unor studii importante la universități de prestigiu precum Harvard sau Yale unde personalități în domeniu, așa cum este Charles Waldheim[7], explică importanța unei viziuni de ansamblu asupra profesiei de arhitect. Horia Roman-Patapievici [8] descrie cultura generală punând în balanță *cultura de specialitate*. Cele două perspective culturale formează un mecanism pe care autorul îl compară cu o roată de bicicletă. Astfel centrul roții reprezintă locul geometric din care întrebările culturii generale pot fi adresate culturii de specialitate, multitudinea acestora fiind reprezentată prin spițele roții. Un exemplu[9] pentru arhitectură în acest sens este conferința pe tema ”Omul și Spațiul” ținută de Martin Heidegger în 1951 prin întrebarea ”Ce este în fapt locuirea?”.

În lucrarea de față, *peisajul* reprezintă locul în care putem să ne situăm pentru a avea o perspectivă de ansamblu asupra profesiei de arhitect în epoca contemporană. Fără a aborda o perspectivă romantică, *peisajul* poate fi considerat ansamblul tuturor intervențiilor umane în mediul natural. Cristophe Girot[10], profesor la ETH Zurich, argumentează că istoria peisajului reprezintă încercarea omului de a cuceri și stăpâni natura, arătând cum, prin replantarea de-a lungul epocilor istorice, în baroc, majoritatea pădurilor reprezentau deja o construcție artificială. Asfel înțelegem că omul și-a propus mereu stăpânirea naturii. De aceea, arhitectul peisagist menționat mai sus susține că ideea omului subordonat naturii este o idee recentă, nespecifică omenirii de-a lungul istoriei. În acest sens aduce și exemplul grădinilor din

[6] Mihăilescu, Vintilă, http://dilemaveche.ro/sectiune/situa-iunea/articol/peisaje-culturale, accesat la 25.11.2016
[7] Waldheim, Charles, discurs la Yale University, publicat pe 11 apr. 2012, accesat pe 10 aug. 2017 https://www.youtube.com/watch?v=WD3ybaRN-y8&t=3069s
[8] Patapievici, Horia-Roman, *Despre idei & blocaje*, București: Humanitas, 2007
[9] *Ibidem.*, pp. 125-127
[10] Girot, Christophe, *The Course of Landscape Architecture*, Londra: Thames & Hudson, 2016

Anglia unde chiar și peisajul înconjurător este construit pentru ca ”artificialul să devină natural”.

Având argumentele anterioare am delimitat *peisajul agricol* ca zonă de studiu specifică cercetării noastre, acesta reprezentând o miză importantă pentru România atât din punct de vedere socio-cultural cât și economic. Având ca exemple țări europene precum Austria, Franța sau Germania, unde putem observa o densitate mare de ferme agricole, România se află doar la început de drum, într-un moment în care se pun bazele primelor ferme private.

Peisajul agricol românesc, aflat la intersecția zonelor de influență dintre sat și oraș, care se suprapun din punct de vedere socio-cultural și economic, reprezintă nucleul cercetării de față. Având în vedere caracterul pronunțat de producție, dar și oportunitatea și perspectiva unei dezvoltări sociale, culturale și economice importante, obiectivul este de a descoperi modalitatea creării unui proiect care să evidențieze o serie de repere pentru abordarea unei arhitecturi de calitate, pornind simultan de la proiect la loc și de la loc la proiect, ținând cont de calitățile pe care spațiul peisajului agricol le propune.



Fig. 1. Câmpia Piteștiului - lucrări agricole, foto din arhiva personală

1.2. Cercetarea prin proiect – metodă de abordare a peisajului agricol contemporan

Având în vedere teza propusă spre cercetare în lucrarea de față, reprezentată de identificarea unor repere care să aibă ca rezultat un proiect de arhitectură de calitate ce poate da naștere unei tradiții în viitor, localizat într-un spațiu aparent gol, dar cu multe calități, și anume peisajul agricol, *cercetarea prin proiect* răspunde nevoilor de delimitare și proces de analiză.

În prezent, peisajul agricol românesc, cunoaște și el, aceeași dezvoltare accelerată, ce a avut un punct de plecare, mai timpuriu în alte zone geografice mari, fiind poate guvernată de alte forțe, poate și din cauza faptului că din punct de vedere istoric, contextul este diferit. Cercetarea prin proiect este o abordare necesară, în acest caz, pentru că proiectul și, mai ales locul, reprezintă două instanțe care se pot influența și se determină reciproc în mod constant, după cum reiese din teoriile contemporane ale domeniului. Provocările complexe pe care le întâmpină demersul lucrării, impun o metodă de cercetare la fel de complexă, reflexivă, mai ales dacă dorința principală este de a construi ceva durabil și important pe dimensiunea continuumului timp-spațiu, în viitor.

Cercetarea în arhitectură reprezintă un demers care are ca scop evidențierea unor noi repere în afara normelor deja stabilite, de a explora noi alternative de abordare a proiectelor. Multidisciplinaritatea cercetării prin proiect - *research by design* – reprezintă alegerea naturală în cadrul lucării de față, aceasta îmbinând studiul teoretic cu proiectarea în sine. Aceste etape nu pot fi gândite separat și se completează reciproc. Peter Raisbeck[11], arhitect și profesor la Universitatea din Melbourne, concluzionează într-un articol publicat recent că doar proiectând și apoi spunând că aceasta reprezintă cercetare nu este suficient, varianta inversă fiind la fel de importantă. Aceștia reprezintă pași importanți în dezvoltarea peisajului agricol pe teritoriul României.

Cercetarea prin proiect[12] reprezintă, astfel, un tip de analiză academică, teoretică și practică, în care proiectarea și cercetarea sunt interconectate, evidențiind în mod creativ, cunoștinte noi care pot fi privite ca repere, mai ales atunci când punctul central este reprezentat de viitoruri posibile și abordări inovatoare. Toate părțile implicate, pe tot parcursul procesului de cercetare, transmit feedback permanent, astfel încât, abordarea se îndepărtează de una tradițională, lineară, iar procesul de gândire devine

[11] Raisbeck, Peter, publicat pe 25 iulie 2017, accesat pe 1 august 2017. https://peterraisbeck.com/2017/07/25/the-research-paradox-for-architects-what-is-design-research/

[12] Roggema, Rob, Op.cit.

unul contraintuitiv, fără a propune de la bun început soluții clare de proiectare. De la proiect la loc și de la loc la proiect, in cazul de față, reprezintă o adevărată provocare în abordare, căreia i se mulează aproape perfect o metodă precum cerctarea prin proiect, în care atmosfera este una de libertate a procesului de proiectare. Procesul clasic de abordare poate fi definit ca unul secvențial, ordonat ascendent sau descendent, dar cu un punct de plecare clar, și o finalitate bine definită. Cercetarea prin proiect este o modalitate de studiu mai degrabă experimentală, în care procesul clasic de abordare se transformă dintr-unul linear, într-unul mutidisciplinar, empiric, supus permanent feedback-ului informațional dinspre multiplele părți implicate și a modificărilor pe care acestea le suportă.

Proiectul este înțeles ca *proces* și este concretizat prin decizie într-o idee abstractă, care, odată pusă în practică, oferă nenumărate informații care, la rândul lor, influențează proiectul. În cazul de față, a fost necesară alegerea unui loc real în peisajul agricol. La Sebastien Marot[13], locul este înțeles ca un sistem de relații definit prin dinamica legăturilor, ca un proces, un sistem de relații, o țesătură și nu ca produs finit sau opera de artă, procesul fiind la fel de important – în cazul nostru, cercetarea prin proiect. Odată cu alegerea locului, propunerea programului de arhitectură reprezintă o etapă importantă de studiu. Sistemul de gândire, legăturile între informații se transformă astfel într-o țesătură spațială, în trei dimensiuni, asemănătoare Galaxiei. În cadrul acestui mecanism, *imaginația*, în relație directă cu *memoria,* joacă un rol important, reprezentând facultatea esențială a fiecărui individ prin care acesta face legătură între percepția determinată de simțuri și facultatea gândirii raționale, abstractă[14].

Așadar, informațiile pe care le culegem pe parcursul acestui studiu, vin din multiple direcții, care țin și de alte instanțe decât cele strict științifice, în sensul de cuantificabil cantitativ. Dincolo de aspectul de proces științific, se întelege că arhitectura, ca și proiectare, sit, act cultural, social și economic, înglobează și *frumosul,* un aspect exclusiv calitativ, dar o trăsătură inerentă a unui proces al cărui adresant principal și final este omul. După cum se va argumenta în capitolele următoare, arta, în special cea vizuală, este liantul prin care lucrarea de față va încerca să însoțească explicațiile și să fundamenteze un program posibil de arhitectură în locul propus.

În primul capitol al cărții *Sub-Urbanism and the Art of Memory*, Marot readuce în discuție faptul că tehnica de memorare a anticilor era o ”promenadă mentală a locului” reconstruit prin tehnica memoriei înțeleasă în imagini. Astfel arta retoricii reprezenta pentru Aristotel dialogul ca dezbatere

[13] Marot, Sebastien, *Op.cit.*
[14] Patapievici, H.-R. , *Partea nevăzută decide totul*, București: Ed. Humanitas, 2015

atribuită spațiului reconstruit prin memoria individuală și structurat în funcție de loc (*logos* și *topos*).

În ceea ce privește relația imagine-memorie în articolul *Manet: Images for a World Without People*, publicat de arhitectul Piere Vittorio Aureli pe siteul *The City as a Project*[15]. se argumentează că imaginea poate fi înțeleasă dincolo de o judecată estetică, criticată și criticabilă din prisma societății de consum. De aceea, în funcție de experiențele personale ale privitorului, picturile lui Manet pot fi înțelese deopotrivă ca fiind opere de artă abstracte, însă și realiste, în aceeași lucrare. Harta memoriei personale poate conduce spre moduri diferite de interpretare, mesajul artistic fiind la granița între cele două dimensiune, abstract și real.

În principal, studiul de față, caută calitățile generice ale arhitecturii având *perspectiva peisajului*, pornind de la loc la program, dar și de la program la loc, având ca temă principală producția agricolă ce include o importantă infrastructură: drumuri, sisteme de irigații, căi ferate, poduri. În acest context, *peisajul* trebuie înțeles ca *proiect*, având caracterul unui proces artificial, văzut din perspectiva intervenției umane în natură pe tot parcursul istoriei. Această intervenție a omului este deservită de un proces de gandire superior – imaginația, atît de necesară oricărui act de creație. Rolul acesteia în actul creativ poate fi definit, conform lui Marot, drept o memorie a memoriei, construită pe un sistem de imagini și simboluri ce diferă în funcție de istoria fiecăruia, înțeleasă ca experiență a existenței. În același fel, locul poate fi înțeles ca un palimsest al istoriei, creându-se legături diverse în funcție de experiențele fiecăruia dintre noi, conexiunile create de imaginație, asemenea unei țesături între punctele Galaxiei, fiind individuale, unice și putând generând unicitatea proiectului de arhitectură, ca proces.

Astfel, o analiză la prima vedere, a modalității celei mai potrivite de a aborda această cercetare, arată că partea teoretică și proiectul au nevoie să fie construite împreună, în paralel, completându-se astfel reciproc, și permițând migrarea rapidă și repetată între toate stadiile identificate ale acestui proces, ori de câte ori este nevoie. O experiență de acest fel s-a conturat în studiul pentru lucrarea de diplomă, la sfârșitul anului VI. Proiectul abordat – fermă de cereale - a fost unul cu beneficiari reali, gândit atât pe baza studiului teoretic, disertația, cât și prin desenul de arhitectură – reprezentare abstractă, prin proiect.

Cele mai mari provocări au fost reprezentate de alegerea sitului și determinarea unor limite pentru arhitectură într-un context în care aparent nu avem repere, doar linia orizontului și munca pământului. Disertația a generat

[15] Aureli, Piere Vittorio, *Manet images for a world without people*, http://thecityasaproject.org/2012/09/manet-images-for-a-world-without-people/ - accesat la data de 17.01.2017

cadrul teoretic pentru stabilirea acestor limite, dar ele s-au conturat în proiect. Putem afirma astfel că teoria este cadrul proiectului, iar proiectul poate contura limitele reale ale cercetării.

Elementul central al cercetării prin proiect este reprezentat de contextul interactiv al procesului în care cercetarea și proiectul însuși colaborează, schimbă idei și dezvoltă cunoștințe noi împreună. Acest proces poate fi împărțit în trei faze[16] ale devenirii proiectului de arhitectură. În toate, cercetarea influențează procesul de proiectare, punând accent pe ce *este,* într-o manieră analitică. Ce-a de-a doua fază este de natură exploratorie și se concentrează pe *ce ar putea să fie*, pe când ce-a de-a treia fază este reflectivă la *ce va fi*. Desigur că întregul proces poate și ar trebui să sufere modificări în practică. Libertatea de gândire, care creează un fundament foarte larg pentru o multitudine de idei inovatoare în domeniu, este caracteristica fundamentală a cercetării prin proiect, și totodată, cea care o face extrem de valoroasă ca metodă, făcând loc unor direcții de cercetare viitoare ce pot revoluționa sau cel puțin aduce contribuții importante în domeniul arhitecturii.

Lucrarea de față își dorește să ofere niște direcții noi de abordare în domeniul cercetat, nefiind constrânsă în nici un fel de elemente față de care nu se poate face abstracție. Limitele cercetării sunt reprezentate de faptul că nu există un singur mod clar și concis, precum nici un rezultat finit înțeles ca model pentru aplicare viitoare. Mai degrabă, această lucrare are ca obiectiv identificarea unor posibile moduri de abordare a locului și proiectului de arhitectură, care de la un anumit nivel, respectă standardele, desigur, subiective, ale unei opere de artă arhitecturale.

În cadrul lucrării noastre, primul pas al *cercetării prin proiect* este chiar textul de față, acesta fiind în viziunea noastră un *construct teoretic*, un *proiect* în sine, în formă scrisă, pe care se pot pune bazele unui caz real - suntem de părere că doar în raport cu un beneficiar real, pe un teren concret și o temă autentică putem integra *libertatea individuală* în proiect, atât prin participarea fermierului cât și a arhitectului.

Cercetarea prin proiect reprezintă, de fapt, deopotrivă în teorie și în practică, rezultatul final al tezei noastre, doar un pas în ceea ce ne dorim să reprezinte o piață liberă a ideilor arhitecturale în zona spațiului agrar.

Originalitatea proiectului de față constă în situația de a fi deschizător de drumuri și, fără a avea pretenția de a revoluționa gândirea în domeniu, considerăm că ceea ce reprezintă cu adevărat este chiar faptul de a atrage atenția către potențialul și necesitatea temei studiate, în sensul *cercectării prin proiectul de arhitectură*.

[16] Roggema, Rob, Op.cit.

Așa cum am amintit anterior, vorbind despre *cercetarea prin proiect*, Peter Raisbeck[17], arhitect și profesor la Universitatea din Melbourne, concluzionează într-un articol publicat recent că doar proiectând și apoi spunând că aceasta reprezintă cercetare nu este suficient.

De aceea pretindem că, *înapoi la peisaj* ca abordare teoretică într-un caz real (zona la care ne raportăm fiind câmpia Piteștiului), putem pretinde *libertatea* de ideii prin curajul unui prim pas către dezvoltarea spirituală a *spațiului rural*, aflat la întrepătrunderea între oraș și sat, prin instituirea arhitecturii, adică a fermelor agricole.

1.3. Transformarea spațiului agricol

Una din întrebările cele mai importante la care vom încerca să răspundem pe parcursul studiului este cum se poate genera peisaj cultural într-o zonă fără valori de patrimoniu evidente. La prima vedere, zona câmpiei este, de cele mai multe ori, un loc fără repere culturale dacă ne referim la teritoriul agricol aflat în afara satelor. Totodata, ne aflăm într-o situație fertilă în care se poate imagina un peisaj cultural construit prin propunerea fermelor de cereale. Abordarea poate include atât latura economică și de infrastructură, bazată pe producția agricolă, cât și latura culturală care poate fi reprezentată prin locuire, școli de meserii, grădini de reprezentare (dacă ne gândim la rolul acestora în istorie) sau turism. De aceea, împreună cu infrastructura necesară producției agricole, este necesar ca educația și arta să ocupe o poziție importantă în discursul arhitectural.

Astfel, lucrarea de față, propune delimitarea unei zone de cercetare bine conturată cu scopul unui studiu de caz. Concluziile și considerațiile finale pot fi extinse și altor zone din câmpie având ideea construirii fermelor agricole, extrapolând și popularinzând repere importante ale proiectării și devenirii din punct de vedere arhitectural. În cele ce urmează, vor fi prezentate principalele puncte de pornire, precum si provocările întâlnite în încercarea de a identifica unele repere clare. Este necesar astfel să pornim printr-o analiză deopotrivă a istoricului locului, dar și a istoricului dezvoltării fermelor în peisajul agricol al Romaniei din ultimul secol, pentru a trasa prima etapă a cercetării prin proiect – *ce este*.

Conform arhitectului Kazmer Kovacs[18] "...dificultatea dintâi vine din faptul că peisajul este esențialmente nelimitat." Analizând studiul

[17] Raisbeck, Peter, (2017) *The Research Paradox for Architects: What is design research?*, consultat la https://peterraisbeck.com/2017/07/25/the-research-paradox-for-architects-what-is-design-research/, aceesat pe data de 30.07.2019

[18] Kovacs, Kazmer, *Peisaj cu grădină și casă*, București: Ed. Simetria, 2011, pag. 38

coordonat de către sociologul Dimitrie Gusti[19] am delimitat ca zonă de analiză o parte din Câmpia Piteștiului, denumită în trecut *Plasa Dâmbovnic* – denumită după numele râului care o traversează. Argumentul a fost descrierea plasei care evidențiază importanța zonei deoarece aceasta făcea legătura între munte și câmpie. Așa cum o descrie autorul, nu reprezenta o zonă cu un trecut istoric bogat – aflam aici sate vechi de două, trei generații, dar ce o făcea specială era atitudinea liberală a oamenilor din acele locuri. Sociologul remarca potențialul economic și uman spunând că „...aici în câmpie, iar nu în munți, bate inima României moderne[20]".

Astfel deducem că în perioada respectivă, ca urmare a celei de-a doua reforme agrare (1921), se pun bazele legislative primelor ferme private. Prin pierderea proprietății în perioada cooperativizării și restituirea acesteia după 1989, considerăm că acum ne aflăm la început de drum, într-un context asemănător cu acela de la începutul anilor 1940. De aceea ne propunem să readucem în discuție tradiția liberală a fermierului contemporan.

Vorbind despre modernizare și o clasă de valori specifică culturii europene – numită de autor *clasa valorilor de suspendare*; Horia Roman Patapievici[21] explică puterea acestui mod de gândire de a face posibilă conviețuirea contrariilor. Suntem de acord că ne putem situa la limita aflată între istorie și modernitate fără a decide în favoarea uneia sau a celeilalte.

"Un popor care nu îşi cunoaşte istoria
este ca un copil care nu îşi cunoaste părinții..."
Nicolae Iorga[22]

[19] Gusti, Dimitrie, *Dâmbovnicul. O plasă din sudul Județului Argeș*, București: Institutul de științe sociale al României, 1942, Pag.7
[20] *Ibidem.*, pag.7
[21] Patapievici, H.-R., *op.cit.,* pp. 156-160
[22] Iorga, Nicolae, http://neamulromanescblog.wordpress.com/2013/05/09/citate-romanesti/



Câmpia Piteştiului – Plasa Dâmbovnic

1.4. Contextul istoric al spațiului agricol

În scopul de a face legătura cu perioada actuală vom explica, pe scurt, contextul istoric de până la începutul perioadei comuniste. Conform lui Gheorghe Cipăianu[23], fost agronom român și ministru al agriculturii, prima clasificare posibilă este aceea *de la origini și până în anul 1864*. Războaiele ruso-turce desfășurate între anii 1806-1812 și 1828-1829 au influențat în mod semnificativ evoluția Țării Moldovei și a Țării Românești, sărăcindu-le prin confiscarea produselor agricole. Este de înțeles lipsa de interes a țăranilor pentru agricultură. Înainte de încheierea războiului prin *pacea de la Adrianopol,* exportul de cereale era interzis pentru principatele române. *Regulamentele organice* de la 1 iunie 1831 și 1 ianuarie 1832 pentru Moldova și Țara Românească înființează magaziile de rezervă pentru hrana oamenilor în anii de foamete și se ocupă de învățământul agricol. În acea perioadă istorică, munca câmpului încă era făcută manual și cu ajutorul animalelor. Odată cu începerea comerțului pe Dunăre, prețul cerealelor a crescut în mod semnificativ. În această epocă, o mare parte din suprafețele agricole nu erau cultivate, fiind destinate doar pășunilor. În anul 1853 se înființează Școala de agricultură, iar primul proiect al agriculturii intră în Parlament în anul 1862.

Mergând mai departe, parlamentul este dizolvat de către Domnitorul Alexandru Ioan Cuza și în anul 1863 se constituie guvernul Kogălniceanu, care propune un proiect de lege îmbunătățit pentru spațiul rural. Astfel începe o nouă perioadă semnificativă, *între anii 1864 și 1900*.

La data de 15 august 1864 este promulgată *legea pentru regularea proprietății rurale.* Gheorghe Cipăianu[24] susține că împroprietărirea țăranilor „(...) a adus liniștea în țară și a fixat definitiv țărănimea legând-o de pământ". Munca pământului capătă o importanță deosebită în viața țăranului român și a proprietarilor de moșii. Grâul era cel mai căutat la export și era cultivat pe suprafețe tot mai mari. Utilajele se modernizează, plugurile de lemn sunt înlocuite cu cele metalice, iar pentru proprietarii marilor moșii apar mașinile de treierat. Această etapă constituie o schimbare importantă în mentalitatea agricultorului român. Introducerea plantelor industriale în cultură și rentabilitatea sporită a acestora obligă omul la o muncă mai atentă a pământului. Începând cu anul 1867 se înființează școlile practice, deoarece oamenii încep să înțeleagă calitatea de meșteșug științific al agriculturii.

Sub domnia Regelui Carol I, în perioada 1864-1900 au avut loc progrese însemnate în toate ramurile agriculturii. Cu toate acestea, educația profesională a țăranilor români a cunoscut o evoluție greoaie, iar producția

[23] Cipăianu, G., *Legislația agricolă ,* în Dimitrie Gusti, *Enciclopedia României vol. III*, București : Asociația Științifică pentru Enciclopedia României, 1938, pag. 89
[24] Idem., pag. 90

lor a rămas mai mică în comparație cu marii producători. În acest fel, observăm cum evoluția științei schimbă mersul timpului și spațiul satului tradițional.

Perioada *de la 1900 la 1929* este mai agitată din cauza faptului că țăranii muncesc tot pe moșiile marilor proprietari și de multe ori ceea ce câștigă le acoperă cu greu nevoile de trai. Industrializarea agriculturii continuă și apar primele semințe ca soiuri cu caracter național. În acest fel, științele agricole își fac tot mai simțită prezența și necesitatea.

La data de 7 septembrie 1913 Ion I. C. Brătianu, dorind să ridice nivelul de trai al țăranilor, ce încă erau pătura cea mai numeroasă și mai săracă, înscrie în Constituție împroprietărirea lor prin lege. În enciclopedia coordonată de Dimitrie Gusti, agronomul Gheorghe Cipăianu explică faptul că „prin modificarea Constituției din iunie 1917 s-a asigurat țăranului putința de a intra în stăpânirea întregului teren cultivat din proprietatea Statului, a Domeniilor Coroanei, Așezămintelor de binefacere, Casei Rurale și a unor mari suprafețe din proprietatea mare particulară". În perioada începând cu anul 1919 și până în anul 1921, o însemnată parte din marea proprietate trece la țărani.

Au fost sporite numărul instituțiilor de învățământ teoretic și practic, iar la fermele statului au fost introduse tractoarele, asfel înlocuindu-se tracțiunea animală. În anul 1925 se înființează *camerele agricole* pentru a spori numărul profesioniștilor în domeniu, iar în anul 1927 se votează legea pentru exploatarea și îngrijirea izlazurilor. Dezvoltarea agriculturii a însemnat un progres economic important al țării. Legea de clasificare a cerealelor din 1928 va avea o importantă materializare în procesul de modernizare din anul 1938 în cadrul căruia se construiesc rețele de silozuri pentru depozitarea cerealelor în scopul exportului.

Perioada anilor *de la 1929 și până la 1939* a însemnat finalizarea reformelor agrare. La începutul anului 1929, prețul cerealelor scade foarte mult din cauza crizei agricole mondiale generată de supraproducția în țările de peste ocean. Acestea ajunseseră înainte de criză să alimenteze întreg spațiul european. Proprietatea rurală a fost pusă în dificultate și pentru a o salva, în luna aprilie din anul 1934 s-a promulgat o lege a lichidării datoriilor către creditori și reglementarea instituțiilor de credit, impunându-se dobânzi mici pentru agricultură. În contextul acestor ani, numărul micilor agricultori a crescut foarte mult și a fost necesar efortul statului pentru activitățile de organizare tehnică, economică și de control.

Perioada reformelor agrare a însemnat o adâncă transformare în modul de raportare al țăranului la ideea de proprietate. Dacă ne referim la terenul arabil, România era în acea perioada o țară a micilor proprietari.

Acest lucru a însemnat în cultura țărănească asumarea răspunderii pentru munca pământului. Răspunderea reprezintă o schimbare în gândirea timpului în cadrul vieții tradiționale. Dacă timpul de referință al spațiului tradițional era trecutul, acum viitorul începe să fie motorul corpului temporal al țăranului român ca fapt de *a-fi-în-lume*. Reformele au însemnat și transformarea tehnică a agriculturii, în sens pozitiv. Cercetătorul Ion Vasiliu[25] consideră că, în acel moment, era îngrijorătoare divizarea excesivă a loturilor în contextul înmulțirii populației și că se simte nevoia unei limite care să împiedice divizarea loturilor pentru a îngădui o exploatare agricolă rațională.

Schimbările care au avut loc în perioada reformelor agrare au contribuit la responsabilizarea țăranilor, aducând în conștiința lor conceptul de proprietate. Evoluția tehnicii agricole a jucat un rol important în felul oamenilor de a se raporta la munca pământului. Putem spune că, înaintea începuturilor tehnicii agricole moderne, modul de raportare al oamenilor față de pământ era în strânsă legătură cu participarea și truda muncii fizice, întreaga ființă fiind implicată în acest raport. Aducem ca exemplu un comentariu al filosofului Martin Heidegger[26] care, comentând un tablou al pictorului Vincent van Gogh - Shoes, spune că „(...)din deschiderea întunecată a interiorului lor lăbărțat se desprinde truda pașilor munciți" .

Aducem astfel în discuție, comentând evoluția tehnicii, felul în care putem construi un loc mai bun cu ajutorul acesteia. Un loc mai bun în sensul în care acesta pune în lumină locul studiat ca un echilibru al timpului între prezent, trecut și viitor. Având ca reper perioada reformelor agrare și comparând ceea ce se întâmplă astăzi în România, raportat la agricultura europeană, observăm un regres și o diferență fundamentală de abordare. Dacă în perioada reformelor agrare se încerca promovarea micilor producători și a fermelor de familie, astăzi în România acestea sunt rar întâlnite. Țările europene, precum Suedia sau Franța, au deja o tradiție a micilor ferme ceea ce aduce un echilibru al exploatării agricole raționale. Acest fapt lipsește în România și este foarte important pentru evoluția agriculturii și pentru contribuția acesteia la economia statului.

[25] Vasiliu, C.I., *Legislația agricolă ,* în Dimitrie Gusti, *Enciclopedia României vol. III*, București : Asociația Științifică pentru Enciclopedia României, 1938, pag. 302
[26] Heidegger, Martin, *Originea operei de artă,* București : Ed. Humanitas, 2011, pag.38

”Problema esențială a modernității este aceea că, în chiar clipa când prin ea ceva se câștigă, atunci, cu necesitate, ceva se pierde.”
Horia-Roman Patapievici[27]

1.5. Spiritul Modern

După spusele filosofului[28], ceea ce caracterizează modernitatea este ideea că, prin noutate și progres tehnologic, prezentul și în special viitorul au un argument mai puternic în comparație cu tradiția istorică. În fapt, nostalgia și ideea pierderii valorilor tradiționale apare odată cu Revoluția Franceză, secularizarea bisericii și, în consecință, începuturile gândirii moderne.

Indiscutabile fiind avantajele modernizării, așa cum capitalismul și piața liberă sunt date ca exemplu de către autor, o caracteristică esențială a *omului modern* este punerea în oglindă sau negarea a tot ceea ce îl precede. De fapt, acesta este momentul apariției, din punct de vedere politic, a gândirii de stânga și a gândirii de dreapta. Conform spuselor autorului[29] modernii care au o privire aruncată spre trecut sunt de dreapta, în timp ce aceia care neagă cu desăvârșire tradiția sunt de stânga. De aceea autorul consideră un *modern tulburat* omul care, acceptând modernitatea și avantajele acesteia, este conștient că fiecare pas înainte în spirit modern aduce inevitabil o și o pierdere. Acest mod de gândire este asemănptor vechilor liberali de factură conservatoare *Old Wing*.

Cu bucuria avantajelor aduse de modernitate, piața liberă și capitalismul numărându-se printre acestea și cu angoasa pierderii iminente a ceva din trecut, considerăm că prin implementarea fermelor de cereale putem genera în societatea românească inițiativa privată și oamenii liberi, privatizați prin munca pământului. Considerăm posibile calități ale acestei viitoare clase sociale *discernământul* și *liberul arbitru*, acestea fiind construite într-un echilibru constant între *tradiție* (prin munca pământului) și *modernitate* (prin spiritul liberal).

Așadar, credem cu tărie că acest spirit trebuie să se regăsească și în arhitectură prin abordarea, deopotrivă, conservatoare și modernă. Arhitectura poate fi locul unui nou început, generând locului patrimoniu cultural.

Observăm astfel că proprietatea privată a fost un concept nou introdus în conștiința societății românești, la începutul secolului trecut, odată cu

[27] Patapievici, H.-R., *Discernământul modernizării*, Ed. A 2-a- București: Ed. Humanitas, 2009, pag.117
[28] Idem., pp. 97-141
[29] Idem., pag.115

conturarea națiunilor stat, deci a identității naționale, proces ce a presupus transformări drastice și rapide în societate.

De referință pentru acest studiu au fost reformele agrare care au impus atât schimbări legislative, țăranii fiind împroprietăriți, divizându-se astfel moșiile marilor boieri și fiecare familie devenind responsabilă pentru pământul în proprietate privată.

De fapt, proprietatea privată a stat la baza unui proces de modernizare și responsabilizare a societății, îndreptată astfel către progres și educație liberală, făcându-se un salt de la o societate feudală către lumea modernă, aflată într-un accelerat proces de transformare, expansiune și industrializare.

Astfel, până la mijlocul secolului trecut, baza procesului de evoluție a fost proprietatea privată, aceasta reprezentând nucleul unei transformări calitative, bazată pe responsabilitate și o transformare în care primau valorile, pe o piață liberă unde dinamica este reglată de cerere și ofertă.

În acest context, bazele unei dezvoltări coerente a inițiativei private fiind însușite atât la nivel mental, cultural, dar și legislativ se dorea dezvoltarea zonelor agricole prin implementarea fermelor private, afaceri mici de familie, care erau menite să aducă progres atât economic, dar și cultural prin identitatea privată, necesară în procesul pieței libere, pentru supraviețuire – fără identitatea produselor, fermele nu puteau crește și rămâne pe piață, în contextul creat la acea perioadă.

Ceea ce a urmat în a doua jumătatea a secolului XX, pentru România și contextul agricol, a fost un proces de modernizare impus de către stat, în care a dispărut ideea proprietății private, care era esența unui proces de transformare calitativ, similar cu cercetarea prin proiect, văzând și făcând, mergând înainte, reparând greșelile din mers, adaptându-se pieței și evoluției. Astfel a rezultat o dezvoltare utopică, un uriaș cu picioare de lut, instabil și fragil, un proces de modernizare cantitativă, forțată, impusă, unde reglajul discret al cererii și ofertei, al pieței libere, a dispărut, fiind stigmatizat și condamnat.

Având aceste experiențe, la începutul secolului XXI, România s-a aflat într-o situație în care reîmproprietărirea și ideile democratice, ale pieței libere, s-au așezat peste un vid cultural, peste o populație care s-a transformat complet într-un model cultural al lipsei de proprietate și responsabilitate individuală, a propriilor acțiuni și a posibilelor efecte, pozitive ori negative.

Din punct de vedere al infrastructurii agricole, așa cum s-a întâmplat în mai multe domenii, modul de producție era depășit în contextul mai larg al lumii începutului de secol XXI, așa zis secolul vitezei și al informației rapide. Modelul de ferme dezvoltat în comunism, care punea la comun totul era depășit atât conceptual cât și din punct de vedere al funcționalității, schimbându-se modul de producție agricolă, la scară globală.

Datorită evoluției tehnologice, al utilajelor mult mai performante, infrastructura s-a schimbat, a căpătat alte dimensiuni, la o scară mult mai mare, în contextul modului de lucru industrial caracteristic zilelor noastre.

Având acest model, cu avantaje și dezavantaje, ceea ce își propune această lucrare este o mediere între industrializare, fără identitate și generarea unei povești pe baza tradiției unor ferme de familie, care, prin multitudinea și divesitatea lor pot reprezenta un model dinamic, cu potențial de evoluție, dar și autoreglajul continuu, precum un perpetuum mobile, aflat mereu în mișcare.

De aceea, pe de o parte având moștenirea unui sistem care a dat greș, falimentar, dovedindu-și incapacitatea de a produce plus valoare din punct de vedere calitativ, iar pe de alta, într-un sistem care a vrut să copieze modelul industrial al societăților cu o mai mare tradiție democratică, abordarea lucrării de față se așează peste un vid socio-cultural în spațiul agricol, în ideea generării unei noi tradiții prin implementarea fermelor de familie.

Acest model s-a păstrat, sub diferite forme, la scară mică, în zonele de munte care au funcționat ca enclave de sine stătătoare în perioada cooperativizării comuniste, nefiind un obiectiv important pentru sistem. În zona studiată, a câmpului agricol, în câmpie, ne aflăm la un nou început de drum, asemănător cu ceea ce se dorea la jumătatea secolului trecut, crearea unei piețe libere și a tradiției fermelor de familie, identitare.

Ne aflăm la aproximativ o generație de la modificarea paradigmei politice, sociale și culturale, într-un context ce evoluează cu o rapiditate mult mai mare comparativ cu ceea ce se întâmpla la începutul secolului trecut și, de aceea, considerăm oportună problematica acestui studiu pentru proiecția în viitor a unui posibil sistem ce se va dezvolta pe baza proprietății private, unde identitatea fiecărei unități, a fiecărei ferme și, în același timp, dinamica între acestea ce va reprezenta un motor subtil de autoreglaj, generând asfel valoare și identitate socio-culturală.

În acest moment ne aflăm într-un loc fără identitate și avem libertatea, însă și responsabilitatea de a o propune în viitor.

După cum am spus, modelul preluat, a fost acela al industrializării, ușor cuantificabil în profit economic. Modelul la care vrem să ne raportăm este unul paralel, al fermelor de familie, așa cum s-au creat în Occident de-a lungul generațiilor, modernizându-se continuu, însă pe baza tradiției locale.

Deoarece, în cazul nostru, tradiția locală nu a avut șansa să se formeze, aflându-ne în acest vid socio – cultural în contextul peisajului agricol, iar scopul nostru fiind acela de a propune arhitectura la nivel de operă de artă, ne vom folosi de reperele din domeniul artei, de-a lungul istoriei, pentru a pune bazele unei tradiții noi, aflându-ne la un nou început de drum.

1.6. Peisajul agricol în contextul modernității - punte între tradiție și viitor

În anul 2019 s-au împlinit 100 de ani de la înființarea Școlii Bauhaus, aceasta reușind într-o perioadă scurtă de doar 14 ani, între cele două războaie mondiale (1919 – 1933), să dezvolte un nou spirit al artelor, punând sub semnul întrebării tot ceea ce a fost anterior și schimbând astfel fața modernității.

Ceea ce își propuneau membrii mișcării Bauhaus, dintre care figuri reprezentative precum Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe și profesori remarcabili ca Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, László Moholy-Nagy și Oscar Schemmer, era să dezvolte o nouă mișcare, mediind între arte, meșteșug și tehnologie, aplicând aceste principii în toate ramurile școlii precum arhitectură, design de obiect, film, teatru, sculptură.

Lucrarea de față, își propune, o abordare similară mișcării Bauhaus, în sensul medierii între tehnologie, producție agricolă, meșteșug pe de o parte, și arhitectura ca obiect cultural, pe de altă parte. Reiterăm faptul că arhitectura ca obiect cultural, reprezintă, dincolo de dimensiunea care se adresează în mod direct individului din punct de vedere socio-educațional și economic, o operă de artă în abordarea căreia dimensiunea estetică capătă un rol central. Este important de menționat că aceasta este interpretată ca o abordare imersivă a locului, formei și a unor înțelesuri abstracte, subtile care nu devin neapărat ușor accesibile ochiului neinițiat în domeniul artelor înalte.

Putem vorbi, astfel, despre o abordare avant-garde care a propus o gândire de aspirație utopică, la momentul respectiv, a viitorului. Acest fapt a reprezentat nucleul de dezvoltare al școlii Bauhaus, spirit care a schimbat pentru totdeauna lumea artelor la finalul celor două războaie, fiind preluat și adaptat în contexte culturale diferite, pe întinsul tuturor continentelor. După cum știm, primul loc în care a migrat școala Bauhaus, prin intermediul figurilor sale reprezentative, a fost Lumea Nouă, America de Nord, unde spiritul liberal a constituit un context ideal pentru principiile fondate în Germania, la începutul secolului XX.

Un argument esențial pentru recunoașterea internațională a fost universalitatea principiilor abordate, propunând forme artistice inspirate din latura practică a lucrurilor transpusă într-o formă artistică, prin abstractizare. Simplitatea în sensul epurării până la păstrarea esențialului a condus la o abordare atemporală, adaptabilă fiecărei culturi cu specificul ei, păstrând, totodată, spiritul modern la mișcării Bauhaus.

Având întrebări esențiale precum ce reprezenta viața contemporană în contextul anilor respectivi, punând astfel o întreagă paradigmă constituită de-a lungul istoriei sub semnul întrebării, noul spirit a schimbat radical toate

domeniile artei precum arhitectura, pictura, fotografia, dar și manufactura și meșteșugurile precum producția de textile, obiecte ceramice, mobilier sau designul de obiect al cărților, afișelor. [30]

Din punctul nostru de vedere, în domeniul arhitecturii, ruptura cu tradiția a însemnat o gură de aer prospăt, demolând principii care ajunseseră formale, clișee, apoi reconstruind din materia rămasă forme proaspete, având idealul modernității, al reducerii la esență, al lucrurilor simple ce integrează o idee puternică, recuperarea și reinterpretarea artelor în viitor.

De fapt, trecutul este negat pentru a fi reintegrat, într-o formă proaspătă în proiectul secolului XX, în istoria artelor, arhitectura fiind una dintre cele șapte arte, alături de pictură, sculptură, muzică, poezie, dans și film.

Privind din sfera literaturii, așa cum Ezra Pound [31] considera că o carte clasică nu este clasică doar pentru că respectă anumite forme structurale, sau pentru că respectă anumite definiții, ci datorită ideilor esențiale pe care le promovează, mereu proaspete și de actualitate, suntem de părere că, la fel, arhitectura nu trebuie să respecte definițiile și regulile tradiției pentru a fi clasică, abstractizarea fiind un mijloc pentru a sintetiza și a păstra esența artei ce ulterior poate fi dezvolată de personalitatea fiecărui individ sau la nivel colectiv, prin integrarea culturală a acesteia.

După spusele lui Ernst Gombrich[32] arta experimentală promovată de *cubiști* la începutul secolului trecut a dus mai departe ideile de echilibru și armonia naturală propuse de Paul Cézanne la sfârșitul secolului XIX prin cercetarea noului în raport cu *forma* și dorința de abstractizarea a acesteia. Dacă la Cézanne (*Mont Sainte-Victoire și Viaductul din Valea râului Arc*, 1882–85) tehnica abstractizării păstrează încă subiectul peisajului natural transpus într-o formă nouă prin dizolvarea liniilor și simplificarea formelor, la *cubiști* subiectul artei este subordonat total dorinței de inovație formală.

Astfel, mizând pe jocul liber al formelor, pe inspirația de moment, Paul Klee (*Casa galbenă*, 1914,26) considera că acest mod de interpretare reprezintă mai bine natura, comparativ cu cea mai reală copie a acesteia. Renunțând la controlul rațiunii sistemice, opera rămâne pentru artist o

[30] Droste, Magsalena, *Bauhaus* , Berlin: Taschen, 2019

[31] Pound, Ezra, *Opere II, ABC-ul lecturii/Ghid spre Kulthură,* Traducere din engleză, prefață și note de Radu Vancu, Ediție de Horia-Roman Patapievici, București: Humanitas Fiction, 2019, pag. 35

[32] Gombrich, Sir Ernst H., *Istoria Artei* (Titlu original: *The story of Art, London: Phaidon Press Limited, 1950, 1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995*), Traducere din lb.engleză în lb.română de Nicolae Constantinescu, Ed. A 2-a, rev., București: Ed.Art, 2016, pp.387-411

realizare cât se poate de serioasă, compoziția, abstractizarea având un rol esențial. Contemporan cu protagoniștii Modernismului Clasic, *cubiști* precum Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Robert Delaunay sau Piet Mondrian, Paul Klee[33] se diferențiază prin ambivalența lucrărilor sale, deopotrivă *raționalist/carteziene* și imaginative, integrând simboluri și pespectiva mitică. În timp ce contemporanii săi adoptă o poziție radicală, prin lucrări non-figurative, la Paul Klee (*Masca fricii*, 1932) *abstractizarea*[34] - definită prin separarea caracteristicilor esențiale ale obiectui cercetat - implică jocul, mediind astfel între cele două poziții, prin transcenderea realității în opera de artă.

În același timp, Paul Klee consideră că prin arhitectură și artă, conform lui Fabienne Eggelhöfer[35], natura ca abstract poate fi mai bine înțeleasă ca natura însăși, aflată în starea pură, concretă – făcând astfel referire la subtilitatea gândului și caracterul interpretativ al artelor. Pentru a completa percepția din perspectiva profesiei noastre, Peter Zumthor[36] susține că pictorul reușește să sintetizeze structuri urbane, forme geometrice, umbre și lumini, simboluri, ca un maestru al suprafețelor și lucrând mai puțin cu *spațiul* în sensul înțeles din perspectiva arhitecturală. Astfel, sensul *formei,* este mai mult decât un construct geometric. El are mai degrabă un rol de reprezentare mentală, subiectivă și individuală, subtilă, care dă ocazia imaginației și creativității să se desfășoare la cote maxime, lăsând în același timp, loc interpretării, similar unui film cu final deschis.

Gânditorul Roger Scruton[37] prezintă experiența degustării vinului ca act artistic, în sens cultural. Astfel, prin intermediul imaginației, vinul capătă o dimensiune estetică, sintetizând fără a limita, prezentul și viitorul deopotrivă. Întorcându-ne la formă, aceasta se dorește a fi un mesaj cu impact și valențe psiho-emoționale puternice, transmis în mod direct individului și interpretat prin intermediul direct al analizatorilor, simțurilor, dar și indirect prin intermediul proceselor superioare ale gândirii – reprezentare, imaginație, creativitate, toate mediate de istoricul personal al experienței anterioare.

---

[33] Szech, Anna, *Paul Klee: The Abstract Dimension*, Basel: Ed. Fondation Beyeler și Berlin: Ed. Hatje Cantz, 2018, pp.15-41

[34] https://dexonline.ro/definitie/abstractizare, accesat pe data de 12.07.2019

[35] Eggelhöfer, Fabienne, *The Study of Nature – Paul Klee's Path to Abstraction* în *Paul Klee: The Abstract Dimension*, Basel: Ed. Fondation Beyeler și Berlin: Ed. Hatje Cantz, 2018, pp.45-51

[36] Zumthor, Peter, *Thinking Architecture,* Basel: Ed. Birkhäuser, 2017

[37] Scruton, Roger, *Beau, deci exist – O călătorie filosofică în lumea vinurilor* (*I Drink Therefore I Am: A Philosophers`s Guide to Wine, 2009*), Traducere din lb.engleză în lb.română de Teodora Nicolau, București: Humanitas, 2017

Pe tot parcursul cărții, vinul este întruchiparea limitei fine, imaterială, oscilantă, transcedentală între rațiune și imaginație. Autorul pune în discuție *libertatea* înțeleasă ca idee fondatorare pentru înțelegerea culturii dincolo de artefactul concret, material - gândind, simțind, înțelegând caracterul vinului unic în raport cu locul de proveniență – *terroir*, locul fiind înțeles aici ca sol constitutiv. *Locul* un abstract al istoriei, neavând un caracter formal, ci este substanță sedimentată de-a lungul veacurilor, extrasă din caracterul subtil al fiecărui vin.

Prin gândire și simțuri, filosoful englez pune în lumină libertatea spiritului, având ca singură limită, libertatea celuilalt. De aceea suntem de părere că *liberul arbitru* reprezintă libertatea fiecăruia de a decide în spirit artistic, atâta timp cât decizia nu îngrădește exprimarea opiniei celuilalt.

Având argumentul artei succint exemplificată anterior și al *liberului arbitru*, aducem în discuție acest gânditor contemporan[38] pentru a explica ideea de *modernitate* pe care o vom aborda pe parcursul cercetării noastre.

În opinia lui Roger Scruton[39] asupra efectului *Modernismului Clasic* în artă, rezultatul a fost îngrădirea culturii înalte, făcând-o greu accesibilă. În cartea sa, filosoful împarte cultura în două categorii, aceea a culturii populare, păstrătoare de rituri și tradiții și aceea a culturii înalte, a cărturarilor, ambele la fel de importante, punându-se în valoare reciproc. Surpriza moderniștilor de la începutul secolului XX, incluzând și arhitectura în categoria artelor, a fost că trădarea s-a produs nu la nivelul culturii înalte, ci la nivelul culturii populare prin efectul *kitsch*. Autorul susține că prin negarea tradiției, moderniștii au încercat de fapt să salveze cultura înaltă și tradiția artistică populară deopotrivă. Dacă despre societatea de consum o să mai discutăm, ne propunem ca pe bazele argumentelor anterioare să dezvoltăm ideea gândirii *liberal-conservatoare* ca instrument esențial pe baza căruia dezvoltăm acest studiu.

Referindu-ne la istorie și tradiție, considerăm abordarea *liberală* - nu în sens politic - mai îndreptată ca oricând, poate surprinzător, spre *conservatorismul* de dreapta. În perspectiva lucrării de față, înțelegem inovația și ideea de progres ca argumente secundare în raport cu studiul, promovând astfel argumentul cultural.

Fără să aspirăm spre dogmă și dorind o piață liberă a ideilor, o perspectivă multiculturală, dorim să prezentăm *modernitatea* ca punte între tradiție și viitor. Înțelegerea acestui mod de abordare, conturează poziția noastră teoretică în raport cu arhitectura pe care o propunem.

---

[38] Scruton, Roger, *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, București: Ed.Hunanitas, 2017

[39] *Ibidem.*, pag.116

În cuvinte simple, nu considerăm inovația ca deziderat suprem al arhitecturii, însă nici tradiția, ci credem că gesturile noastre trebuie să reprezinte un cumul de factori și informații abstractizate în materie, în echilibru și dialog continuu – cercetarea prin proiect, așa cum Paul Klee reușea să medieze între extreme - fără a fi radical, dimpotrivă, transfigurând realitatea în operă de artă, interpretând, suprapunând mai mult paliere de înțelegere în aceeași lucrare. Jocul, căutarea continuă a *formei*, *lejeritatea* asumată în sensul demersului intuitiv al creației, sunt elemente care ne preocupă, de fapt, în dorința de a atinge nivelul de *neutilitate* al arhitecturii - înțeleasă astfel ca operă de artă - integrând de fapt necesitatea și utilitatea și având ca scop final realitatea transfigurată în abstract.

După cum explică Horia Roman Patapievici[40]: "Marele argument împotriva tiraniei a fost fidelitatea față de vechea lege", aceasta fiind o maximă Old Wing a lordului Acton.

Rezumând articolul care se încheie cu citatul de mai sus, autorul explică cum, în contextul actual, gândirea *liberală* trebuie să fie și *conservatoare* deoarece propune schimbarea, dar nu în ideea revoluției totale a societății, ci menținând echilibrul între extreme. Abordarea *liberal-conservatoare* reprezintă o perspectivă pe termen lung, incluzând tradiția în sensul adevărului istoric, al spontaneității și respectând natura relației libere între oameni și idei, limitând în același timp puterea conducătorului suprem, oricare ar fi natura acestuia. De fapt, această simbioză a două perspective diferite într-un scop comun vine ca reacție la tehnica modernă, principalul factor al progresului contemporan, acesta înlocuindu-l pe cel politic din timpul *Revoluției Franceze*. De aceea *libertatea* căutată are ca argument evoluția tehnicii și, în același timp, libertățile se suprapun drepturilor pe care perspectiva *conservatoare* dorește să le păstreze în raport cu tradiția autentică și nu falsificată, impusă cu forța - așa cum s-a întâmplat în timpul regimurilor totalitare.

În concluzie, păstrând o perspectivă arhitecturală asupra argumentului teoretic dezvoltat anterior, ne propunem un mod de interpretare care să nu fie radical, să păstreze echilibrul între progres și tradiție, între tehnică și argumentul cultural, fondat pe principii specifice profesiei, rapoarte, proporții, compoziție, interpretate în sensul artei înalte, după cum am explicat în prima parte a acestui capitol.

Prin intuiție și studiu, dorim să abstractizăm normele cercetării științifice într-o formă nouă, renunțând la control, dar păstrând totuși

[40] Patapievici, Horia Roman, *Liberal sau conservator?*, consultat la https://www.lapunkt.ro/2014/05/horia-roman-patapievici-liberal-sau-conservator/?fbclid=IwAR34EdqXgt1kWkNWZ3OLUGrfG19gaRBEsUAbr7AOPtHHTFaez12-7E7W_0, accesat pe data de 12.07.2019

seriozitatea demersului teoretic. Prin joc încercăm să obținem ceva ce nu s-a mai făcut înainte, între nou și vechi, modern, adică deopotrivă liberal și conservator, progresist și cultural.

Paul Klee[41] declara că este Dumnezeu la vârsta de douăzeci și doi de ani. *Autoironia* devine astfel o latură esențială a lucrărilor sale. *Neseriozitatea* în sensul superficialității creatoare sau, în cazul nostru, în sensul *ne-utilității* arhitecturii, joacă un rol definitoriu în lucrările sale.

Înapoi la peisaj pentru un proiect arhitectural contemporan, sau înapoi la *formă* având conștiința istoriei recente și perspectivele de dezvoltare actuale, bazate pe tehnică, limitate, sperăm, de forța conservatoare a dimensunii culturale specifice arhitecturii - înțeleasă din perspectiva artei, a *ne-utilității* sale.

Ne propunem ca pe parcursul studiului să distrugem rațiunea din temelii, pentru a o reconstrui într-un mod cât mai spontan posibil, asemănător jocului și ironiei

[41] Lampe, Angela, *Paul Klee. Irony at Work*, Munich-London-New York: Ed.Prestel, 2016, pp.25-31

Capitolul II
Forma în arhitectură

2.1. Forma ca expresie materială a naturii

Interpretând *forma* în raport cu ideea de materializare a *naturii* observăm cum, în Anglia sfârșitului de secol al XVIII-lea, aflată la începutul constituirii perspectivei democratice, în care noua viziune se opune ideii monarhice precedente - oamenii de cultură ai vremii își schimbă percepția asupra lumii riguros ierarhice anterioare - context în care grădinile sunt rezultatul individualității, ca libertate de expresie în raport cu perioada istorică anterioară.

Conform analizei lui Christophe Girot[42] și având în vedere descoperirile newtoniene ce au revoluționat lumea ideilor la momentul respectiv – acesta evidențiind ideea *complexității* și *diversității* gândirii la nivel generic de *ansamblu cosmic* (Thomas Wright, *O multitudine de universuri cosmice*, 1750) , abordată democratic prin *cultul individualității*, comparabil cu o *piață liberă a ideilor*, idei ce au mers în paralel cu progresul industrializării - peisagiștii și gânditorii vremii renunță la organizarea riguros matematică specifică barocului.

Dacă în baroc, geometria avea reguli precise de compoziție, așa cum sunt grădinile de la Versailles, unde totul este riguros organizat, ulterior încep să apară surpize scenogrfice, făcând loc interpretărilor personale. Barocul lucrează la rândul său cu scenografia, comparativ cu Renașterea, însă tot în sens matematic, al iluzilor optice, datorate perspectivei – de exemplu la Versailles, privind de la palat, pare că grădinile sunt mai mici, iar capătul lor este mai aproape, datorită teraselor succesive și a gridului spațial, deformat pentru a fi perceput mai scurt.

Imitând de fapt *natura* într-o abordare scenografică, butaforică și preluând în proiect o parte din regulile de compoziție barocă, precum monumentaliltatea, peisagiștii suprapun alte căi de circulație, ajungând până la liberetatea de decizie în sfera vidului, a infinitului, unde fiecare își trasează propriul drum, în raport cu celălalt. Această reacție rămâne și un discurs critic la ordinea anterioară, anostă, considerată înghețată în proiect, respectând totuși ideea ierarhică și preluând din principiile compoziționale caracteristice.

[42] Girot, Christophe, *Op.cit.*, pp.201-232

Dacă privim opera lui Giovanni Antonio Canal (Parcul Badminton văzut de la Palatul Badminton, c.1748) observăm cum, aceeași senzație a monumentalității din baroc este contrazisă de absența orgnizării precise a grădinii, fiind sugerat un pesiaj mai liber cultural, visul fiind astăzi inclus în discurs. Opoziția între cele două abordări, pe de o parte monumentală, pe de alta mai liberă și puțin riguroasă, sugerează o abordare deopotrivă puternică, decisă și liberă.

Suprapunând această situație peste contextul câmpului agricol, dorim să evidențiem autonomia deciziei personale, știind că, de fapt, peisajul anterior prezentat aduce ideea *naturii* în proiect, chiar dacă uneori *mimetic* sau *scenografic*. Un argument important este reprezentat tocmai de progresul, rezultat în urma Revoluției Industriale. Astfel, marile întinderi de pășuni construite prin proiect erau de fapt destinate păstoritului, la momentul respectiv. Astfel, înțelegem importanța ierarhiei, dar nu ca o scară valorică deja constituită, ci ca ordine rezultată în contextul liberului arbitru și ne raportăm la *natură* ca înțelegere utilitară, doar uneori idilică. Este important să ne amintim că de-a lungul istoriei relația omului cu natura a fost una pragmatică, în care stăpânirea naturii a fost în legătură permanentă cu supraviețuirea dar și cu evoluția acestuia din punct de vedere social, economic și cultural.

Într-un context în care, după cum descoperim[43], mediul rural era deja total antropizat prin defrișarea pădurilor și unde se încearca, contrar realității, aparența *naturii* ca încă suverană, înțelegem importanța Revoluției Industriale din secolul XIX ca o transformare radicală a *peisajului*, prin implementarea *infrastructurii*, schimbând total atmosfera boemă precedentă printr-o abordare *pragmatic-economică* - determinată de noile reguli ale societății în rapidă dezvoltare.

Într-o mare măsură, păstrând distanța în timp, fiind într-o situație a unui mediu rural total antropizat, în câmpia Piteștiului, ne putem acorda libertatea interpretării scenografice a naturii, însă doar la *limită*, înțeleasă ca trecere între diferitele instanțe mentale în raport cu parcurgerea spațiului și percepția peisajului agrar – reconstruind natura prin proiect. Cu alte cuvinte, prin construirea proiectului, natura va suferi o intervenție, aceasta la rândul ei influențând abordarea proiectului. Având în vedere relația mutuală dintre natură și proiect, forma naturii va suferi modificări care să pună în valoare arhitectura.

Așa cum se poate observa în parcul Stowe din Anglia, limita nu trebuie întotdeauna să fie tare, prezentă, se poate discuta în proiect doar de un simbol, de limita înțeleasă ca hotar, ca delimitare între public și privat.

[43] *Ibidem.,* pp.233-241

Apariția parcurilor urbane a urmat perioadei descrise, ca răspuns la dorința de întoarcere către *natură* a oamenilor recent mutați pe atunci în orașul tocmai industrializat, pentru un loc de muncă mai bine plătit. Dorim astfel ca *ferma* împreună cu *grădina* și *peisajul* agricol să se constituie în cadru de relaxare al oamenilor veniți de la orașul zilelor noastre, epuizați de efervescența și dezordinea mediului urban contemporan, uneori chiar depersonalizați de tumultul și ritmul rapid al vieții.

Așa cum experimentul *Cristal Palace* (1851) a reprezentat un proiect manifest în Londra anilor respectivi abordând serele construite la scara unui proiect urban și combinând astfel ideea evoluției tehnicii în rapidă transformare cu dorința de a integra natura în viața orașelor industrializate, la fel dorim ca *ferma*, fiind doar un element de *individualitate* și participând la constituirea unei rețele de infrastructură extinsă la nivelul *peisajului* - al câmpiei Piteștiului în cazul nostru ca limită geografică - să reprezinte, de asemenea, cadru pentru reîntoarcerea către *natură*, într-o manieră modernă - adică lăsând la o parte sentimentul ruralității satului tradițional, mizând, mai degrabă, pe principiile economice actuale, determinate în cazul nostru de producția agricolă. Prin producție agricolă și principii actuale ne referim la industrializare și la modul de lucru al pământului contemporan, la scară mare, cu utilaje modene și tehnologie avansată, angrenând foarte puțini oameni în activitatea agrară, comparativ cu ceea ce s-a întâmplat în istorie. Considerăm că aceste modificări aduc în discuție o altă perspectivă asupra lucrului pământului, mai independentă și în strânsă legătură cu tehnologia actuală.

După cum în artă, William Turner (*Ploaie, abur și viteză*, 1844) estompează detaliile până la imposibilitatea de a mai recunoaște *forma* obiectului reprezentat - emoțiile în fața transformărilor sociale și dezlănțuirea elementelor naturii devenind subiectul esențial al lucrărilor acestuia – dorim să abordăm proiectul arhitectural într-o manieră *difuză*, în sensul complexității și simplității gândurilor integrate deopotrivă, având totodată și referința ideilor newtoniene anterior prezentate. Forma difuză, în cazul nostru, înseamnă o formă care include visul și interpretarea personală, mediind între concret și abstract și nu face referire la o arhitectură slab conturată.

Începând cu maniera de abordare a peisajului din Anglia secolului al XVIII-lea și ajungând la influența Revoluției Industriale și la modificările radicale generate de aceasta, dorim să subliniem abordarea *formei* în lucrarea de față, nu ca o copie a naturii ci, din contră, mai mult dorind abstractizarea acesteia. Calitatea esențială pe care o căutăm este expresia puternică a emoțiilor, precum în picturile lui Turner, acesta păstrând totuși o notă romantică. Astfel, abordăm această perspectivă cu riscul unor principii cu *limite slab*e din punct de vedere teoretic, așa cum regăsim elementele de tip

ha-ha în amenajarea grădinilor, căutând accentele fine, acolo unde sunt necesare și nu conturul puternic. *Ha-ha* înseamnă, în contextul lucrării noastre, un mod de înțelegere al *ambiguității limitei* în sens creativ. Constantin Noica[44] explica sensul cuvântului *hotar* în contextul spațiului cultural românesc, ca reprezentând ceva mai mult ca limita între un început și un sfârșit, nereprezentând sensul de graniță sau margine, ci chiar orizontul sau *hotarul vederilor*.

După cum Cristal Palace (*Palatul de cristal*, Hyde Park, Londra – 1851) a reprezentat încercarea întoarcerii către natură în viața urbană a perioadei respective, la fel, ne propunem ca ferma, prin proximitatea acesteia față de oraș, în cazul nostru, și rapiditatea mijloacelor de transport contemporane, să propună o alternativă a vieții culturale, mediind între sat și oraș, dar mai mult, reprezentând un loc în scopul percepției orizontului ca limită a imaginației, a regăsirii individualității în sensul libertății de decizie din perioada newtoniană. În acest sens, ferma poate fi un loc al visului și al formei arhitecturale, căutând ambiguitatea pozitivă a operei de artă.

2.2. Forma arhitecturală ca operă de artă

Pornind de la ideea formei ca operă de artă în contextul peisajului agricol de câmpie, procesul devenirii acesteia, în contextul lucrării de față, urmează linia istoriei artei dar și a evoluției umane, cele două împletindu-se în mod natural. Revoluţia agricolă a jucat un rol esenţial în evoluţia speciei umane, mare parte din consecinţele acesteia conturând încă viaţa omului modern după câteva zeci de mii de ani. Astfel, la fel cum s-a întâmplat în urma acestor revoluţii pe parcursul istoriei evoluției umane, când strămoşii noştrii nu s-au mai putut întoarce la ceea ce era înainte, desigur că nici arhitectura, pe măsură ce evoluează, nu se poate întoarce la modeul de abordare anterior. Prezentul construieşte viitorul, pe baza influenţelor trecutului, însă cu elemente de noutate, care, în cazul formei şi a al altor repere care guvernează o arhitectură de calitate, cum ar fi spaţiul, lumina, timpul, utilitatea, însemnă îndrăzneala de a imagina şi curajul de a aplica empiric, mai întâi, şi poate generalizat, în cele din urmă, modalităţi şi concepte inovatoare.

Observăm cum artiștii plastici ai începutului de secol XX au fost atrași atât de viața tumultoasă a marilor orașe, Parisul fiind centrul de interes pentru personalități precum Pablo Picasso (*Atelierul*, 1955) și Henri Matisse, dar, în același timp, și-au căutat inspirația în natură. Departe de viața agitată a aglomerărilor urbane, au căutat să aprofundeze relația cu sinele pentru

[44] Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București:Ed.Humanitas, 2011, pp.207-211

împrospătarea spiritului creativ. Putem spune că, de fiecare dată, fuga de viața urbană a reprezentat o perioadă de liniște, în care au găsit sensul unor noi începuturi, pregătind idei pentru a fi ulterior lansate pe marile scene urbane ale momentului.

Punându-l în paralel cu Matisse, concurentul său principal la începutul secolului XX, conform lui Sue Roe[45], în ultima perioadă a creației sale, Pablo Picasso se retrage tot mai mult din viața tumultuasă a marelui oraș, lucrând în Sudul Franței, în atelierul său din zona Cannes. În același timp, pictorul francez, Henri Matisse (*Interior roșu. Natură moartă pe o masă albastră*, 1947), are la rândul său căutări ce reprezintă imaginea spațiilor – atelier cu perspective către peisaj, deschizând spațiul interior spre dimensiunea visului și a naturii, într-o succesiune de instanțe spațiale și senzoriale – acesta fiind, de fapt, căutarea eului propriu.

Visul și imaginația sunt dependente de legătura cu sinele și, de aceea, nu se supun regulilor culturale și sociale ce îngrădesc de multe ori originalitatea datorită repetitivității și înscrierii în norme prestabilite – astfel înțelegând că locul ideal pentru a se reinventa al marilor personalități ale secolului trecut a fost departe de ochii curioși ai mulțimii, mai aproape de natură.

Analizând lucrările celor doi importanți reprezentanți ai artei moderne din secol trecut prin intermediul a două lucrări ce redau reprezentarea a două spații interioare, punem în lumină importanța spațiului, ca atmosferă și în același timp relația acestuia cu peisajul, prin intermediul ferestrei. În cazul acestei lucrări acest mod de relaționare este atât unul concret, marea întindere a câmpiei cultivate, cât și în legătură cu visul și imaginația, sublinind astfel necesitatea dimensiunii culturale a locului și muncii pământului ca act fondator al civilizației până în prezent.

Mergând departe în istorie, Yuval Noah Harari[46] argumentează că evoluția speciei noastre, *Homo sapiens*, are ca secret apariția ficțiunii ca motor, a credinței în mituri comune. De aceea considerăm că legătura cu pământul și locul pot reprezenta un moment de regăsire al sinelui și, așa cum au procedat cei doi mari artiști, un loc de reinventare a miturilor de care evoluția civilizației noastre are atâta nevoie, fiind o condiție necesară.

[45] Roe, Sue, *In Montmartre Picasso, Matisse and Modernism in Paris 1900-1910*, Anglia: Ed. Penguin Random House UK, 2015

[46] Harari, Yuval Noah, *Sapiens: Scurtă istorie a omenirii*, Traducere din lb.engleză de Adrian Șerban, Iași: Ed. Polirom, 2017, pag.33

Făcând o paralelă între viața urbană a marilor orașe și legătua cu natura, parcurgând timpul de la mituri și până în prezent, se observă[47] cum căutările artistice ale celor doi reprezentanți de seamă ai Mișcării Moderne în artă - aflați atunci în pragul unei noi epoci, în anii 1900-1910, și schimbând lumea artelor prin radicalitatea viziunii personale – au reprezentat o continuă căutare între tradiție și modenitate, trecând prin viața tumultoasă a deceniului. În această perioadă, pe lângă deja cunoscuții participanți pe scena artelor precum Gertrude Stein, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Henri Matisse, Igor Stravinski, Serghei Diaghilev, Marcel Proust și alții, noi nume se remarcă așa cum sunt Coco Chanel, Josephine Baker, Ernest Hemingway, Andre Citroen, Le Corbusier, Man Ray, amintind doar o parte dintre aceștia. Lumea se schimba într-un ritm alert și totodată percepția din domeniul artelor despre noile provocări. Observăm cum scriitori precum Ernest Hemingway părăsesc Statele Unite aflate în *era prohibiției* și vin în marele oraș european, în căutarea efervescenței culturale și a vieții tumultoase, spectaculoase, pentru afirmare și căutarea propriului drum către opera de artă.

Dacă Parisul era simbolul artelor la momentul respectiv, considerăm că, în acest moment, în cadrul studiului de față, un pas în lateral, către peisajul agricol, poate însemna un moment de reinventare a paradigmei arhitecturale, căutând o viziune proaspătă.

Povestirea din Parisul anilor nebuni[48] se încheie după o prezentare a vieții spectaculoase a celor amintiți și a revoluției prin artă de la începutului de secol XX – remarcând faptul că, și la sfârșitul celor zece ani de după război, când *petrecerea* ia sfârșit (urmând o perioadă a înființării mișcărilor politice de extremă dreapta naționaliste și împotriva ideilor care amenințau *tradiția*), rămâne nostalgia de final, dar nu într-o perspectivă romantică, ci în nota unei combinații interesante între amintirea trăirilor intense, oboseală și visul către viitor, păstrând memoria a ce fusese până atunci, tocmai încheiat.

Tumultul vieții dintre cele două războaie, a artiștilor aflați în căutarea originalității și a adevărului, a esențelor, în dorința de a revoluționa lumea, rămâne doar o amintire frumoasă, o urmă de nostalgie, în contextul apariției mișcărilor radicale de dreapta și de stânga. Un pas în lateral, către natură, este necesar pentru a se decanta toate aceste informații și a trage concluziile necesare unui nou început, după o perioadă agitată, de un bogat freamăt cultural. Similar, prezentul este perioadă tumultuoasă, în care o gură de aer proaspăt, o schimbare de perspectivă poate reprezenta atât un nou început, cât și oportunitatea unei sinteze a ultimilor ani în domeniul arhitecturii. Toate acestea, conduc către o nouă perspectivă, necesară, în care autenticitate și

[47] McAuliffe, Mary, *Parisul anilor nebuni*, Traducere din lb.engleză de Adriana Decu, București:Ed. Corint, 2018
[48] Ibidem., pag. 284

libertatea de expresie sunt pietre de căpătâi, în dorința de evoluţie către un proiect de arhitectură care să apaţină, după toate preceptele, artei înalte.

În spiritul celor amintite anterior avem exemplul pavilionului Belgiei, amenajat pentru Bienala de Arhitectură de la Veneția din anul 2008 de către biroul de arhitectură Kersten Geers David Van Severen[49] (After the party). Acesta era separat printr-un zid de contextul imediat, o limită la nivel fizic și mental, un zid aflat chiar în fața intrării principale, pentru a o bloca. Arhitecții au generat astfel un acces secundar cu scopul unui drum invers, secvențial, o metaforă a trecutului îndreptată către o grădină a meditației, aceasta fiind poziționată chiar în fața intrării principale, în spatele zidului – putea fi arătă, însă a fost nevoie de acest parcurs, având ideea întoarcerii în timp, pentru a regăsi, de fapt, tema grădinii. Așadar, grădina ca idee centrală a expoziției, aflată între acces și contextul general al bienalei, delimitată de un zid înalt de împrejmuire, un gard de fapt și fațada principală a pavilionului, într-o dualitate a începutului și sfârșitului, tema pusă în discuție a fost atmosfera de *după petrecere*, această nostalgie a ceea ce tocmai s-a terminat, într-un sentiment ambiguu în care plăcerea și regretul se întrepătrund. Considerăm această abordare atât pragmatică, carteziană, cât și simbolică sau meditativă, adică senzorială ori fenomenologică. Modul acesta de abordare este esențial pentru a construi proiectul de faţă, ce se poziţionează la o răscruce de drumuri.

De aceea, având aceeași înțelegere, în proiectul de arhitectură abordat - ferma de cereale în câmpia agricolă - grădina devine un spațiu intermediar, un loc de meditație, între contextul locuinței așa cum era pavilionul Belgiei și peisaj așa cum era contextul mai larg al bienalei.

Întrebarea care apare în mod natural ţine de motivele pentru care *grădina* devine atât de importantă. Un posibil răspuns este acela că este un spațiu al visului, al utopiei, un spațiu în care iau naștere noi idei și posibile viziuni către viitor. Din istorie se observa cum marii gânditori greci sau romani considerau grădina un loc de meditație, un loc în care se luau deciziile importante pentru evoluția ulterioară. Pentru grădină, *zidul* înțeles ca limită între spațiul public - al tuturor și privat - al proprietarului are un caracter constitutiv, spațial și de aceea rolul său devine unul formal, în sensul de contur al locului astfel definit.

Cu gândul la problemele orașului contemporan, supra-aglomerat, Christopher Lee[50] evidențiază alternativa unor zone locuite noi, în mediul rural din proximitatea marilor aglomerări urbane din China, planificate și

[49] http://hicarquitectura.com/2014/06/office-kersten-geers-david-van-severen-after-the-party/, accesat pe data de 23.07.2019

[50] Lee, Chrisopher, (2015) *The Countryside as a City*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=yvWigy_RafY&t=8s, accesat pe data de 23.07.2019

gândite de la zero, criticând totodată alternativa *sub-urbanismului* aflat la periferia orașului - unde o problemă identificată a fost densitatea ridicată și lipsa beneficiilor orașului, fără a valorifica potențialul grădinii. Propunerea a fost de a construi case cu curte mai mare, situate la o distanță mai mare față de oraș, unde grădina personală este argumentul esențial, mediind între locuire și marele peisaj.

De aceea, cercetarea de față aduce ca noutate o perspectivă arhitecturală dintr-un loc diferit, acela al grădinilor înțelese ca peisaj agricol, ca loc de producție, esențial în contextul global contemporan, unde nevoie de hrană a unei populații în creștere este tot mai dezbătută. Totodată, accentul și nucleul acestei lucrări este necesitatea înțelegerii arhitecturii ca operă de artă, în sensul evoluției culturale.

Densitatea ridicată a orașelor în raport cu așezările pe întinderi mari cu densitate redusă, viziune a arhitectului Frank Lloyd Wright (*Orașul Broadacre*, 1958) , era considerată *utopică* la vremea respectivă din motivul distanțelor mari de parcurs, greu de acoperit. În contextul actual este tot mai posibil un peisaj asemănător, cu o densitate mare, la scara câmpului agricol, dată de dimensiunile pământului lucrat – specifică fermelor mici de famile. Datorită evoluției tehnologice, a rapidității și având ușurința mijloacelor de comuniacare, mai ales conexiunea la internet – toate acestea permit un astfel de peisaj, fiind chiar oportunitatea unui loc de muncă la distanță, dar și un mediu propice unei familii, în dezvoltare, atât din punct de vedere economic, cât și cultural. În același timp, în cazul studiului de față, proximitea autostrăzii poate facilita schimbul rapid de mărfuri, atât pentru necesități personale cât și în scop economic, al comerțului.

După cum se prezintă într-o conferință la Harvard University despre *ruralism*[51], *mobilitatea* în sensul infrastructurii rețelei de transport în comun în zona rurală, este un factor esențial pentru dezvoltarea acesteia la standarde contemporane planul fiind de întrepătrundere între mediul rural și cel urban, prin intermediul mijloacelor rapide de transport, de exemplu trenuri de mare viteză. Astfel, un locuitor al mediului rural poate lucra cu ușurință în oraș sau, invers, locuitorii metropolei pot accesa mediul rural în scopuri economice sau de relaxare, ori se pot retrage în propria locuință din câmpie, după o zi de muncă, alături de familie. Acestea sunt date de tema de la care pornim să ne imaginăm în cazul acestui proiect, o posibilă fermă de cereale în câmpia Piteștiului.

Studiind fermele de cereale, ne propunem un mod de a locui *auto-suficient*, sustenabil și, deși izolat, conectat prin tehnologie atât la contextul

[51]Harvard GSD, (2015) *The countryside I: Ruralism*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=1uRyZfzqIhY&fbclid=IwAR3L0cyqoPffOowmEUH6sOyM6s6b2weC7uA4m2ZJJFHgiZFZTeMoErUE8mE, accesat pe data de 23.07.2019

zonal cât și cu restul lumii - ca un posibil punct strategic, la nivel mental, al constituirii individualității familiei în raport cu tumultul societății contemporane. În opinia noastră, un avantaj este, trecând peste dificultățile muncii pământului și a activităților cotidiene, posibila evadare din cotidian prin intermediul raportării la natură, mai precis la peisajul agricol, înțeles ca o mare grădină, un loc de pauză și reflexie la capătul *petrecerii din societatea spectacol* în care trăim.

Fără să fim nostalgici, la fel ca în cazul proiectului succint prezentat, din cadrul Bienalei de Arhitectură, suntem în fața unui moment de revenire la importante repere din istorie, peisajul agrar fiind o posibilă metaforă în raport cu instanțele de glorie ale locuirii în peisaj – o oportunitate pentru a ne raporta dintr-o altă perspectivă la arhitectura ca operă de artă.

Referindu-ne la un exemplu celebru, după cum menționează Christoph Girot[52], aflată într-o subtilă simbioză a tradiției elene și a influențelor orientale la vremea respectivă, Vila Adriana era o sinteză a culturii înțeleasă ca tradiție vestică. Se evidențiază pierderea treptată a încrederii față de natura în formă pură și creșterea dorinței de stăpânire a acesteia chiar prin construirea peisajelor artificiale, în spatele zidurilor ridicate ca limită materială și metaforică între civilizație și sălbăticie. Acesta era, de fapt, și atunci ca și în cazul nostru, un posibil mod de a aduce viața urbană în cadrul natural al peisajului stăpânit astfel de mâna omului. Dacă atunci zidul reprezenta o limită clară în raport cu natura *ne-civilizată* , în cazul nostru această limită are un caracter formal, simbolic, despărțind peisajul agricol, total cultivat, de locuința și zona de producție a fermei și definind, sau măcar ridicând un semn de întrebare în dezbaterea raportului public-privat. Zidul joacă cu greu un rol defensiv în contextul actual și, de aceea, el poate fi privit mai de grabă ca un hotar, o limită a proprietății private.

Modul de locuire în mediul rural este diferit de viața urbană tocmai prin felul în care trece timpul, mult mai încet, fiind o pauză de la tumultul orașului, o gură de aer proaspăt, un posibil moment de inspirație. Această lucrare își propune să arate cum se pot suprapune cele două moduri de locuire, mediul rural și mediul urban, având omul ca numitor comun, artistul în cazul de față, cele două spații potențându-se reciproc în ceea ce ne interesează în mod principal, propunerea arhitecturii ca operă de artă.

Interpretând aceste elemente de limită sau de hotar și având aspirația către opera de artă, se construiesc pas cu pas repere pentru proiectul de arhitectură, acest demers fiind absolvit de raportarea la cutumele deja cunoscute ale profesiei, având în vedere că spațiul ales permite generarea de conținut inovator fără limite.

[52] Girot, Cristophe, *Op.Cit*, pp. 105-111

"În artă, o idee este la fel de bună ca alta. Dacă unuia îi vine ideea să tremure, de exemplu, dintr-o dată cea mai mare parte a artei începe să tremure. Michelangelo începe să tremure. El Greco începe să tremure. Toți impresioniștii încep să tremure."

– Paul Gauguin[53]

Mergând mai departe cu ideea că este nevoie de un moment de regăsire a sinelui pentru reiventarea operei de artă, de un pas în afara modei, conștientizând totuși rolul acesteia și valoarea ei în societatea contemporană, neexcluzând-o, Gauguin[54] (Marele copac, 1891) reprezintă un exemplu. Acesta, influențat de arta japoneză, renunță la ideile *impresioniștilor*, la moda perioadei respective, revenind la formele simple - lipsite de ideea narativă, abordând o estetică bazată mai mult pe atmosferă și imagine, fără dualitatea mesajelor dogmatice. Ca remarcă compozițională în raport cu pictura lui Gauguin, se observă linia orizontului mai sus de nivelul uzual de privire al omului, abordarea asimetrică, formele plate și uniformitatea cromatică, dar și lipsa detaliilor deoarece - ambiguitatea - poate fi o calitate importantă, căutată în artă, lăsând liberă intuiția fiecăruia în sens interpretativ.

În acest sens, abordarea lucării de faţă, conștientă de numeroasele abordări contemporane, mai mult sau mai puțin la modă, își îndreaptă atenția către abstractizare și introducerea ambiguității în proiect, fără a nega valorile lumii contemporane – o miză este chiar interpretarea acestora, asumat, în proiectul de arhitectură, într-un mod coerent. Forma nu este neapărat despre ea însăși, mai mult de atât, este despre mesaj și emoția pe care o transmite, iar aceasta poate fi abstractă precum arta modernă, ori descriptivă așa cum este arta tradițională de cele mai multe ori, sau, de ce nu, ambele, suprapuse, într-un colaj de forme și mesaje.

Arta în general și arhitectura ca principal scop al lucrării de față, ea însăși una dintre arte, se poate face în multe feluri, diferite, dar la fel de valoroase – rezultatul final fiind evaluat reflexiv în acest caz, mai precis procesul, aspirând către opera de artă.

Deși accentul cade pe formă și spațiu, acestea fiind elementele esențiale cu care lucrează arhitectul, abordarea propusă nu este doar estetică ci, integrând această dimensiune, se dorește cuprinderea atmosferei și imaginea în sensul abstractizării în forme simple, în echilibru cu progresul tehnicii și cultura momentului.

---

[53] Gauguin, Paul, *Gauguin*, Traducerea în limba română de Ferche Anca, Oradea, Editura Aquila, 2010, pag.3

[54] *Ibidem*., pp.104-109

Observația esențială pentru profesia de arhitect, este aceea că nu regulile general valabile sunt cele care constituie calitatea arhitecturii ca operă de artă, ci interpretarea acestora și reorganizarea în forme și spații particulare, specifice, cu personalitate proprie și careacter de unicitate.

Făcând o paralelă cu cercetarea de față, scriitorul și istoricul de artă Andrei Pleșu[55] vorbește despre *onoarea meseriei,* dând exemplu o familie de fermieri elvețieni ce produc caşcaval, tradiție moștenită din generație în generație, mândrindu-se cu asta. Fără a fi neapărat o calitate elvețiană, mai degrabă subliniază respectul pentru meserie specific oamenilor pasionați și responsabili.

De aceea, așa cum Paul Gauguin a reușit ca zbătându-se între mizerie, disperare și călătorii în lumi necunoscute să creeze o operă inedită, lucrând în afara modei perioadei în care a trăit, pregătind astfel drumul pictorilor moderni reiese că meseria de fermier necesită un cadru construit reprezentativ, atât pentru activitatea practică de muncă a pământului, cât și cu funcție *formală*, în sensul imaginii și a reprezentării culturale. *Agroturismul* - înțeles nu doar în sens *comercial*, este necesar sustenabilității activității agricole, dar, mai mult și mai important în sensul cercetării prezente, oferă oportunitatea conturării unui loc de repaus, de *răgaz*[56] - atât ca loc de petrecere a timpului liber în sensul activităților de relaxare, cât și ca loc al recuperării identității personale prin experiența vidului, *dolce far niente – a face dulcele nimic* folosind o expresie populară italiană, o evadare din cotidian.

Este esențial ca produsele să fie valorificate în cadrul unei povești de succes, intrând astfel în jocul societății contemporane. Este la fel de important, ca arhitectura să fie înțeleasă, într-o manieră particulară, ca operă de artă, având caracter de unicitate și, totodată, de reprezentare.

[55] Pleșu, Andrei, *Despre frumusețea uitată a vieții - Ed. A 3-a*, București: Ed.Humanitas, 2016, pp. 85-88
[56] *Ibidem.*, pp. 13-15

Oportunitatea unei noi perspective a perisajului agricol, din punct de vedere arhitectural, este salutară din punctul de vedere al dezvoltării accelerate a acestei zone. Abordarea arhitecturii trebuie să fie pragmatică, însă deopotrivă trebuie să țină cont de contextul contemporan, care este similiar cu ceea ce s-a întâmplat la începutul secolului XX.

Un astfel de loc este cu atât mai mult posibil, din punct de vedere al sustenabilității economice, pragmatic vorbind, datorită proximității orașelor precum Bucureștiul și Piteștiul, fiind ușor accesibil și o bună oportunitate pentru valorificarea *gratuității* timpului liber ca moment de libertate. În același sens, *neutilitatea* arhitecturii poate fi înțeleasă, în acest context, din perspectiva *frumosului de dragul frumosului*, al *artei de amorul artei* – un cadru construit pentru a zăbovi, pentru a ne opri o clipă din viața tumultoasă a marilor orașe. Așa cum este reprezentat New York-ul în lucrările lui Charles Sheeler (Canioane, 1951) - păstrând proporțiile fără să-l comparăm cu Bucureștiul – ne raportăm la imaginea aleasă în contrast cu mediul rural - în ideea viitorului urbanității și posibilei dezvoltări a orașelor supra-aglomerate – de fapt, observând expresia încărcată sugerată de artist prin abrupta schimbare de tonuri, suprapunerea de planuri provenite din combinarea deopotrivă a ideilor cubiste și a colajului foto.

De fapt, dinamica marilor orașe este fundamentală pentru evoluția omenirii, însă, după cum susține și Harari[57], visul și idelurile au un rol esențial, iar pentru acestea este nevoie de o ieșire din cotidian, pentru regăsirea eului propriu, fondator de noi perspective. De aceea considerăm că ferma agricolă este un astfel de loc, care mai mult decât un loc de producție, este unul cultural, de reinventare a lumii în care trăim, având argumentul că împrumută atât ceva din viața orașului cât și din viața satului, fiind la suprapunerea și fizică, dar și mentală, imaginativă între cele două teritorii. Este evident că dinamica orașului și mediul social reprezintă motorul de dezvoltare al ideilor, însă obiectivul este relevarea acestei credințe, iar aceasta este ideea fondatoare a operei de artă.

Analizând imaginea nocturnă a lucrării lui Juan Gris - *Natură moartă în fața unei ferestre deschise*, Piața Ravignan, 1915, o compoziție dinamică, geometrică și arhitecturală, facem saltul de la marile orașe - lucrarea reprezintă interpretarea unei nopți din Parisul începutului de secol XX - către mediul rural, în câmpie, pe care îl putem înțelege mai bine păstrând memoria aglomerărilor urbane, prin opoziție. Analizând imaginea de mai sus, dorința este păstrarea dialogului între spațiul arhitectural interior și exterior, dar făcând pasul către peisajul câmpiei, al marilor întinderi cultivate, cu o dinamică mai mult a orizontalității decât a verticalității.

[57] Harari, Yuval Noah, *Op.Cit.*

"And now look at the window opening
Spiders when hands wove the light
Beauty paleness unfathomable violet tints
O Paris
The yellow fades from red to green
Paris Vancouver Hyeres Maintenon New York and the Antilles
The window opens like an orange
Lovely fruit of light"

Guillaume Apollinaire, *WINDOWS*[58]

Din interpretarea versurilor poetului francez și citind analiza lucrării lui Robert Delaunay[59] - Ferestre, 1912, în stilul *cubist*, se înțelege cum pictorul pune accentul pe lirismul ferestrei ca limită între exterior și interior, aceasta devenind un subiect în sine, ca limită între cele două spații. În lucrarea citată se spune că fără abordarea perspectivei, tonurile diferite de culoare generază profunzime prin contrast, aceasta nefiind percepută secvențial, ci concomitent, toate straturile fiind suprapuse în aceeași formă dinamică. Modul de exprimare *poetică* interesează în interpretarea temei propuse în lucrarea de față și abstractizarea acesteia printr-o arhitectură cu abordare *formală*, dar *non-figurativă* ori dogmatică.

Printr-o abordare *formală* însă *non-figurativă* înțelegem că tradiția își face loc, însă într-un mod nou, reinterpretat, abstractizat și, păstrând caracterul ambiguu, calitatea esențială a operei de artă, stârnind astfel intuiția cititorului sau a celui care privește.

Prin abordarea relației între spațiul interior și peisaj, așa cum citim despre lucrarea lui Henri Matisse[60] - Camera roșie (Armonie în roșu), 1908, jocul complementar al culorilor - prin intermediul ferestrei - crează ritm, asemănător unei opere muzicale.

Abordând tehnica suprafețelor plate și expresia *anti-naturalistă*, sintetică, lucrările lui Miro susțin ideea lucrării prezente despre abordarea arhitecturală a fermelor de cereale, imaginea cărora (fără a fi singura posibilitate de abordare - cum declara Gauguin despre opera de artă) se dorește a fi *non-referențială* în contextul analizat, având ca miză culturală doar interpretarea ideilor legate de loc și munca pământului, într-o manieră poetică - integrând acea ambiguitate voită, așa cum se observă în opera lui Delaunay.

---

[58] Masters, Christopher, *Windows in Art*, Londra, New York: Ed.Marrel, 2008, pag.119
[59] *Ibidem.*
[60] *Ibidem.*, pag. 12

Mai precis, expresia artei poate fi *formală*, punând în lumină forme și elemente de limbaj specifice istoriei culturilor, însă într-un mod abstract, uneori chiar suprarealist așa cum sunt lucrările lui Miro (*Albastru Iii*, 1961), un joc de copii, pur, integrând elemente cunoscute, într-o manieră care trenscede realitatea către o lumea visului.

Dacă în oraș proximitatea și densitatea locuirii amplifică la infinit viața urbană, locuirea socială și relațiile între oameni, spațiul rural - câmpia în cazul nostru, trimite către vis și imaginație, având astfel posibilitatea de abstractizare a informației, de reducere a arhitecturii ca operă de artă, la esențial, la valorile de bază precum în cazul școlii Bauhaus, valori ce ulterior se pot dezvolta și amplifica în funcție de context și factorii exteriori, neașteptați și de aceea atât de interesanți în motorul urban al marilor orașe.

Acesta este modul în care ne apropiem și mai mult de realizarea proiectului de arhitectură, mediind în acest fel între tradiție și modernitate, suprapuse și integrate în același proiect.

Deoarece identitatea însemnă inițiativă privată, în contextul contemporan revenim la ideea de *proprietate privată* ce este esențială pentru ca studiul și proiectul nostru să prindă formă, ca operă de artă.

Pentru a explica acest punct de vedere și a arăta evoluția conceptului, începem cu un moment important petrecut în urmă cu deja aproape un secol, ce-a de-a doua *reformă agrară* (1921), când conform studiului lui Dimitre Gusti[61], se pun bazele inițiativei private în domeniul agrar național prin retrocedarea terenurilor și încurajarea micilor fermieri – context politic în care se considera că agricultura va fi motorul principal pentru modernizarea țării.

În contrast cu ceea ce susține arhitectul Sorin Vasilescu[62] în cartea sa, despre arhitectura totalitară, uriașă ca dimensiune, fiind consecință a dictaturii maselor și a proletariatului, ne propunem ca ideea de *proprietate privată* să constituie măsura lucrurilor și unitatea de reglaj a arhitecturii propuse, la scara omului și a peisajului agricol. Unicitatea arhitecturii este o consecință a inițiativei private și proprietății, căpătând astfel identitate.

Făcând un pas mai departe în succesiunea evenimentelor se poate observa cum absurdul secolului XX a constat în zona aleasă pentru studiul de față, de fapt, în magia exercitată de *doctrina comunistă* asupra atâtor intelectuali - idee care a modificat ierarhia socială și raportul cu *proprietatea privată* în socientatea românească de atunci și până în prezent. După cum știm, prin înființarea cooperativelor agricole (procesul de *colectivizare*) s-au confiscat pământurile, fiind puse astfel în slujba statului. Sistemul de lucru în

[61] Cipăianu, G. , *Legislația agricolă ,* în Dimitrie Gusti, *Enciclopedia României vol. III*, București : Asociația Științifică pentru Enciclopedia României, 1938, pag. 89

[62] Vasilescu, Sorin, *Arhitectura Rusiei Staliniste*, Bucuești: Ed. Fundației Arhitext Design, 2014

comun, văzând pământul ca un bun generic lipsit de răspunderea proprietății private, au condus către o arhitectură lipsită de personalitate, generică și fără să prezinte o ierarhie valorică, imagine a industrializării forțate și a definirii *omului nou*.

Ideea urmărită în acest studiu este tocmai aceea a *unicității* arhitecturii ca urmare a contextului și a temei de proiectare, construită în jurul personalității distincte a fiecărui fermier. De fapt, importante sunt repere culturale pe baza cărora să înțelegem că fermele, deși aflate într-un peisaj generic, cel al câmpiei, nu trebuie gândite după un tipic sau un *program* standard, ferme-model, din contră, pas cu pas, generând astfel *identitate* pentru generațiile viitoare - în sensul gândirii în perspectivă a viitorului, chiar dacă există riscul de a aprecia greșit evoluția societății și, odată cu aceasta, a arhitecturii fermelor agricole. Cu toate acestea, dorința este ca studiul de față să devină mai degrabă doar unul dintre argumentele pe baza cărora se poate construi în viitor, fără a urmări identificarea unor reguli general valabile..

Având în vedere contextul istoric, este necesar să fie explicate, pe scurt, etapele care au condus la situația prezentă în momentul debutului proiectului de față. Un scurt istoric, din punct de vedere socio-politic și cultural, evidențiază oportunitatea studiului, după cum urmează.

În cartea *Gândirea captivă*, Czesław Miłosz [63], susține că dacă în democrație lupta are ca scop principal puterea spiritului, în *comunism* tinerii ce trebuiau să formeze *noua societate*, erau recutați din familii de origine muncitorească, cu *origini sănătoase*, energici, având gândirea formată în spiritul *materialismului dialectic.* Comparativ, dacă în Evul Mediu biserica avea un rol important pentru stăpânirea maselor, echivalentul acesteia în perioada comunistă este *clubul*, în cadrul său inducându-se ideea de credință în noile, pe atunci, *idei progresiste*.

Prin gândirea *dialectică* înțelegem raționamentul de tip *ori-ori*, comuniști sau necomuniști - raționament care nu se potrivește cu *spiritul democratic* în care se dorește abordarea acestui proiect.

Așa cum am spus, ne propunem să păstrăm mereu echilibrul mediind între extreme și, chiar dacă astfel pierdem oportunitea unei arhitecturi radicale, inovatoare, sperăm să descoperim idei care pot fundamenta un mod de lucru echilibrat, personal, în continuu dialog cu *peisajul* - înțeles ca ansamblu fizic (câmpurile agricole), modificat mereu de munca omului, și cultural. Referitor la ideea amintită de *club*, transpusă în viziune contemporană ca loc de întrunire, ne propunem ca, prin inițiativa privată și competiție, cu rândul, una dintre ferme (avem ca reper zona studiată - câmpia

[63] Miłosz, Czesław, *Gândirea captivă*, Traducere din polonă de Constantin Geambașu, București: Ed.Humanitas, 2017, pp.211-241

Piteștiului) să joace rolul de nucleu, adică să includă în structura sa spații destinate studiului profesional - de la cursuri pentru tineri și până la abordarea specializării continue pentru fermierii experimentați. Ne dorim să fie, în același timp, un spațiu de întâlnire pentru meditație, prin intermediul operei de artă ca reper fundamental în evoluția civilizației.

Așa cum spune Alain Besançon[64], în discursul despre *memorie și uitare a bolșevismului*, *comunismul* este mai rău decât *nazismul* (condamnat oficial) și având ca argument numărul mult mai mare de victime produse - estimat la 85 de milioane - fiind mai periculos ca fratele său de extremă dreapta din cauza posibilității readucerii acestuia în prezent prin faptul că nu a fost încă văzut ca o doctrină criminală.

Accentuăm faptul că prezentarea de mai sus are ca scop argumentul de a trece in revista aproape jumătate de secol de istorie, caracterizat în ceea ce ne privește prin *colectivizare* și confiscarea *proprietății private* - concept pe care considerăm că nici acum nu-l înțelegem pe deplin la nivel de ansamblu național comparativ cu alte țări cu o mai bogată tradiție democratică.

De aceea, deși evenimentele prezentate anterior reprezintă o parte însemnată a istoriei și au încă o influență de luat în seamă în societatea românească contemporană - aflată într-un proces tranziție și modernizare - dorim să abordăm ideea *noului*, însă nu într-o viziune *progresistă*, ci în sensul *frumosului*, al eliberării de trecut. Prin *frumos* înțelegem rezultatul imaginar, închipuit, ca urmare a curajului abordării unei *perspective utopice* în sensul *naivității* aproape copilărești, suprarealist înțeleasă - precum în picturile lui Miro - dorind astfel să reconstruim, de la zero, peisajul agricol contemporan în zona studiată, studiu de caz al cărui proces poate fi interpretat și replicat ulterior la un spațiu mai amplu.

În aceeași idee, antropologul Vintilă Mihăilescu[65], explică cum după *cooperativizare* și *proletarizare* sau formarea *omului nou*, au urmat anii post-revoluție în care țăranii s-au mutat în marile orașe având dorința unor locuri de muncă mai bune, ori au plecat la muncă în străinătate. Unii dintre ei s-au întors în satul natal având sindromul *societății de consum*, potrivit căreia statutul social este definit de achizițiile materiale - iar acest lucru a dus, după cum argumentează antropologul, la apariția *caselor făloase* în *satele*

[64] Besançon, Alain, *Nenorocirea secolului: despre comunism, nazism și unicitatea „Șoah"-ului*, Traducere din franceză de Mona Antohi, București:Ed.Humanitas, 2017, pp.131-139

[65] Mihăilescu, Vintilă, (2013) *Nu mai există țăran român*, consultat la https://beta.dela0.ro/vintila-mihailescu-nu-mai-exista-taran-roman/, accesat pe data de 29.07.2019

tradiționale, atât cât mai rămăsese din ele - ca urmare a dorinței fiecăruia de a-și demonstra superioritatea în raport cu contextul din care provine.

Pentru că nu suntem de acord nici cu ideologia *perioadei comuniste*, dar nici cu viziunea *societății de consum* contemporane - înțelese în sensul modului de gândire al procesului creativității în arhitectură - după cum am spus, dorim ca proiectul nostru să urmeze un drum propriu, paralel cu situația socială și culturală, integrând tot constructul său istoric. Profitând de abordarea *peisajului* ca ansamblu, aruncăm proiectul într-un proces abordat în perspectivă *utopică* în ideea unui viitor posibil, păstrând mereu în minte întrebarea – ce formă se conturează în cazul fermelor de cereale în peisajul agricol studiat?

Astfel ne dorim să construim arhitectura ca un proiect aruncat în viitor, o tradiție care se poate constitui în generațiile viitoare. Ca argument avem arta și marile repere din istoria umanității pe care se fundamentează acestă temă, ulterior particularizată de loc și inițiativa privată. Spațiul, compoziția volumetrică și a fațadelor, dar și miza teoretică propusă, argumentează unicitatea arhitecturii ca operă de artă, dorindu-ne astfel să construim un context cultural pornind aproape de la o foaie albă de hârtie, câmpia și linia orizontului ca limită între cer și pământ. Arhitectura ca operă de artă este ficțiunea pe care o propunem, idealul în care va crede societatea marilor orașe.

Așadar, considerăm că, prin latura artistică a profesiei, pornind de la loc și de la personalitatea fermierului - acest lucru însemnând că fiecare fermă reprezintă un alt proiect - putem construi un peisaj unitar și divers în același timp. Considerăm că ne aflăm într-o situație favorabilă, într-un loc care a fost descompus în bucăți de istoria recentă și care poate fi *re-construit* într-o viziune originală, fără a suporta nici măcar presiunea *tradiției* - în sensul în care aceasta avea o dimensiune aproape atemporală în urmă cu jumătate de secol în peisajul rural[66] - dar care s-a schimbat radical. În contextul actual referirile la aceasta reprezintă doar o preluare *formală* înțeleasă ca imagine falsă a ceea ce a fost, o copie lipsită de conținut sau autenticitate.

Horia Roman Patapievici susține că, de fapt, *tradiția* a dispărut în forma ei autentică în momentul în care modernizarea satelor a luat ființă prin apariția unei noi dimensiuni, aceea a timpului - stare de fapt care nu mai poate fi recuperată prin simulările *kitsch* din perioada contemporană.

Făcând o paralelă prin studiul nostru despre care am spus că ne dorim să fie unul *formal*, nu ne referim la caracterul dialectic amintit ci, mai degrabă,

[66] Patapievici, Horia Roman, (2019) *Doar modernitatea cunoaște tradiția*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=UhTqt3XYF3w, accesat pe data de 29.07.2019

la *ne-utilitatea* gestului, a jocului în arhitectură cu spațiul, compoziția volumetrică și a fațadelor, asemănător cu arta.

Aducând ca argument un articol al lui Nick Montfort despre *viziunea utopică*[67] publicat de Mit Press, interpretăm această idee nu în sensul abordărilor deja prezentate de extremă stângă sau dreaptă, adică nu transformând-o în *ideologie*, ci având ideea visului și dorința unor locuri mai bune, ca o poveste frumoasă spusă prin intermediul mijloacelor artistice - latura de fapt cea mai importantă a arhitecturii, în opinia noastră, mai mult decât aceea utilitară a programului sau a funcțiunii determinată de acesta.

Oricum, chiar având dimensiunea ideatică a frumosului, utilul trebuie integrat în proiect pentru a nu pierde contactul realității și a nu ajunge în capcana formei înțeleasă ca *formalism* – adică formă fără fond (Rene Magritte, *Fiul omului*, 1964).

„Tot ce vedem ascunde un alt lucru.
Întotdeauna vrem să vedem ce este ascuns de ceea
ce vedem. Există un interes pentru ceea ce este
ascuns și pe care vizibilul nu ni-l arată.
Acest interes poate lua forma unui sentiment
destul de intens, un fel de conflict, s-ar putea spune,
între vizibilul care este ascuns și
vizibilul care este prezent. ”

Rene Magritte[68]

De aceea, dincolo de latura estetică, arhitectura propusă trebuie să integreze un proiect cultural, în sensul operei de artă ca model și obiectiv pentru viitor. Dorința studiului de față este argumentarea necesității unei povești ce va crește în generații, alcătuind astfel o cultură a locului, așa cum se poate observa, de exemplu, în Toscana, în sudul Franței ori în alte zone cu renume în domeniul agrar și de viață culturală.

[67] Montfort, Nick, (2019) Writing the Future With Utopias, consultat la https://thereader.mitpress.mit.edu/writing-the-future-with-literary-utopias/, accesat pe data de 30.07.2019

[68] https://allthatsinteresting.com/surrealism-art-iconic-surrealist-paintings, accesat pe data de 30.07.2019

Arhitectura ca operă de artă poate fi o iluzie, însă atât de necesară motorului evoluției civilizației și lumii în care trăim, tot mai apăsată de ideologia realității și faptului concret. Dincolo de natura ei fizică, arhitectura este un vis, un ideal ce implică imaginație și ficțiune, deopotrivă către trecut și istorie, reinterpretate cu un gând către viitor (Salvador Dali, *Persistența memoriei*, 1932).

2.3. Forma între post modernitate și modernitate în context contemporan

Pentru a căuta calitățile arhitecturii în perioada actuală, se va aborda *societatea de consum* sau *civilizația spectacolului* după cum o descrie Mario Vargas Llosa[69]. Într-un articol scris în *El Pais*, la Madrid, pe 24 august 1997, Mario Vargas[70] explică mutația apărută prin gândirea *postmodernă*, în sensul criticii sistemului de valori precedent al modernității clasice, rezultat de-a lungul istoriei, printr-o poziție în care opinia diferită nu este permisă, totul este egal, ba chiar, dimpotrivă, minoritățile au prioritate prin simplul motiv al invocării ideii de discriminare și a diversității culturale de atins cu orice preț.

De fapt, gândirea așa-zis *postmodernă*, conform lui Horia Roman Patapievici[71] în Omul Recent, nu reprezintă altceva decât continuarea modenității, iar transformarea este una doar de formă, nu și de substață. Ceea ce se întâmplă este faptul că *modernitatea clasică* încă păstra raportul cu tradiția, într-adevăr contrazicând-o, însă limitele și piedicile impuse de raportul cu trecutul s-au pierdut în lumea contemporană, oamenii nemaiavând vreo rezervă în manifestarea eului propriu, fără a fi limitați de libertatea celuilalt. În mod contrar tendințelor lumii contemporane, acest studiu își dorește să păstreze raportul și dialogul cu vecinătatea imediată și contextul, prin arhitectura pe care o propune, atât la nivel teoretic, imaginativ, cât mai ales din punct de vedere practic.

Mario Vargas Llosa dă ca exemplu critic pe filosoful francez Jean Baudrillard, autorul considerându-l un șarlatan care susține, într-o conferință la *Institutul de artă contemporană*, că realitatea, așa cum o știm, a fost înlocuită de o realitate virtuală, procesată de media, lume în care, de fapt, realitatea este inexistentă, fiind doar o clonă a iluzioniștilor *post-modernității*.

---

[69] Llosa, Mario Vargas, *Civilizația specticolului*, Traducere din spaniolă de Marin Mălaicu-Hondrari, București:Ed.Humanitas, 2017

[70] *Ibidem.*, pp.66-69

[71] Patapievici, Horia-Roman, *Omul Recent*, Ediția a VI-a, București: Ed.Humanitas, 2020, p.p.143-144

Referitor la acest fapt, Horia-Roman Patapievici[72] susține că *postmodernitatea* este o formă radicală a modernității, negând-o și afirmându-se prin fals, inversând tema modernității, negând ideea de progres promovată anterior și bazată pe adevăr, singurul ideal fiind acela al căutării noului prin orice mijloc, dar un nou constituit pe actualitate, criteriul fiind doar temporal, pierzând substanța judecății valorice.

În domeniul arhitecturii se observă o poziție interesantă în raport cu ideile prezentate mai sus. Cunoscutul arhitect Rem Koolhaas[73] (*New Yorkul în delir*, 1978) duce mai departe ideile lui Jean Baudrillard, aceea a non-sensului societății de consum, transformându-le în operă de artă prin abstractizare și abordarea unei poziții critice în raport cu procesul de creație, efemer și iluzoriu. Ceea ce reușește arhitectul olandez este să confere substanță unei arhitecturi ce, aparent integrează elementele societății de consum fără rezerve, abordarea fiind însă într-o manieră critică, scenografică, ca un colaj de elemente, modul de compunere al acestora, procesul, fiind de fapt judecata valorică, găsind astfel un sens al societății de consum prin intermediul operei de artă.

Se poate constitui o paralelă în istorie prin imaginea de mai sus, la prima vedere iconografică și într-un stil de neclasificat la vremea respectivă, apartinând lui Marcel Duchamp (*Mireasa a ieșit de la bacalaureat, chiar/Marea sticlă*, 1915-1923), reprezentant important al *mișcării Dada*. După cum știm, probabil una dintre cele mai scandalizante și neașteptate abordări ale modernismului începutului de secol XX, *mișcarea Dada*[74] apărută ca o reacție manifest împotriva absurdității Primului Război Mondial și promovată de românul Tristan Tzara, refugiat în Elveția, la Zurich, teritoriu neutru pe atunci - ca *teoria absurdului* prin absurdul însuși - este un manifest cultural împotriva culturii însăși la acea dată, considerată falsă și lipsită de sens, de către adepții mișcării.

Făcând referire la *societatea de consum* în ideea critică a lui Llosa[75] care susține că omul contemporan trăiește o cultură a distracției, a spectacolului, o cultură care-și pierde credibilitatea prin joaca cu ideile, se observă răsturnarea valorilor în sensul în care *interpretarea teoretică*, *critică,* a înlocuit *opera de artă* ca răspuns finit al căutărilor ideatice. De aceea, în ideea de manifest a referințelor precedente, această lucrare dorește susținerea operei de artă prin arhitectură, păstrând partea teoretică drept aspect important dar nu definitoriu.

---

[72] Patapievici, Horia-Roman, *Op.Cit.,* p.p.144-153

[73] Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, New York:Ed.The Monacelli Press, Inc., 1994

[74] Sandqvist, Tom, Dada East: the Romanians of Cabaret Voltaire, London:Ed.The MIT Press, 2006

[75] Llosa, Mario Vargas, *Op.Cit.,* pag.75

Referitor la căutările artei *postmoderne* este foarte interesanta abordarea uneia dintre lucrările artistului polonez Roman Opalka (*1965/1 - ∞, Detaliu 993460-1017875)* care, pictând numerele de la unu până la infinit dorește să pună în lumină ideea *timpului* (importantă și pentru alți artiști ai perioadei precum americanul Gordon Matta Clark - Intersecția conică, 1975, cu mijloace diferite, cele specifice deconstrucției) ca a patra dimensiune în reprezentarea mentală a spațiului. În opinia noastră, arhitectura pe care o propunem trebuie să fie un succint *discurs pentru cultură*, să poată aduce în discuție reperele istoriei, abstractizate într-o posibilă tradiție viitoare.

După cum se observă, timpul este un element constitutiv pentru proiect și generator de formă arhitecturală, tocmai prin limitarea acestuia. Limitarea timpului și concretizarea lui în materie, înseamnă de fapt construirea limitei între public și privat, integrând astfel raportul diferitelor grade de libertate.

Lucrarea de față și-a propus căutarea *echilibrului* între posibil și imaginar, a limitei fine între artă și realitatea concretă - în cazul nostru a peisajului agricol și a fermelor de cereale, fără a avea un scop în ceea ce privește promovarea sau descoperirea unei noi teorii ori dogme arhitecturale, deci, fără a se înscrie în *gândirea corectă* a *societății spectacol* unde orice este posibil dacă șochează și atrage suficient de tare atenția. Prin raportul cu peisajul, construind limite, arhitectura capătă conturul operei de artă, integrând acest echilibru instabil, în continuă transformare, în mișcare, odată cu timpul.

Fără a trece cu vederea *postmodernitatea*, ba dimpotrivă, luând în considerare valorile acesteia, ne propunem o *perspectivă romantică* a peisajului, căutând calitățile artistice și integrând instanțele istorice, lucrând în raport cu prezentul și cu gândul către viitor. Pentru a sublinia această idee, în spiritul finalului cărții lui Mario Vargas[76] care conchide că literatura, în zilele noastre, trebuie să-și asume rolul pe care îl deținea în trecut, încercând să deschidă noi perspective prin cuvât și fantezie, considerăm că și arhitectura poate și este de dorit să abordeze aceeași direcție.

Practic, prin acest studiu, ne-am propus ca prin imaginație și având perspectiva de ansamblu a peisajului - poate un pretext pentru o viziune cât mai cuprinzătoare - să ne întoarcem la rolul și mijloacele arhitecturii din trecut, bazată pe *formă*, *proporții* și *compoziție*, căutând nu o arhitectură descriptivă sau narativă, așa cum o să argumentăm mai departe, dimpotrivă, dorind să redescoperim o arhitectură *formală*, elaborată, care să pună problema complexității spațiale și compoziționale – o arhitectură bine conturată spațial.

[76] Llosa, Mario Vargas, *Op.Cit.,* pp. 186-197

Terminând în nota *civilizației spectacol*, tot Mario Vargas[77] ne demonstrează că, prin eliminarea oricăror bariere (de către actuala *cultură media* și a comunicării - favorizată de Internet) dispare orice limită între public și privat prin argumentul transparenței absolute - falsă atingere a libertății, obținându-se de fapt un *libertinaj* ce are ca unic scop *distracția*. Pierderea rolului fundamental al artelor și literaturii, acela de reper al societății și mijloc de ierarhizare, duce la banalizarea culturii și dizolvarea ordinii sociale într-o mare masă amorfă guvernată de idolii *postculturii*, unde *spectacolul* și *distracția* devin argumentele principale, în afara oricărei conștiințe morale.

În cartea sa despre *cultura modernă*, Roger Scruton[78] descrie schimbările majore petrecute odată cu secolul Luminilor, explicând diferențele între *cultura de masă* - având ca fundament religia - și cultura înaltă, aceasta mergând în sfera artelor și a înțelegerii profunde. Prin suprapunerea celor două în această masă amorfă a *culturii spectacol* se promovează kitsch-ul civilizației New Age, construită pe imaginea idolilor săi, a vedetelor, de la muzica pop și până la cea contemporană.

Prin instituționalizarea modernismului promovat la începutul secolului XX de artiștii *avangardei*, liberi în gândire, precum Picasso în pictură ori Stravinsky în muzică, *modernitatea clasică* își pierde caracterul revoluționar abordat în încercarea de a salva tradiția - preluând-o în proiect - tocmai prin raportul contradictoriu cu aceasta. Dacă pentru Paul Klee *arta abstractizării* era doar abstractizare, pentru succesorii săi *postmoderni* (concept înțeles în raport cu perioada despre care vorbim) valența estetică în sensul spectacolului și a superficialității devine tot mai importantă, pierzând astfel orice raport, chiar și indirect, cu tradiția fondatoare a artei. Având argumentul anterior al filosofului exglez care susține că *societatea de consum* - începând cu impresarii artiștilor amintiți ce doreau să promoveze caracterul revoltător al artei moderne ca un lucru de la sine înțeles în dorința comercializării - a instituționalizat arta prin ideea progresistă de a fi cu orice preț, mereu, în avangarda istoriei, a noului impresar de artă susținut de guvern și înconjurându-se cu oameni de aceeași factură, construind astfel *postmodernitatea culturală* ce domină Europa în ultimele decenii.

Având în gând ideile prezentate, în concluzie, considerăm *forma* o posibilitate de a limita între public și privat, un mijloc de respect al intimității. După cum amintește Roger Scruton[79] despre începuturile iluministe unde

---

[77] *Ibidem.*, pp.131-135

[78] Scruton, Roger, *Op.Cit*, pp.116-129

[79] Scruton, Roger, *Beau, deci exist – O călătorie filosofică în lumea vinurilor* (*I Drink Therefore I Am: A Philosophers`s Guide to Wine, 2009*), Traducere din lb.engleză în lb.română de Teodora Nicolau, București: Humanitas, 2017, pp.188-221

libertatea fiecăruia începea și se termina cu libertatea celuilalt, deducem că raportul între public și privat este raportul diferitelor grade ale libertății, o limită fină, bazată pe inițiativa privată, pe care o comparăm aici cu o luptă intelectuală, asemănătoare jocului de șah (Marcel Duchamp, Portretul jucătorilor de șah, 1911).

De aceea, moderația este un scop declarat pentru cercetarea de față ce are ca scop final proiectul de arhitectură prin înțelegerea peisajului și mesajul cultural al artei privită ca idee generatoare de ierarhie, limită între public și privat, abstractizare prin forma construită.

Înapoi la *peisaj*, Edward Eigen[80] descrie momentele importante în conturarea *conceptului*, esențial pentru acest studiu fiind capitolul despre Frederick Law Olmsted și celebrul său proiect pentru Central Park din New York, în același timp un discurs pentru *limita* între antropic și natural, în încercarea de a defini *peisajul construit* prin intervenția omului. În cazul Americii, datorită vastelor întinderi, ideea de suprapunere a gridului construit peste topografia locului a însemnat cucerirea naturii de către om, *colonizarea* teritoriului. În acest fel intervenția omului subordonează peisajul, antropizându-l. Similar, la altă scară și cu alte mijloace, câmpul agricol este organizat de gridul marilor culturi, generând astfel un peisaj abstract, rațional, ca urmare a muncii pământului.

Conform lui Sebastien Marot[81], în ceea ce privește opera *Marea sticlă* a lui Marcel Duchamp, săpând în adâncul terenului și inversând conceptul pornirii *de la loc la program* - dându-l aici exemplu pe arhitectul Rem Koolhas, care propune în proiectele sale exact opusul, *de la program la loc* – se face paralela cu principiile promovate de Frederick Law Olmsted, care, pentru a stăpâni natura, a suprapus programul locului, *colonizându-l*, și nu invers. Adică așa cum, în straturile subterane, invizibile ale Central Park, infrastructura sau tehnica, face posibilă existența naturii, a copacilor și întinderilor de apă - întreg parcul fiind de fapt un amplu proiect de sistematizare - la fel, în cazul agriculturii contemporane, procesul de modernizare și progresul tehnologiei au făcut posibilă trecerea de la munca manuală a pământului, precum în pictura lui George Seurat - *Femei la munca pământului* (1859), către sistematizarea terenurilor într-un amplu peisaj artificial.

[80] Eigen, Edward, *On Accident – Episodes in Architecture and Landscape*, Londra: Ed.The MIT Press, 2018, pp.11-49

[81] Marot, Sebastien, (2013) *Palimpsestuous Ithaca: A Relative Manifesto for Sub-Urbanism*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=dlQNr-DKgtA&t=3124s, accesat pe data de 24.07.2019

Rem Koolhaas[82] analizează în ultimul proiect de cercetare al echipei sale, fiind un subiect din ce în ce mai studiat în cele mai importante birouri de profil, această latură a *ruralismului industrial*, având ca argument principal scara și dimensiunea peisajului agricol, propunerile lor fiind, conform abordării *de la program la loc*, suprapuse peisajului și generând un nou context, total mecanizat, neavând raport la scara umană - prea mică în relație cu ansamblul peisajului antropizat și arhitectura propusă.

Sebastien Marot[83] consideră cartea scrisă de către arhitectul Rem Koolhaas și amintită la începutul acestui articol - *Delirious New York: Un Manifest Retroactiv pentru Manhattan* – ca fiind o capodoperă a criticii contemporane în promovarea *super-urbanismului.* Filosoful francez aduce în discuție, în același timp, ideea *sub-urbanismului*.

Ambele abordări se referă la abordarea unei poziții critice în raport cu natura orașului contemporan, înțeles ca o suprapunere de straturi – *palimpsest* – rescris și comparat cu instanțele memoriei: în primul caz autorul se referă la o istorie citită de sus în jos, adică din perspectiva orașului *super-aglomerat* și al *societății de consum*, iar în al doilea caz, răsturnând imaginea precum în exemplul operei lui Marcel Duchamp, invocă perspectiva inversă, pornind de la memoria culturală a grădinilor - de la cele antice și până în prezent - într-o perspectivă așa numită a *sub-urbanismului*. Ambele abordări își propun, de fapt, preluarea în proiect a societății de consum și recuperarea memoriei, prin suprapunerea și actualizarea abstractă a instanțelor istorice reprezentative.

Între cele două abordări, poziția noastră se referă la limita între acestea, între natural și antropic, căutând să ne inspirăm din ambele direcții. Un exemplu foarte interesant pentru lucrarea de față este acela al lui Álvaro Siza care, în dialog cu Kenneth Frampton[84], despre piscina din Leça de Palmeira, explică cum limita poate fi judecată diferit de la caz la caz, în același proiect, uneori primând natura, în acest exemplu oceanul și stâncile, alteori intervenția omului și facem aici referire la zid, proiectul fiind mereu în dialog între cele două entități, intervenția omului fiind totuși precisă, adică geometrică, fără a imita elementele naturale. În opinia noastră, concluzia

[82] Koolhaas, Rem, (2015), *The ruralism*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=shVxB6wRHo0&t=2376s, accesat pe data de 24.07.2019

[83] Marot, Sebastien, (2013) *Palimpsestuous Ithaca: A Relative Manifesto for Sub-Urbanism*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=dlQNr-DKgtA&t=5s, accesat pe data de 17.07.2019

[84] Frampton, Kenneth, *Álvaro Siza Vieira in Conversation with Kenneth Frampton*, Chicago: Ed.IITAC Press, 2016

dialogului între cei doi este aceea că ambiguitatea acestei limite, modul în care se transformă, reprezintă sensul operei de artă.

Considerăm că forma arhitecturală a fermelor studiate va fi generată și de raportul cu natura, dar și cu vecinătatea celorlalte ferme în contextul densificării peisajului agricol. Interpretarea formei în ideea de *imagine-memorie*, așa cum este prezentată în pictura lui Manet - *Rândunele* (1873), va fi rezultatul individualității fiecărui fermier, păstrând raportul cu vecinătatea imediată și cu scara mare a peisajului agricol. În acest context, proprietatea privată are un rol esențial și doar prin aceasta și prin inițiativa privată arhitectura poate căpăta contur. Astfel, responsabilitea și idealul fiecăruia se poate concretiza în materie, în arhitectură, având ca reper peisajul agricol și ca limită libertatea celuilalt.

2.4. Arhitectura, formă prin atemporalitate

Aducând ca argument opinia istoricului politic Alexis de Tocqueville[85] (George Inness, *The Lackawanna Valley*, 1855) care susține, în esență, că doar cei care au decis să se conducă singuri - abordând o atitudine liberală și părăsind ideea unui popor de servitori, într-un mod curajos - au pus bazele istoriei *Americii Democrate*, înțelegem că raportul cu peisajul nu era lipsit de importanță, ba, dimpotrivă, condițiile grele de colonizare au condus la dorința de a stăpâni natura prin mijloacele tehnologiei celei mai performante, prin tehnică și progres.

Făcând un pas în contemporaneitate și legând spiritul democratic - pe care s-a clădit ultima mare cultură a lumii - cu sfera lumii academice, subliniem importanța și perspectiva lucrării de față, avându-l ca argument pe Julien Benda[86] care spune că, în trecut, în spiritul culturii, omenirea înfăptuia răul, dând exemplu binele pe când, acum, oamenii fac răul, lăudându-l deopotrivă. Autorul[87] susține că de-a lungul istoriei cărturarii au adoptat pasiunile politice și naționale, mergând uneori până la xenofobie în cazul manifestării patriotismului având exemplul cărturarului modern. *Artiști*, în firea lor, aceștia aderă la patimile politice prin doctrinele lor, unii dintre ei punându-se chiar în slujba spiritului de partid, așa cum s-a întâmplat și în țara noastră, falsificând ori - pentru a fi *politic corecți* - punând lucrurile într-o lumină convenabilă opiniei de autoritate (în sfera polititcă sau în spațiul public deopotrivă). Pentru că nu se poate explica pasiunea națională a

[85] Tocqueville, Alexis de, *Despre democrație în America*, Traducere din limba franceză de Magdalena Boiangiu și Beatrice Staicu, București:Ed.Humanitas, 2005
[86] Benda, Julien, *Trădarea cărturarilor*, Traducere din limba franceză de Gabriela Creția, București:Ed.Humanitas, 2017, pp.36-37
[87] *Ibidem.*, pp.38-62

cărturarului contemporan, în opinia lui Julien Benda[88], doar în sensul interesului personal, susținem că, de fapt, este vorba despre apartenența la grupul ce își împarte puterea, grup al cărui este membru. Dorința de a face carieră și nevoia de afiliere este evidentă în cazul oamenilor de cultură la care se face referire. Mai mult de atât, aceștia duc răul mai departe și aderă, așa cum este acum la modă chiar și în marile universități ale lumii, la doctrinele progresiste, tocmai în încercarea de a scăpa de filosofia bazată pe *intuiție*, adică aceea ce nu oferă un construct teoretic suficient de puternic ce poate fi promovat ca *dogmă culturală*.

De fapt, cele spuse mai sus înseamnă înscrierea în stereotipurile abordării politice ale momentului, urmând un drum care nu pune în valoarea ideea artistului, inspirația, abordarea culturală, dimpotrivă, fiind o abordare rigidă, care nu aduce progresul real, așa cum s-a întâmplat în America. Societatea americană s-a construit bazându-se pe individ, pe inițiativa privată și eul personal, pus în lumină mereu în discuție cu celălalat, fomându-se civilizația contemporană cea mai avansată, apărată și îndrumată de legi clare, astfel lăsând libertate fiecăruia să evolueze în stilul propriu.

Un corespondent în istoria artei din acest punct de vedere, este sculptorul Constantin Brâncuși[89] care a știut să negocieze cu timpul, „*negraba"* fiind, în opinia acestuia, resursa cea mai importantă. Astfel, cu răbdare, a reușit să creeze opere fabuloase, ieșind din stereotipurile vremii, prin atemporalitate. În același mod, Marcel Duchamp, și-a abandonat complet arta, cu intenție, tocmai în sens artistic, afirmând același lucru, că principalul capital este reprezentat de timp și nu de bani. Astfel, cei doi lucrând împotriva modei și a timpului, într-un context în care viteza de producție era esențială și arta trebuia, la rândul său, se înscrie în acest tipar, au intrat în istorie afirmându-și părerea personală despre artă și nu aceea general acceptată a momentului *–politic corectă,* în accepțiunea prezentului.

Moda în arhitectura contemporană, tehnoligia dusă la superlativ, abordările sustenabile autosuficiente, concepte precum *bio* sau *eco*, sunt posibile însă doar căutări și speculații de moment în raport cu menirea esențială a arhitecturii, aceea de a modela spațiul construit, fiind un reper prin calitatea ei de operă de artă, educând, promovând principii și valori culturale.

Pentru a reveni la spiritul și la cultura americană (Cole Thomas, Oxboe - râul Conecticut lângă Northampton, 1836), în dorința de a raportare la un spațiu diferit de contextul european pentru complexitatea analizei –

[88] *Ibidem.*, pag.123
[89] Franklind, Paul B., *Brâncuși & Duchamp – The Art of Dialogue*, New York: Ed.Kasmin, 2018, pp.252-253

putem fi de acord cu accepțiunile filosofului politic Allan Bloom[90] care, într-o critică acerbă a culturii americane contemporane, vorbește de fapt despre inversarea ierarhiei valorilor, gândirea *politic-corectă* și întâietatea voită a cazurilor defavorizate, rupându-se astfel tradiția cu valorile clasice.

Citindu-i pe Allan Bloom[91] și pe istoricul politic Alexis de Tocqueville, se evidențiază tirania *opiniei publice* și marele pericol al limitării *libertății* spiritului, ceea ce se numește în zilele noastre *corectitudine politică*. Conform autorilor, prin comparație cu tradiția europeană, marile universități acționau odinioară ca o conștiință intelectuală comună în scopul celebrării binelui, astăzi fiind adepte ale *gândirii politic-corecte* ori instrumente ale *societății de consum*. Astfel, făcând o paralelă cu viața culturală a universităților contemporane și cu spațiul cultural american prezentat de către Bloom[92], se observă cum, în cadrul acestuia, nu se mai fac distincții de *ierarhie valorică*, adoptându-se spiritul *egalitarismului* - fără a se mai putea revendica superioritatea în artă, religie sau filosofie. Acest fapt se poate conchide simplu într-o lume a uniformizării, fără a se mai face distincția clasică între bine și rău, adevăr și fals. Această stare de fapt, lipsa reperelor și a ierarhiei valorice reale, au dus la diminuarea interesului studenților și, treptat, la dizolvarea spiritului universitar.

În abordarea lucrării de față ne propunem o cercetare bazată pe *adevăr* și *intuiție personală*, fără a adera la vreo doctrină academică de succes în acest moment, chiar cu riscul anonimatului. Ne propunem să ieșim din timpul prezent prin intermediul operei de artă. În acest context ne propunem abordarea spiritului *individual*, dezvoltarea personală prin artă, a opiniei proprii bazată bineînțeles pe argumentele cercetătorilor recunoscuți, însă fără a impune proiectului de față moda contemporaneității în arhitectură.

De aceea *ferma* agricolă este un proiect individual, autonom, și, mai mult decât arhitectural, ne dorim să fie un proiect cultural, așa cum am spus, fără a prelua însușirile *corectitudinii-politice*, a idelurilor general acceptate ca ilustre abordări arhitecturale contemporane ci, pur și simplu, construind arhitectura pornind de la context, având fermierul ca beneficiar, într-un spirit liberal și păstrând efemeritatea actului artistic - adică riscul de a greși.

---

[90] Bloom, Alan, *Criza spiritului american: cum universitățile au trădat democrația și au sărăcit sufletele studenților*, Traducere din limba engleză și note de Mona Antohi, București: Ed.Humanitas, 2017

[91] *Ibidem.*, pag.178-193

[92] *Ibidem.*, pag.303-318

Încheind cu o paralelă cu spațiul european, pentru a înțelege diferențele de abordare, se observă cum, în aceeași perioadă cu artiștii americani de mai sus, John Constable avea o atitudine cu totul diferită în raport cu aceea a contemporanilor săi europeni[93]. Dorind să-și păstreze autonomia gândului fără a aborda moda momentului promovată de către marele artist Claude Lorrain în acea perioadă, Constable duce mai departe tradiționalul și *pitorescul* naturii înlocuind *bravura* celor contemporani ce doreau să fie deasupra *adevărului*. Adică, în viziune proprie, Constable reușește *noul* fără a merge neapărat cu ceea ce era general acceptat în momentul resprectiv, chiar dacă, în acest context, vorbim încă de o ierarhie a valorilor. De fapt, în opinia noastră, între marile personalități culturale, care stau pe același piedestal, nu se poate face diferența, doar perspectiva personală favorizându-l pe unul sau altul.

În aceeași idee de abordare, întorcându-ne la raportul cu *peisajul* studiat și *natura*, dorim să trecem peste moda contemporană în arhitectură și în teoria academică prezentând bineînțeles repere importante - în sensul dorinței noastre de aducere în actualitate a unui vechi sistem valoric, vertical, bazat pe ierarhie, iar în arhitectură pe spații, formă și compoziție.

În concluzie, *cercetarea prin proiect* reprezintă inițiativa privată și începutul operei de artă care nu trebuie să fie oglinda momentului, a timpului în continuă mișcare, ci dimpotrivă, așa cum au făcut Brâncuși și Duchamp, ne dorim ieșirea în atemporalitate printr-o lucrare ce aduce în discuție valorile tradiționale, însă interpretate într-o manieră contemporană. Nu spectacolul și ineditul cu orice preț este ceea ce ne interesează ci, dimpotrivă, răgazul de a ne uita la timpul nostru și de a înțelege contextul actual, construind ceva nou, cu un gând către viitor, totuși rememorând o parte din reperele importante din istoria artelor (John Constable, *The Hay Wain*, 1821). Însă nu ne referim la un viitor care-și propune cu orice preț situarea într-un timp mai bun, ci dimpotrivă, unul atemporal, în care proiectul de arhitectură rămâne mărturie a sintezei prin interpretare personală. *Cercetarea prin proiect* reprezintă, în același timp, oportunitatea de a experimenta, de a fi spontan, contextul fiind în favoarea creativității datorită relației cu peisajul. Astfel apare o diversitate de posibile abordări, iar ceea ce ne dorim cu adevărat prin această lucrare nu este să propunem un model de bune practici, ci dimpotrivă, să ridicăm un semn de întrebare, stârnind astfel curiozitatea și puterea creativă.

Suntem în căutare de abordări cât mai diferite, care să reprezinte personalități și moduri de interpretare ce țin de imaginația și creativitatea fiecărui individ. Dificultatea însă dar și frumusețea contextului în care ne aflăm vine tocmai din nevoia de a defini limitele proiectului, conturându-l,

[93] Gombrich, Ernst H., *Op.Cit.*, pag.494

negociind între construit și neconstruit, abstract și concret, în ideea proiectării unor strategii care să susțină pe termen scurt, mediu și lung, procesul de schimbare și dezvoltare arhitectural-culturală în fața viitorurilor posibile.

Pentru a explica ideea *creativității*, ne propunem să arătăm în cele ce urmează modul în care ne raportăm la aceasta și conceptul *liberului-arbitru*. Specialistul în neuroștiințe David Eagleman[94] spune că mintea conștientă reprezintă doar rezultatul final al întregului proces mental, amplu și aflat doar la începutul studiului - al modului în care se petrece activitatea cerebrală. Acesta susține că încă nu putem cuprinde întreg mecanismul minții omului nici măcar cu puterea *imaginației*, complexitatea creierului și conexiunile atât de diferite petrecute la nivelul individului generând *identitatea* fiecăruia.

După cum, în artă, Kazimir Malevich (Kazimir Malevich, *Peisaj cu cinci case*, 1932) a ales tehnica abstractizării pentru a stimula *imaginația* fiecăruia în interpretarea operelor sale folosind *intuiția personală*, neurologul David Eagleman[95] explică procesul rezultat din cercetările neuroștiinței demonstrând că nu mintea conștientă se află la cârma interpretărilor noastre, ci, mult mai mult, întreg bagajul de experiențe și cunoștințe, interconectate, acestea constituind pentru fiecare unicitatea hărții mentale individuale. Ce este cu adevărat interesant în cele prezentate de autorul *Incognito,* este dinamica funcționării creierului, acesta nefiind structurat piramidal, ierarhizat ori secvențial – în cadrul procesului se observă diferitele simțuri influențându-se reciproc, într-un mod de *funcționare în bucle*, mecanismul mergând la alt nivel (comparativ cu modul de funcționare *stimul-răspuns*) dând astfel minții posibilitatea de a face previziuni prin *transcenderea temporală*. Conform autorului[96] amintit, în contextul neuroștiințelor, *timpul* reprezintă concretizarea unui *proiect mental* și nu un mecanism impus din exterior. De aceea *timpul* este uneori straniu, un concept iluzoriu, determinat de modul în care ne raportăm la dimensiunea spațială a acestuia, în funcție de asta contractându-se ori dilatându-se către infinit.

Având în vedere faptul că neuroștiințele oferă o întelegere a modului de funcționare al minții, se poate face legătura cu ideea *creativității* și, prin raportare la cercetarea de față, argumentăm arbitrarul modului de organizare al studiului ca fiind rezultatul *intuiției* personale, bazată pe studiul documentar, adică al acumulării de informații și reorganizarea acestora în funcție de conexiunile proprii, determinate de experiențele anterioare. Această abordare ne aduce la ideea că *textul* în formă și conținut, poate fi

[94] Eagleman, David, *Incognito: viețile secrete ale creierului*, Traducere din limba engleză de Ovidiu Solonar, București, Editura Humanitas, 2017
[95] *Ibidem.*, pp.63-65
[96] *Ibidem.*, pag.79

înțeles ca un construct (*proiect*), în spiritul subiectului tratat, *înapoi la peisaj pentru un proiect arhitectural contemporan*.

John Sturt Mill[97] argumentează importanța *libertății individuale* în raport cu *tirania majorității*, determinată de marea masă activă a unei națiuni, văzută de altfel ca un pericol major împotriva căreia societatea în ansamblul său trebuie să lupte. În capitolul *despre individualitate*, autorul[98] consideră că oamenii trebuie să-și exerseze intelectul prin *liberul arbitru* - decizia personală - chiar dacă uneori aceasta se întâmplă împotriva obiceiurilor ori a voinței majorității. Considerăm această atitudine ca fiind mai bună ca o preluare *formală* a obiceiurilor ca formă a tradiției - în sensul *formei* fără substanță.

Pe baza analizei anterioare suntem de acord cu ideea că *spontaneitatea* și *individualitatea* sunt esențiale pentru echilibrul căutat în proiectul de față, *libertatea individuală* căpătând în cazul nostru o formă arhitecturală, fiind un construct al *independenței* în fața modei momentului, justificat prin stăpânirea naturii de către om, stăpân al fermei agricole și al peisajului prin munca și sistematizarea pământului.

Individualitatea și construirea *libertății* prin forma arhitecturală locuită, ferma de cereale, duce spre dezvoltare și *evoluție* în sensul sporirii nivelului cultural în domeniu. Astfel *liberul arbitru* se constituie pe fundalul *proprietății private* și al prosperității fermei agricole. De aceea susținem că acest proiect reprezintă un experiment în sensul regândirii arhitecturii văzută ca *cercetare prin proiect* - adică având o miză teoretică și, în același timp, nevoia de reprezentare prin înființarea estetică și exprimare formală, în raport cu societatea în ansamblu. Pe scurt, arhitectura reprezintă un reper cadru pentru evoluția omului și, de aceea, este necesar să-și asume funcția de reprezentare, dar, în opinia noastră, nu într-un mod general valabil în raport cu *majoritatea*, ci dimpotrivă ca expresie a *libertății individuale*.

Din perspectiva *progresului*, în asentiment cu John Stuart Mill[99], considerăm că *obiceiul* (tradiția) - în sensul repetării la infinit al unui drum deja bătătorit - este o piedică în calea dorinței de a atinge ceva neobișnuit în *spiritul libertății* de gândire, în cazul nostru, prin proiectul de arhitectură.

Horia Roman Patapievici[100] arată că discernământul, adică *liberul-arbitru* transfomă forțele orizontale ale unui construct cultural, într-o organizare verticală, generând astfel ierarhie și un sistem valoric coerent. Cu

[97] Mill, John Stuart, *Despre libertate*, Traducere din limba engleză de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2017
[98] *Ibidem.*, pp.84-110
[99] *Ibidem.*, pp.104-105
[100] Patapievici, Horia Roman, *Partea nevăzută decide totul*, București, Editura Humanitas, 2015

referire la *raportul de secundaritate* autorul explică cum, prin magia minții fiecăruia, având credința transcedentală ca argument esențial, Europa a reușit de-a lungul istoriei să se autodepășească, proiectându-se în viitor fără a fi acolo, apoi găsind mijloacele necesare. Ca parte a Europei, ne putem întreba care este statutul nostru în raport cu alte culturi reprezentante ale spiritului democaratic.

Ideea proiecției în viitor ne-o propunem în comparație cu cei care au atins deja gradul de înțelegere la care aspirăm, punându-ne într-un *raport de secundaritate* cu aceștia - adică dorind să învățăm de la ei pentru a putea construi *proiectul* nostru, independent, caracteristic/specific, abordând exercițiul *cercetării prin proiect*, acesta fiind subiectul lucrării de față.

În concluzie, *cercetarea prin proiect*, este o metodă care lasă liber imaginației și ideilor (Joan Miro, *Pictură*, 1950), iar lucrând și experimentând putem afla din ce în ce mai multe despre context, peisaj și ferme ca loc de întâlniere între producția industrială și oportunitatea visului, prin aspirația la cultura înaltă. Ne propunem un proiect în viitor într-o atemporalitate a ideilor esențiale, ieșind din sfera de influență a perspectivei dinamice, accelerate.

2.5. Forma în relație cu peisajul

Conform lui Gombrich[101], *primitivismul* lui Gauguin a influențat mai mult *arta modernă* a începutului de secol XX comparativ cu *expresionismul* lui Van Gogh sau *cubismul* propus de Cezanne. Căutând simplitatea în operele lor, artiștii care au trăit într-un mediu modest în perioada respectivă precum Marc Chagall, în Rusia, ori Henri Rousseau, în Franța, au reușit să includă în arta lor sentimentul tradiției, un mod de a transcende un soi de memorie a ruralității, după cum se observă în portretul lui Joseph Brummer (1909).

Prin proiectul pe care-l propunem în această lucrare dorim să ne imaginăm o fermă în viitor, un artefact care să poată constitui tradiția generațiilor următoare. Având acest argument, dar și lipsa reperelor culturale în sensul fermelor individuale de familie aducem în discuție o posibilă memorie a ruralității, tot la nivel mental, așa cum observăm în lucrarea lui Grant Wood (Porumb tânăr, 1931). În acest proces nu preluăm modelul satului tradițional, care funcționează după alte principii.

Respingând *complexitatea teoriilor* academice, așa zișii *pictori de duminică*, și-au propus *arta de dragul artei*, apropiindu-se de ideea naivității și a ideii omului simplu, alegând abordări și subiecte comune, ușor de înțeles,

[101] Gombrich, Ernst H., *Op.Cit.*, pp.586-687

fără mize importante în sensul abordării dogmatice a mediului academic (Marc Chagall, *Casa albastră*, 1917).

Studiind în Europa și lucrând în aceeași manieră precum *pictorii de duminică* amintiți, americanul Grant Wood a abordat ideea *peisajului* într-o manieră extrem de simplă, naivă, având *memoria* farmecului fermei din satul în care s-a născut, Iowa.

Înțelegând că artiștii urmăresc totdeauna mai mult decât simpla reprezentare a ceea ce este vizibil, la fel, în căutarea simplității, dorim să construim proiectul de față pe principiile omului simplu, ale fermierului ce are ca prim scop munca pământului și culegerea roadelor, trecute prin filtrul și interpretarea artistică. Timpul, memoria, utopia viitorului, concretizare în formă, sunt elemente constitutive și esențiale ale proiectului de arhitectură. Astfel, ideea de la care pornim este că, având în minte un proiect fictiv, din trecut, asemeni jocului unui copil și imaginând unul viitor, ne propunem ca această lucrare să constituie un punct de pornire, la nivel mental, de la care se pot dezvolta numeroase alte abordări, care pot densifica și valorifica peisajul agricol în care se constituie.

Konard Lorenz[102] în cartea sa despre *cele opt păcate ale omenirii civilizate*, explică cum omenirea și-a pierdut instinctul de conservare ca specie biologică, prin pierderea raportului cu *tradiția*, îndoctrinare, cultura *post-modernă* și *societatea de consum*. În dorința actuală a omului de a se întrece mereu cu cei asemenea lui, după cum spune autorul[103], acesta pierde contactul cu circuitul de reglare specific apartenenței la specie ca grup cultural, rupându-se de legătura cu tradiția căutată în operele de artă discutate mai sus, într-un mod autentic în opinia noastră, adică prin transcenderea realității concrete și a *tradiției* înțeleasă doar formal.

Bizar este faptul că, tocmai frica de singurătate, sporește agitația omului modern și goana acestuia, într-o grabă extenuantă, după himerele societății contemporane, în general justificate prin dorința de consum, sub orice formă. A percepe un progres în fiecare activitate pentru a fi în pas cu timpul, este una dintre himerele societății actuale. Această stare duce la o fragilitate a vieții, de fapt, la o golire de *sens* a acesteia. Prin *sens* înțelegem o perspectivă calmă asupra vieții, firească, așa cum vedem în operele *artiștilor de duminică*, un soi de normalitate cu ștaif, nu dorința cu orice preț a actului artistic.

Suntem de acord cu perspectiva lui Lorentz[104], conform căreia pustiirea vieții și ruptura de *natură*, au făcut ca omul contemporan să piardă

[102] Lorenz, Konrad, *Cele opt păcate ale omenirii civilizate*, Traducere din limba germană de Vasil V. Poenaru, București, Editura Humanitas, 2017
[103] *Ibidem.*, pp.30-37
[104] *Ibidem.*, pp.22-29

legătura cu *frumosul*, suferind o atrofiere a simțurilor etice și estetice. De aceea considerăm că, *înapoi la peisaj*, de data aceasta înțeles estetic prin prisma *frumosului*, contemplându-l și făcând parte din ansamblul acestuia chiar prin munca pământului - putem readuce în actualitate naivitatea frumosului în arhitectura contemporană fără a ne propune preluarea unui anume stil ori invenția unuia nou, ci, pur și simplu, căutând un sens, semnificație sau poate, mult spus, arhitectură cu suflet.

Astfel, ceea ce încercăm prin *proiectul* de față este ca, fără să negăm ori să ne separăm de modul de viață contemporan, să reușim, prin ideea de *fermă* ca așezare umană și *peisaj* ca ambient cultural, să construim puntea între *tradiție* și viziunea în viitor (*utopie*), stabilitate sau înrădăcinare atât de necesare pentru a contrabalansa goana permanentă după himerele contemporane.

Considerăm că procesul cumulativ necesar în cazul formării culturii poate fi reinterpretat prin stabilitatea fermei agricole în sensul legăturii cu pământul și construcția unui nou format spațial relaționat cu dinamica societății contemporane. Nicidecum așezarea în peisaj nu însemnă izolarea de contextul vieții actuale, dimpotrivă, reprezintă așezarea într-un loc unde pot fi cumulate informațiile specifice vieții urbane și rurale, într-un construct nou și vechi, deopotrivă prin *agri-cultură*.

Posibilitățile de comunicare în masă precum televiziunea ori ziarele fac să sporească adepții noii doctrine a societății de consum, după Lorentz[105], acest aspect conducând la dezumanizare și pierderea *individualității* în sensul puterii de înțelegere și decizie. Mai mult decât mediul cultural ambiant determinat de ansamblul caracteristicilor comune care formează modul de comportare social și moral, după analiza lui Gustave le Bon[106], considerăm că, abordând o perspectivă pseudo-democratică, dezumanizarea și atrofierea simțurilor sunt o consecință directă a suprapopulării, a pustiirii spațiului vital, a întrecerii acerbe pentru progres, toate conducând către o decădere genetică - stare de fapt pe care dorim să o contra-balansăm prin întoarcerea către frumos.

După cum Marc Chagall[107] exprimă prin arta sa, dezbaterea contrastantă între puterea eului și corp, lupta între interior și exterior ca dualitate substanță-spectacol, la fel ne dorim ca arhitectura pe care o propunem să expună ambele caracteristici, atât estetice cât și de sensibilitate

[105] *Ibidem.*, pp.82-102
[106] Le Bon, Gustave, *Psihologia mulțimilor*, Traducere din limba franceză de Mariana Tabacu, Prahova, Editura ANTET XX PRESS
[107] Maslova-Levin, Elena, (2015) *On Marc Chagall's „The Blue House" as a commentary on Self* citit în http://sonnetsincolour.org/2015/01/on-marc-chagalls-the-blue-house-as-commentary-on-self/, accesat pe data de 03.08.2019

spirituală cu dorința recuperării individualității de expresie, prin simplitatea abordării.

Pictorul Jean-Baptiste-Corot, precum face și John Constable, încercând să exprime realitatea cât mai precis și mergând astfel deopotrivă către formă și spirit, reușește să redea atmosfera caldă și liniștită a unei zile de vară păstrând echilibrul interior-exterior, între redarea eului și corp.

După cum observăm la Jean-Baptiste-Corot (*Grădinile Villa d'Este de la Tivoli*, 1843) terasa este limita între locuință și peisaj, iar, privind către natură, ne putem imagina proiectul de arhitectură aflat în spatele cadrului prezentat, în mentalul fiecăruia dintre noi. La John Constable (*The Wheat Field*, 1816) peisajul prezentat arată munca grea a pământului, făcută într-o atmosferă de liniște sufletească, idilică, în care nu se simte disconfortul efortului depus, este mai mult despre monotonia muncii fizice, repetitivă și despre gândul aruncat către idealul naturii, așteptând parcă momentul schimbării în viitor.

De aceea, forma arhitecturală pe care o abordăm, dorim să includă toate instanțele anterioare, timpul și forma, trecute prin filtrul Mișcării Moderne de la începutul secolului XX, aceasta făcând acum, la o distanță de 100 de ani, parte din istorie. Ne propunem o formă care fiind deopotrivă expresie a corpului și spiritului, în timp, să medieze între extreme, între trecut și viitor, prin abstractizarea formei arhitecturale, reducând totul la esența spațiului și percepția luminii, integrând astfel un spirit al locului, de fapt al peisajului și al specificului acesta, agricol (Wassily Kandinsky, *Peisaj*, 1913).

Revenind la Gombrich[108], acesta susține, în concluziile studiului său despre istoria artei, că trecutul trebuie redescoperit în contemporaneitate, neputând să atingem altfel o cunoaștere completă a istoriei. Acesta consideră că, privind într-o perspectivă contemporană, îmbogățim de fiecare dată istoria iar și iar, odată cu trecerea timpului, moștenirea precedentă capătând noi sensuri.

De această dată, prin intermediul și cu ajutorul evoluției *tehnicii*, observăm cum putem privi de-a lungul vremii, într-o altă lumină, operele care sunt repere importante ale culturii actuale.

În perioada Renașterii, pasionații de istorie au descoperit grupul statutar Laocoon, apoi, în secolul al XVII-lea s-au găsit catacombele creștine, în secolul al XVIII-lea au fost găsite orașele Herculanum (1719) și Pompei (1758), conservate de cenușa Vezuviului și doar odată cu acest secol a început recunoașterea frumuseții vaselor grecești, descoperite în mormintele din Italia - toate acestea fiind doar câteva evenimente care au îmbogățit și au schimbat radical raportul cu evenimentele premergătoare contemporaneității.

[108] Gombrich, Ernst H., *Op.Cit.*, pp.626-637

Conform aceluiași autor[109], merită amintit că Walter Grophius a pus bazele școlii de arhitectură din Dessau cu scopul de a aduce împreună, în cadrul aceluiași proiect, perspective și idei care se considerau la momentul respectiv aparținând unor sfere diferite, distincte, îmbinând astfel arhitectura cu designul interior, de produs și până la cel vestimentar, cultura fiind de fapt un mod de viață în sine – mizând pe ideea ca un *obiect* să fie conceput respectând destinația sau *funcțiunea* și astfel, în armonie, frumusețea fiind un rezultat firesc, de fapt materializarea în formă unui mod de viață modern la vremea respectivă, inovator în raport cu tradiția anterioară.

Conjunctura face ca, în momentul redactării lucrării de față, să ne aflăm la exact o sută de ani de la înființarea școlii Bauhaus, după cum am mai amintit, o perioadă de mare efervescență culturală a căreia admiratori suntem, abordare ce a schimbat total viziunea în domeniul artelor de la începutul secolului anterior și până în prezent. Reiterând, datorită faptului că spiritul Bauhaus face parte din istorie în momentul de față, ne propunem să readucem în discuție această stare de efervescență culturală și miza *formei* construite, în contextul actual, prin intermediul proiectului de față.

Mai exact, considerăm că, arhitectura pe care ne-o propunem, trebuie să materializeze ideea de fermă agricolă, în contextul cultural actual, însă nu doar integrând perspectiva *funcțională* – ci aceea a unui *peisaj* mai larg, aflându-ne la întrepătrunderea între oraș și sat, ca termeni generici, în sensul ideii de ansamblu și a modului de viață, dar și ca loc fizic și relație de vecinătate imediată cu câmpurile agricole.

Păstrând ideea de esențializarea a *formei* și integrând totuși ornamentul, la o sută de ani depărtare, însă ca excepție de la regulă, înțelegând nevoia de reprezentare dincolo de necesitatea *funcțională* - considerăm că este important să căutăm mereu echilibrul (uneori chiar *ambiguitatea* în sens poetic) între experimentul compozițional și o anumită efermeritate formală, încă nu în sensul *noului* cu orice preț, ci, așa cum începe, de-a lungul istoriei, fiecare curent artistic, în sensul unei înțelegerii *primitive*, adică simplificând până la abstract, dar și imitând *natura*, mediind între cele două extreme. Astfel, ceea ce considerăm că ne diferențiază de cultura Bauhaus, este că în lucrarea de față ne propunem să fim actuali prin reinterpretarea perspectivei istorice, având totdeauna orientare către viitor, către *ce va fi,* privit reflexiv în ideea construirii unei tradiții. De aceea, așa cum este și cazul *proiectului* de față, suntem de părere că acumularea de informații ca abordare documentară, este importantă pentru a pune bazele unor conexiuni și interpretăti personale în raport cu un *proiect arhitectural contemporan*. Ținând cont că ne aflăm într-un loc neconstruit anterior și unde nu avem astfel de repere, baza

[109] *Ibidem.*, pag.560

documentară este una imaginată, creativă în legătură cu peisajul agricol și munca pământului.

Astfel, vorbind despre *formă* și o idee de imitare a *naturii* definită pe parcursul lucrării ca peisaj, deși recunoaștem calitățile artei *expresioniste*, așa cum se observă în arta plastică a lui Edvard Munch (*Strigătul*, 1895, litografie), ne dorim o estetică temperată, în echilibru, a *proiectului arhitectural* propus, o atmosferă de liniște, regăsită în artefactul arhitectural. Munch dorește să pună în lumină ideea exprimării *sincerității* prin intermediul actului artistic cu orice preț, aceeași pusă în discuție și de școala Bauhaus în arhitectură prin exprimarea clară a funcțiunii, însă mesajul, în cazul artistului, este unul radical, ce nu lasă loc de întors.

Artistul exprimă sentimentul de spaimă, deformând chiar și percepția contextului natural în abordarea sa, exprimând astfel posibilitatea perspectivelor de înțelegere diferite în raport cu starea de spirit a participantului. De aceea ne propunem să păstrăm idealul de frumos al naturii, poziționându-ne între *ambiguitatea spiritului* și *concept intelectual*, rațional, totodată neaflându-ne în contextul unui *peisaj* pitoresc ci, mai degrabă, utilitar, al muncii pământului - totuși incluzând *visul* prin intangibilul orizontului, al întinderilor nesfârșite de pământ, ambiguitatea de *a fi*, adeseori uitată, ori prea prezentă, exacerbată, atât în mediul urban cât și în spațiul vieții sătești.

Vorbind mai departe despre *formă* înțeleasă ca limbaj arhitectural și păstrând ca reper abordarea școlii Bauhaus, conform Magdalenei Droste[110], apreciem diferența între arhitecții Mies van der Rohe și Mayer, unde ceea ce ultimul numea *construcție*, primul o considera *arta construcției*. În cadrul aceluiași text aflăm că *teoria* în cadrul ideologiei școlii Bauhaus, în viziunea lui Mies, devine un construct arhitectural, fiind înțeleasă ca argument constiutiv, *teorie* care era esențială pentru studiul *formei* arhitecturale - aceasta din urmă integrând astfel mai mult decât argumente estetice, mai mult decât atât, bazându-se pe considerente legate de bazele arhitecturii așa cum sunt înțelegerea spațiului, lumina ori compoziția. Trebuie să reținem faptul că, așa cum susține autoarea, Mies era indiferent la problemele la modă ale societății, fiind preocupat doar de *forma* arhitecturală ca argument suprem al profesiei.

În acest context, lucrarea de față este determinată, păstrând principiile compoziționale ale școlii Bauhaus și acceptând totodată ideea de ornament ca valoare intrinsecă a arhitecturii în raport cu peisajul, să evidențieze ideea arhitecturii înțeleasă ca artă - spre exemplu, un zid poate

[110] Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Tradus din limba germană în engleză de Jane Michael, Berlin, Editura Bauhaus-Archiv GmbH, pag.341

avea doar rol compoziţional, estetic în ansamblu, reprezentând doar o limită între diferite grade de spaţiu public şi privat, fără a fi neapărat rezultat al unui considerent funcţional. Totuşi, raportul acestuia în cadrul ansamblului, trebuie perceput mai mult ca un detaliu, ca o excepţie de la regula necesităţii - doar *de dragul artei*.

În esenţă, studiu de faţă, este preocupat de latura *artistică* a profesiei, de *forma* ce participă la conturarea spaţiului locuit, integrând lumina, ori peisajul ca dimensiune spaţială extrinsecă *obiectului* arhitectural, întegrând totuşi importanţa determinantului social atât de important în contextul actual. Toate aceste direcţii se împletesc având totuşi conştiinţa efemerităţii, integrând în acelaşi timp referiri la instanţele diferite din istoria culturală dar reinterpretate în cheie personală, contemporană, fără dorinţa obţinerii *noului* cu orice preţ.

Pentru a aprofunda înţelegerea *peisajului* în contextul începutului de secol XX, argumente importante de analizat se găsesc în lucrarea *Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940*[111] editată de O'Malley şi Wolschke-Bulmahn. Peisagistul danez G.M.Brandt (1878-1945) a mediat între raţionalizare, standardizare, organizare şi ideea de viaţă boemă având perspectiva *naturii* prin intermediul grădinii înţeleasă ca relaxare şi poetică a plantelor. De aceea, având în vedere relaţia dintre arhitectură şi peisajul agricol în cazul de faţă, considerăm că un spaţiu exterior, intermediar, aşa cum este grădina, sau terasa casei poate face trecerea, legând şi fiind o pauză deopotrivă, între cele două instanţe spaţiale - interior şi exterior, public şi privat. Grădina poate integra astfel atât ambiguitatea şi dimensiunea idilică a peisajului mare, nesfârşit la scara omului, cât şi forma locuinţei ca limită a spaţiului interior.

Comparativ cu Brandt, Jean Caneel-Claes (*Forme ale grădinilor*, grădină pentru propria casă, Auderghem, Belgia, 1931), peisagist belgian, educat în aceeaşi manieră *funcţionalistă* promovată de tradiţia perioadei Bauhaus, optează pentru o altă interpretare a grădinii - aceasta reprezentând, în cazul de faţă, în primul rând, un mod de continuare a spaţiului interior. Un exemplu este reprezentat de locuinţa sa a cărei grădină a desenat-o, proiectată de Louis-Herman de Konick - un cub, având o terasă simplă ce capătă sens prin dimensiunea ambiguităţii în sensul unui dialog cu fundalul vegetal, implicând mai mult decât legătura directă prin instanţele memoriei şi dimensiunea timpului, abstracte. Astfel se atinge un nivel de cunoaştere atât intelectual, raţional, cât şi sensibil, bazat pe percepţia fenomenologică, prin simţuri, a natuii.

[111] O'Malley şi Wolschke - Bulmahn – ed., *Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940*, New Haven şi Londra:Ed.Yale University Press, pp.11-24

Concluzionăm astfel că, aspirând atât la o perspectivă a *grădinii* ca abordare ce pune accent pe spiritul liber al sentimentului și eului personal, cât și la inspirația de origine rațională, intelectuală, Jean Caneel-Claes se asemănă ca principii de bază cu Brandt, însă, materializarea în *forma* finală, diferiențiindu-i ca artiști. Totuși, dacă la Brandt primează ambiguitatea, în cazul lui Caneel claritatea structurală a gândului raționalității este definitorie. Așadar ambele perspective sunt importante pentru studiul de față ce își propune să medieze între cele două abordări, păstrând ideea că *forma* finală este esențială din perspectiva actului fondator.

Pe baza ultimei observații considerăm că, mai mult decât *teoria* propusă în acest studiu, în primul rând dorim să dăm o formă lucrării ca limită a informațiilor acumulate, pe baza cărora se poate construi o arhitectură de intuiție personală, în raport cu grădina și peisajul. Ne propunem, așadar, să integrăm ideea de *formă* în proiect prin rigoarea desenului ca idee de ansamblu, așa cum se întâmpla în timpul școlii Bauhaus, fără a pierde din vedere posibilitatea alterării de *accidente* voite sau impuse de context, adică de latura poetică a profesiei, nejustificată de reguli raționale, ci de cele empirice ca expresie a eului personal.

Claude Monet (Câmp de maci în Argenteuil, 1873) își îndemna prietenii să lucreze în natură, pictând în aer liber. Renunțarea la confort și relația directă cu natura sunt teme esențiale în arta lui Monet și a pictorilor *impresioniști*. De aceea considerăm că ferma agricolă poate fi, mai mult decât un loc de producție, poate fi un loc de promenadă și petrecere a timpului liber, ieșind din confortul marilor orașe, în natură și în relație directă cu peisajul.

Fiind de acord cu opinia lui Gombrich[112], accentuăm ideea că impresioniștii au stârnit indignarea criticilor prin ruptura de tradiție, de abordarea subiectelor deja consacrate în perioada respectivă, *academice* – și îl dăm exemplu pe Claude Lorrain, figură emblematică în istoria artei, prin lucrările inspirate din *pitorescul* ruinelor romane.

Observăm cum, prin absența detaliilor, *impresioniștii* erau pasionați de formă în ansamblul ei, concentrându-se și la tehnica de lucru prin îmbinarea culorilor sau exprimarea atmosferei - mai puțin la *formă* în sensul conformismului academic. Ne referim aici la ideea că, forma, deși difuză, mai mult sugerată, capătă contur privită de la distanță, cu ochii între-deschiși, devenind reprezentativă în imaginația fiecăruia datorită memoriei și a relaționării cu trecutul și a experiențelor personale. În relație cu natura și peisajul agricol, dorim să ne întoarcem la formele simple, ce capătă contur din depărtare.

[112] Gombrich, Ernst H., *Op.Cit.*, pp.519-523

În opinia noastră, apreciindu-i pe *impresioniști* și manifestul lor artistic într-o perioadă a *conformismului* academic - aceștia din urmă fiind responsabili pentru un fel de înghețare în proiect - ne propunem libertatea creației artistice în lucrarea de față prin depărtarea voită de regulile și doctrinele contemporane, complicate excesiv în căutarea *sensului* pierdut, căutând prin hățișurile speculației și a ideilor *culturii înalte* înțeleasă în mod idolatrizat - nefiind un rezultat firesc al contextului în care trăim, ci un demers fabricat artificial, într-un mod forțat, nejustificat, construit pe himere ori fantasme.

Mai departe, în ceea ce privește *iubirea și idolatria*, analizând scrierile lui Andrei Pleșu[113], observăm că într-o relație de *dragoste* nu există relație de subordonare, autorul considerând în același timp despre *idolatrie* că reprezintă interpretarea unui lucru într-un mod exagerat, așa cum nu este în realitate, deformând-o. Autorul susține că, în esență, iubirea reprezintă o sinteză de *realism* ce se referă la un construct concret și nu la fantasme. De fapt, repezintă un echilibru între intensitatea extremelor.

Așadar, având ca exemplu artiștii *impresioniști*, studiul de față își propune întoarcerea la formele simple, în relație cu natura - peisajul agricol în cazul de față - punând accentul pe formă, ca manieră de reprezentare și interpretare a realității, unde tehnica și grafica în cazul arhitecturii sunt importante, așa cum era îmbinarea culorilor în perioada prezentată.

Impresioniștii au schimbat, de fapt, radical forma artei în contextul în care s-au aflat, revoluționând gândirea vremii prin relația lor firească, contrar *ideologiei* academice, directă cu subiectul lucrărilor. Acest mod de lucru punea accentul pe formă ca ansamblu, integrând contextul și atmosfera locului, iar tehnica de lucru abordată era mai importantă, după cum am spus, decât dimensiunea teoretică și dorința de a găsi un răspuns, politic, la problemele societății prin intermediul picturii, lucru imposibil - în opinia noastră - și în arhitectură.

Ceea ce-și dorește să exprime lucrarea prezentă este sublinierea tocmai a importanței artei și arhitecturii prin refuzul *conformismului academic*, politic corect, dorindu-și o abordare considerată superficială de multe ori în sfera socială, adică artă de dragul artei, artă pentru *frumos*, oricare ar fi percepția acestuia. Așadar nu reprezintă discreditarea domeniilor discutate mai sus și fuga de responsabilitate în fața contextului actual. Am spune mai degrabă că, dincolo de multiplele definiții existente, în opinia noastră, *frumosul* înseamnă plăcere, emoție, amuzament - fără dorința de exaltare, idolatrizantă, ba chiar în sensul plăcerilor comune specifice vieții de

[113] Pleșu, Andrei, *Despre frumusețea uitată a vieții - Ed. A 3-a*, București: Ed.Humanitas, 2016, p.p. 287-291

zi cu zi, păstrând totuși acel echilibru posibil doar în iubire, în cazul nostru pentru materializarea arhitecturii în forma construită și locuită de către om. Tehnica de reprezentare este importantă în exprimarea formei arhitecturale, în sens grafic și reprezintă esențializarea formei în proiect.

În lucrarea *De profundis*, o scrisoare de dragoste plină de durere și pasiune scrisă de Oscar Wilde[114] (analogie vizuală - Georges Seurat, Alfalfa, St.Denis, 1886), autorul sfârșește prin a transmite ideea că nu poate exprima în scris plăcerea vieții sau a artei, dar poate transmite ceva mult mai profund, tristețea și frumusețea acesteia. Acesta[115] descrie faptul că nu mărimea, ci, din contră, intensitatea reprezintă esența operei de artă. În aceeași idee suntem de părere că lucrarea de față reprezintă un proiect în sine ca text, desenul arhitectural fiind uneori prea specific, în relație cu locul și beneficiarul, pentru a fi abstractizat într-o formă pe care o putem considera greșit ideală, *idolatrizantă*. Însă, desenul este primul pas în constituirea arhitecturii ca operă de artă, iar acesta poate integra cuvinte, gânduri și sentimente.

Andrei Pleșu[116] susține ideea că între inimă și cunoaștere există o strânsă legătură, referindu-se aici la cunoașterea spontană, în relație directă cu subiectul - așa cum este considerat văzul, simțul principal în cazul percepției arhitecturale. Ne referim aici la un alt tip de cunoștere decât cea *rațională* amintită anterior și, contrar ideilor contemporane, considerăm că arhitectura trebuie să fie frumoasă din punct de vedere estetic, să seducă - înțeleasă în primul rând prin percepția vizuală, ca judecată de gust ori intuitivă. Cunoașterea este atinsă astfel prin simțuri și admirație, în echilibru și în raport cu forma finală propusă de opera arhitecturală.

Pentru a sublinia importanța unei abordări echilibrate suntem de acord cu Roger Scruton[117] prin abordarea sa inedită despre dorința sexuală în raport cu iubirea care implică tot timpul persoana celuilalt înainte sinelui. Aflăm astfel că acesta încearcă să depășească deopotrivă extremele reprezentate de *puritanismul* extrem ori, în aceeași măsură, de *permisivitate* - nu prin argumentul de natură științifică de multe ori depășit de intenționalitatea omului - ci prin metoda analizei conceptuale și a vieții în forma ei, cu bune și rele.

De fapt, ne referim aici la o abordare *fenomenologică*, adică, pe scurt, a percepției prin simțuri, înaintea rațiunii (analogie vizuală - Jean-

[114] Wilde, Oscar, *De profundis*, Traducere din limba engleză și note de Luana Schidu, București, Editura Humanitas, 2017
[115] *Ibidem.*, pag.108
[116] Pleșu, Andrei, *Despre inimă și alte eseuri*, București, Editura Humanitas, 2017, pp.9-60
[117] Scruton, Roger, Dorința sexuală: o cercetare filozofică, Traducere din limba engleză de Teodora Nicolau, București, Editura Humanitas, 2019

Honore Fragonard, *Parcul vilei d'Este*, 1760). Alberto Perez-Gomez[118] susține necesitatea întoarcerii la conștiința de sine, în sensul spiritului, punând în discuție entuziasmul pentru *progresul* cu orice preț într-un context al crizei științei moderne, criză înțeleasă prin exacerbarea comunicării virtuale și transformarea sensibilității într-un bun de consum, golint de sensul vieții, iubirea în esență.

Pentru a explica mai clar modul în care înțelegem raportul cu arhitectura, citățm din cartea lui Anders Nygre[119], *Eros și agape*, unde, prezentată ca o istorie a creștinismului înțeles într-o abordare culturală și nu ideologică, se diferențiază clar dorința nestăvilită către năzuința plăcerii personale în cazul *erosului* și mult mai subtila atingere a iubirii, prin intermediul celuilalt, în cazul *agapeului* - ambele abordări fiind totuși de nedespărțit, între-pătrunse, suprapunându-se prin transparență ca într-o pictură a lui Picasso în perioda căutării personalității exacerbate ulterior, conform textului cărții lui Sue Roe[120].

[118] Perez-Gomez, Alberto, *Consonanțe: semnificația arhitecturală după crizele științei moderne*, București, Editura Fundației Arhitext Design, 2018
[119] Nygren. Anders, *Eros și agape: prefaceri ale iubirii creștine*, Traducere din limba germană de Wilhelm Tauwinkl, București, Editura Humanitas, 2018
[120] Roe, Sue, *Op.cit.*

Eros-ul e dorință, năzuință, agape e jertfă.

Eros-ul tinde în sus, agape coboară.

Eros-ul e calea omului spre Dumnezeu, agape e calea lui Dumnezeu spre om.

Erosul e strădanie, agape e har.

Eros-ul e iubire egocentrică, cea mai înaltă, mai nobilă și mai subtilă afirmare de sine a omului, agape e iubire dezinteresată, „nu caută ale sale", e dăruire de sine.

Eros-ul vrea să-și câștige viața, să devină divin, nemuritor, agape trăiește viața lui Dumnezeu, îndrăznește „să-și piardă viața".

Eros-ul e în primul rând iubirea omului, ale cărui chip și asemănare le poartă; agape poartă chipul și asemănarea iubirii lui Dumnezeu, căci „Dumnezeu este agape".

Eros-ul își are temeiul în calitatea, frumusețea și valoarea obiectului său, nu e spontan, ci dobândit și motivat; agape e suverană față de obiectul ei, se îndreaptă „și spre cei răi, și spre cei buni", e o iubire spontană, curgătoare, lipsită de motivație.

Eros-ul constată valoarea obiectului său și-l iubește, agape își iubește obiectul și prin asta îi creează valoarea.

Ce nu va fi cucerit de iubirea-agape care se dăruiește necondiționat nu poate fi cucerit deloc.

Andres Nygren

Făcând diferența între *erosul* descris de Andres Nygren[121] prin ideea dialectică, platonică, ca iubire egocentrică și raportul cu *agape*, descris de același autor[122] într-o abordare comparativă a conceptelor ca iubire dezinteresată, *creștină*, înțelegem importanța preluării ambelor idei pentru proiectul de față, dorința de afirmare a individualității fiind mereu în echilibru în raport cu celălalt, cu *peisajul* în cazul de față, limitele arhitecturii constituindu-se mereu prin dialogul între cele două libertăți - *libertatea individuală* și *libertatea contextuală*.

Dacă percepția arhitecturală înțeleasă ca proces psihic de cunoaștere senzorială poate fi difuză, incluzând straturi suprapuse, așa cum vedem și în arta lui Picasso (*Peisaj*, 1920), reprezentarea înseamnă transpunerea gândurilor în proiect, fiind primul nivel de organizare a activității mintale

[121] Nygren. Anders, *Op.cit.*, pp.111-121
[122] Nygren. Anders, *Op.cit.*, pp.149-153

autonome, proiectul căpătând astfel formă arhitecturală, diferențiind astfel instanțele cognitive după cum spune psihologul Mielu Zlate[123] referindu-se la imaginație și abordarea științifică a acesteia.

Peter Zumthor[124] vorbește despre tensiunea și vibrația intrinsecă arhitecturii comparând-o cu procesul creației și desenele sale favorite care sunt cele de studiu, acestea fiind detaliate și obiective, asemeni muncii unui meșter, nefinisate, reprezentând gânduri și imagini suprapuse. Astfel ne propunem ca arhitectura să întrupeze gândurile exprimate anterior, integrându-le, chiar dacă uneori acestea se suprapun prin transparență sau juxtapunere, nu sunt clar delimitate, fiiind doar fragmente ori idei.

În opinia noastră, pentru a păstra echilibrul anunțat chiar de la începutul lucrării, între simțuri și rațiune, ne propunem să integrăm ambele abordări în lucrarea de față într-un discurs care are ca prim argument *peisajul,* apoi *ferma agricolă* cu scopul de a propune o perspectivă personală asupra arhitecturii, printr-un proiect contemporan având dorința unui model pentru viitor.

Forma arhitecturală, ca rezultat final al proiectului, este cel mai important atribut al arhitecturii ca operă de artă. Pericolul este forma fără fond, de aceea forma este întotdeauna rezultatul unui proces de creație, integrând în totdeauna mai multe dimensiuni ale percepției, care-i dau sens.

În contextul acestei lucrări, calitatea esențială a formei arhitecturale este transcendența către simțuri, prin abstractizare, înțelegând ambiguitatea ca principala calitate – ambiguitate în sensul unei lucrări care materializează o multitudine de informații și stări în materie, pietrificată și totuși neterminată, lăsând mai departe liberă sensibilitatea și imaginația fiecăruia de a interpreta și a proiecta sensul formei arhitecturale.

Dacă la începutul secolului trecut era o dezbatere aprinsă între forma considerată clasică, academică, conformă cu regulile general acceptate, considerată imitativă și formele neconvenționale promovate de școala Bauhaus, contradictorii și radicale în contextul acelor vremuri, în domeniul artelor și în special în cel al arhitecturii pentru lucrarea de față, considerăm că modul de interpretare, de sinteză al informației în mesajul transmis prin formă – principala modalitate de expresie a arhitecturii, conferă modernitatea și actualitatea operei de artă.

În acest sens, forma arhitecturală se exprimă prin sens, în prezent, cu un ochi către trecut și unul către viitor, integrând tehnologia, funcționalitatea, designul contemporan. Argumentul principal al formei arhitectuale pe care o propunem este mesajul transmis prin abstractizare și ambiguitatea înțeleasă

[123] Zlate, Mielu, Psihologia mecanismelor cognitive, București, Editura Polirom, 2006
[124] Zumthor, Peter, *Op.Cit.*

în sensul libertății fiecăruia de a duce mai departe, cu gândul și prin intermediul simțurilor, ideea propusă prin constructul arhitectural.

De aceea, forma poate fi simplă sau complexă, compusă ori manifestul unui singur gest definitoriu, esențială fiind calitatea sa de operă de artă ca activitate umană ce are ca scop promovarea calităților estetice, abstractizarea și ambiguitatea ca proiect lăsat liber interpretării personale.

Putem construi proiectul pornind de la idei diferite, modul de punere în pagină, desenând pe foaia albă a câmpului agricol, fiind procesul creației individuale, valoarea de operă de artă fiind expresia culturii înalte.

Mișcările politice și socio-culturale ale secolului trecut au lăsat o amprentă putenică asupra spațiului agricol românesc. Din punct devedere istoric, colectivizarea a dus către o abordare arhitecturală generică a fermelor de cereale, a creat ferma model care a fost replicată pe tot spațiul agricol, răspunzând mai degrabă unor nevoi de producție în masă și de exploatare dorită a fi la nivel industrial, însă fără a ține cont de dimensiunea estetică și culturală. Este evident faptul că după 1989, această arhitectură generică, a fost abandonată la propriu, majoritatea covârșitoare a fermelor comuniste fiind lăsate în paragină, întrucât nu mai corespundeau nevoilor noii democrații și a spiritului acesteia.

Astfel, proiectul de arhitectură din lucrarea de față se desfășoară și prinde contur într-un loc descompus de istoria recentă și care necesită să fie reconstruit într-o manieră care să cuprindă cele două dimensiuni specifice ce guvernează regimul democrat – inițiativa și proprietatea privată. Aceste două trăsături definesc unicitatea arhitecturii care capătă astfel o identitate.

Prin interpetarea și reorganizarea regulilor deja cunoscute de abordare a proiectului de arhitectură, prin analiza unor noi elemente ce stimulează procesul creativ și care emerg în forme și spații particulare cu un deosebit caracter de unicitate, se ajunge la un rezultat care prezintă toate caracteristicile unei opere de artă.

Astfel abordarea devine în mod voit una formală, în sensul imaginii ca reprezentare a dimeniunii culturale, transformând imaginea fermelor în una non-referențială, ca interpetare a ideilor despre loc și munca pământului. Astfel miza transcende funcțiile bazale ale arhitecturii, devenind una culturală, care de fapt reprezintă expresia artei.

Omul a încercat, în fiecare dintre etapele evoluției sale de-a lungul istoriei, să îmblânzească natura, să stăpânească peisajul, din toate punctele de vedere. Dacă la început, această încercare a fost pusă sub semnul nevoilor umane de bază, precum hrana sau adăpostul, ulterior stăpânirea naturii a servit unor funcții din ce în ce mai importante, în prezent, omul putând spera la autoactualizare – opera de artă din punct de vedere arhitectural, având central rolul cultural.

Calitățile generice ale arhitecturii contemporane sunt evident influențate de societatea de consum. În acest context, datele arată că în continuarea modernității, abordarea post modernă poate fi considerată o formă radicală a acesteia, în care *noutatea* este căutată cu orice preț, creând astfel o transformare de formă și nu de substanță, pierzând judecata valorică, având în vedere că principalul criteriu și poate singurul este doar cel temporal.

Având în vedere că principala critică adusă gândirii post moderne este centrarea pe individualism ca manifestare ce nu ține cont de intimitate și respectarea libertăților ceilorlalți, lucrarea de față evidențiază conceptul de moderație, în sensul în care forma reprezintă o limită ca negociere între public și privat, iar în cazul studiului de caz abordat, între antropic și natural a peisajului agricol. Astfel, prin înțelegerea peisajului, prin conceptualizarea proiectului de arhitectură, ținând cont de intervenția omului în peisaj, dar și de mesajul cultural al arhitecturii ca operă de artă, finalitatea este reprezentată de abstractizarea formei construite.

Calea de mijloc aleasă în lucrarea de față este integrarea în post modernitate, prin abstractizararea formei construite, recuperând memoria dar, în același timp, preluând în proiect coordonatele societății de consum. Așadar, la preluarea unor puncte din modernitate, se adaugă sinteza, esențializarea, atemporalitatea, ambiguitatea și spiritul modern ca puncte de referință pentru devenirea operei de artă.

Cutumele vremii și dorința omului de a stăpâni natura prin tehnică și progres pot conduce către ideea că dogma culturală reprezintă o abordare rigidă. Argumentăm faptul că prin abordarea prezentă, a corectitudinii politice, libertatea spiritului, înțeleasă ca liber arbitru și creativitate, rezultatul obținut este o lume uniformă, care la nivel de artă, religie sau filosofie se traduce prin egalitarism. Este similiar condițiilor din prima jumătate a secolului trecut, moment în care viteza de producție era esențială, iar arta, la rândul său, trebuia să se încadreze în același tipar limitativ. Astfel, în prezent, în context socio-politic și cultural, lipsește o ierarhie clară a valorilor, corectitudinea politică aplicată în toate domeniile, încercând să multumească pe toată lumea în egală măsură. În lucrarea de față individualitatea și spontaineitatea sunt esențiale pentru echilibrul căutat în devenirea proiectului, dar mai ales a formei arhitecturale ca rezultat final ce înglobează toate instanțele arhitecturii raportat la spațiu, formă și compoziție.

Provocarea unei abordări complexe precum a proiectului ce urmează a fi prezentat vine din faptul că echilibrul este în permanență căutat și dorit, iar acest aspect se realizează printr-o permanentă negociere între construit și neconstruit, abstract și concret, timp și dimensiune spațială. Acestea pot fi considerate totodată și limite ale proiectului transformat în operă de artă.

Timpul reprezintă una din cele mai importante resurse, care desigur, fiind legat în mod direct de dimensiunea spațială și implicit de formă, oferă ocazia unei previziuni mentale prin transcenderea însăși dimensiunii temporale.

Acest fapt se tranduce din punct de vedere arhitectural prin atemporalitatea proiectului, prin opera de artă reușind evadarea din stereotipiile vremii. Nonconformismul abordării din lucrarea de față se produce pe mai multe dimensiuni, prin locul ales – peisajul agricol pe care nu există construcții, forma în sine – reinterpetarea unor forme arhetipale, tehnologie – din punct de vedere structural, antropizarea spațiului natural – zidul ca limită între public și privat. Altfel spus, opinia promovată se axează pe ideile modernității aduse în contemporan, în permanentă negociere cu post-modernitatea.

Omul contemporan a pierdut legătura cu frumosul, ruptura de natură atrofiindu-i simțurile estetice și etice. Tehnologia a atins un nivel de dezvoltare fără precedent în istoria umanității, permițându-i omului să fie conectat în permanență, în timp real, cu toate informațiile momentului, însă acest aspect îi oferă și falsa impresie, în opinia noastră, că poate fi în pas cu timpul.

Cultura ca mod de viață poate oferi omului, în contextul actual, ocazia de reconectare cu sine și cu mediul natural, cu scopul de a duce o existență împlinită. Formarea culturii însă, este un proces cumulativ, iar din punct de vedere arhitectural acest proces este reprezentat de construcția unui format spațial relaționat cu dinamica societății contemporane. Elementele esențiale și constitutive ale proiectului de arhitectură, în opinia noastră, sunt reprezentate de timp, memorie și utopia viitorului, toate concretizate în formă.

Miza formei construite, a fermei agricole în context cultural contemporan, ține cont de două dimensiuni extrem de importante, pe de o parte funcționalitatea în sensul economic, circumscris de necesitatea producției, pe de altă parte a peisajului mai larg în mijlocul căruia se concretizează proiectul, ambele înscriindu-se în ansamblul modului de viață și a locului propriu zis de relație cu câmpul agricol ce reprezintă vecinătatea imediată.

Astfel având în vedere că teza lucrării de față are în prim plan latura atistică a profesiei concretizată prin forma finală a proiectului de arhitectură, considerăm că aceasta este esențială din perspectiva actului fondator, estetica

fiind un punct de pornire și un deziderat, nu o consecință ce poate emerge sau nu din proces.

Considerând idealul de frumos al naturii, ca expresie a ambiguității spiritului dar și ca teoretizare a unui concept intelectual bine definit, estetica coerentă a esențializării formei ne conduce către arhitectura înțeleasă ca operă de artă.

Păstrând principiile compoziționale ale școlii Bauhaus, prin întoarcerea la formele simple, dar ținând cont de relația cu natura, integrând în același timp contextul și atmosfera locului, forma arhitecturală devine argument central al profesiei.

În propunerea de față este cu adevărat remarcabil faptul că, abordarea proiectului din perspectiva grădinii, ca intermediar între interior și exterior, între public și privat, ca legătură directă între două concepte abstracte - memoria și dimensiunea timpului, și concomitent, în mod sensibil, având la bază percepția fenomenologică, prin simțuri, aceeași abordare poate avea materializare în multiple și diferite forme finale.

Capitolul III
Reprezentarea în arhitectură și artele vizuale

3.1. Metode de reprezentare grafică

Mergând mai departe și pornind de la un articol publicat de Andrei Pleșu[125] în care descrie critic perioada ultimilor treizeci de ani ca una în care *pesimismul* ar fi fost o opțiune coerentă cu situația în care ne-am aflat, dorim să prezentăm perspectiva noastră despre contextul social în care vom construi proiectul de față, analizând pe scurt istoria recentă și sperând să găsim un răspuns coerent. *Pesimismul* autorului se referă la un dozaj corect, mai degrabă la o stare de conștiință, de luciditate, căutând echilibrul între o abordare fără speranță și optimismul nejustificat, de tipul *festivismului țanțoș* ca răspuns al schimbării regimului politic precedent (analogie vizuală - Henri Rousseau, *Exotic Landscape*, 1910).

Mai simplu, este vorba de conștiința perioadei dificile parcurse și în care încă ne aflăm și răspunsul lucid, așa cum au făcut alte țări care s-au aflat într-o situație asemănătoare, pecum Polonia, Cehia sau Ungaria.

Este deosebit de importantă această analiză în cazul lucrării de față întrucât prin frumosul căutat, nu imaginăm un răspuns idilic, rupt de realitatea cotidiană. Este de dorit și trebuie ca arhitectura să se adapteze la contextul socio-economic actual și, chiar dacă speranța tinde către mai bine, să găsească răspunsuri adecvate locului înțeles sintetic, în toate dimensiunile sale.

Credem că, preluând în proiect situația la zi, putem dezvolta idei inedite, în afara modei momentului - adică sperăm la o arhitectură specifică care, *cercetând prin proiect*, adică pornind de la realitatea concretă, se poate constitui pe aceste limite într-un mod neconvențional, totuși coerent și cu valoarea estetică a *frumosului* care reprezintă din punctul nostru de vedere un deziderat central.

Pentru că, așa cum spune și autorul în textul citat anterior, *greul abia acum începe*, abordăm ideea curajos, sperând spre o evoluție treptată a proiectului început, pe termen lung, într-un peisaj agricol coerent, ce poate reprezenta o alternativă la viața cotidiană, rurală sau urbană, pe care o cunoștem, o latură de dezvoltare spre *civilizație* prin *inițiativa privată*.

[125] Pleșu, Andrei, (2019) *Note, stări, zile*, citit în https://dilemaveche.ro/sectiune/situatiunea/articol/note-stari-zile-72?fbclid=IwAR2wClgON_ekeF1aJS4qieBIhITylAcP-ubTgfWWnHh1bHG26vz33aCzjPM, accesat pe data de 12.08.2019

Reamintim că cele două reprezintă nucleul culturii înțeleasă din punct de vedere arhitectural ca operă de artă.

Pierre Manent[126] descrie posibilitatea înfăpuirii noului doar prin acceptarea vechii ordini, înfăptuind proiectele la care aspirăm fără iluzie și respectând *natura noastră politică*. Prin *natură politică* autorul se referă la locul comun între exprimarea *sinelui*, a individului în raport cu entitatea celuilalt. Tot aici aflăm că *ordinea umanitară* este mai slabă ca *ordinea politică* construită prin legi clare, iar posibilitatea de implementare a legii *umanității*, chiar dacă este mai bine văzută din punct de vedere moral, este mult prea slabă pentru a susține societatea contemporană.

Deoarece în *ordinea politică*, aceasta implicând sentimentul național, există ideea *spațiului public* ca punere în comun a ideii de *sacrificiu deopotrivă egoist și generos* – după spusele autorului, astfel mediind între sine și celălalt, dorim să construim acest proiect pe reguli care favorizează în mod clar *libertatea comerțului*, *legea dreptului* și cea a *moralei*.

Dat fiind că legea moralei este cel mai greu de stăpânit și definit, avem primele două legi ca repere în abordarea *fermei agricole* ca proiect arhitectural contemporan, specific locului. Vorbind despre *legea moralei*, ne punem speranță că, așa cum argumentează și Octavio Paz[127], contrariile se pot întruni într-o singură instanță, aceea a pasiunii pentru frumos, specifică oamenilor, a dragostei înțeleasă dincolo de sentimentul erotic, ca acceptare, mediind între negație și afirmație, căutând voit ambiguitatea răspunsului, efemeritatea spațiului în sens poetic.

În opinia noastră, libertatea comerțului în limitele legii dreptului, facilitată și clar reglementată, unanim acceptată ca regulă a jocului, reprezintă motorul unei dezvoltări coerente, pe termen lung, în raport cu *peisajul*. Încă o dată subliniem faptul că, așa cum am argumentat și anterior, *peisajul* nu este un construct idilic ci unul economic, social și cultural.

Considerăm că *măsura* este principiul fundamental al lucrării de față, abordând tehnica[128] și având-o pe cea militară ca exemplu, ne propunem ca aceasta să reprezinte doar un instrument de lucru și nu o idee premergătoare proiectului. Pentru că evoluția tehnicii de comunicare favorizează *schimbul comercial*, tot mai rațional în scopul câștigului, Pierre Manent[129] consideră că, prin generalizare - comerțul șterge exact limitele necesare creativității, în

[126] Manent, Pierre, *Cum de putem trăi împreună: 16 lecții de filosofie politică pe înțelesul oricui*, Traducere din limba franceză de Mona Antohi, București, EdituraHumanitas, 2017, pp.303-322
[127] Paz, Octavio, *Dubla flacără: dragoste și erotism*, Traducere din limba spaniolă de Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 2017, pp.185-201
[128] Manent, Pierre, *Op.cit.*, pp.130-159
[129] *Ibidem.*, pp.160-180

sensul identității și posibilității de producție tocmai a bunurilor necesare schimbului. Simplu, conduce către uniformizare și *societatea de consum*.

Parcurgând argumentele anterioare, considerăm că ferma agricolă construită în limitele peisajului analizat, poate fi o cale către spațiu public și *comunicare* autentică, tocmai făcând un pas în afara comunicării exacerbate, generată de noile mijloace tehnologice.

Conform argumentelor aduse de Pierre Manent[130] se întărește ideea de mediere între extreme, adică de a fi *pesimiști* în sensul refuzului extremei, în care tehnica este exacerbată și *comunicarea* prin mijloacele moderne reprezintă singura cale spre viața contemporană, și negativismul literaturii contemporane - de la Proust la Celine - unde impostura și minciuna par a fi ultima limită a comunicării.

Lucrarea de față îți dorește un răspuns în maniera lui Ionesco[131] (Scaunele, 1951) ca un teatru al tăcerii în care doar obiectele mai fac câte ceva. Acesta susține frumusețea pur și simplu a vieții, a libertății de gândire, începând arhitectura de la *nimic*, având doar orizontul, în fața unei foi albe de hârtie, bucurându-ne de *peisaj* ca limită constitutivă.

Având această abordare, probabil într-o viziune nostalgică și romatică, condamnabilă poate de argumentul științific și rigorile raționalului, știind că forma în arhitectura contemporană este saturată, rămânem cu un picior în istorie pentru a construi arhitectura pe legile locului analizat, răspunzând necesităților vieții cotidiene pentru a putea, în continuare, exista.

Îl readucem în discuție pe Russeau (*Trei maimuțe în Orange Grove*, 1907), în sensul *primitivismului* operei ca abordare subiectivă, naivă, argumentând visul ca o stare imponderabilă, mută, o suspendare a timpului, a vieții rurale ori urbane în dimensiunea vastă, copleșitoare la scara omului, a peisajului agrar.

[130] *Ibidem.*, pp.202-221

[131] Ionesco, Eugène, *Între viață și vis: convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Traducere din limba franceză de Simona Cioculescu, Ed. a 2-a, rev., București, Editura Humanitas, 2017

3.2. Raportul figură-fond

Criticul de artă Marcia Rackow[132], analizează lucrarea *Icarus* (1947) a lui Henri Matisse, realizată în ultima perioadă a carierei când, foarte bolnav, nu mai putea picta și prefera să lucreze prin tehnica colajului, tăind bucăți mari de hârtie, asamblate și puse în dialog printr-o cromatică intensă. Apărută în cartea de colaje *Jazz*, opera prezentată este de un rafinament și o subtilitate impresionantă, reușind să exprime idei, uneori contradictorii cum ar fi zborul și căderea, prin linii simple, sintetice. Datorită culorilor, a proporțiilor date de poziția corpului și greutatea picioarele, mitul grecesc atât de popular în istoria picturii europene, zborul este înțeles mai mult în sensul plutirii sau al suspendării gândului în *timp*. Artistul transcende momentul tragic al căderii, tocmai prin forța gândului, iar aceasta se realizează prin abordarea compozițională a lucrării ce transmite *imponderabilitatea*, suspendând *timpul* în starea de mediere a opozițiilor, a deziluziei și speranței.

Astfel, starea de *imponderabilitate* aduce în discuție ideea raportului *figură-fond*, raport în care omul conține cerul, dar și invers, cerul include omul în natura sa. Această schimbare de percepție prin inversarea continuă a raportului *figură-fond*, este un reper și pentru lucrarea de față, în sensul că *ferma* include prin proiect *peisajul*, dar și *peisajul* este cadru pentru ferma agricolă. Vorbim astfel despre *spațiu* și de raportul continuu *public-privat*, spațiu *exterior-interior*, vecinătatea imediată ori depărtarea orizontului.

După cum *linia* aproape se pierde în decupajul lui *Icarus* datorită raportului de secundaritate cu fundalul negru și culorile puternice, pure, care-l înconjoară, la fel dorim ca, prin contrast, arhitectura propusă să poată fi percepută ca formă pe fundalul peisajului de câmpie, păstrând doar linia de contur definită clar, totuși estompată prin raportul de *figură-fond*.

În acest dialog continuu, primordială este uneori arhitectura, alteori fundalul, peisajul, raportul figură-fond fiind în continuă schimbare, mediind între cele două, ambele la fel de importante, succesiv evidențiate una de către cealaltă.

Analiza lui Gombrich[133] duce înapoi la lumea greacă ce a inspirat civilizațiile care i-au urmat, după cum se observă în arta locuitorilor din Stabia ori Herculanum, în arta romană, studiul de față propune *întoarcere la peisaj* având în centru omul și frumusețea obiceiurilor simple, de zi cu zi, așa cum este culesul florilor în detaliul dintr-o pictură murală de la Stabia, Napoli - Tânără culegând flori, secolul I d.Hr.

---

[132] Reckow, Marcia, (2003) *The Joyous Drama of Outline and Color: Icarus by Henri Matisse*, citit în https://terraingallery.org/art-criticism/the-joyous-drama-of-outline-and-color-icarus-by-henri-matisse/, accesat pe data de 13.08.2019

[133] Gombrich, Ernst H., *Op.Cit.*, pp.113-115

Având ca sursă de inspirație civilizația elenistică pentru care raportul omului cu natura a fost esențial, arta inspirată în cadrul vieții rurale avea de multe ori ca subiect farmecul vieții cotidiene, punând în lumină frumusețea vieții la țară pentru orășenii rafinați ai perioadei respective. De aceea considerăm că viața rurală pe care o propunem nu se separă de viața orașului contemporan ci, pentru a căpăta consistență, trebuie să integreze obiceiurile cele mai bune ale vieții urbane contemporane, rafinamentul acesteia prin artă și integrarea lucrurilor simple, așa cum era culesul florilor, de mult uitate în tumultul urbanului cotidian.

Devine evident faptul că necunoscând perspectiva, arta greacă nu este cu nimic mai prejos, în forma ei cea mai bună, comparativ cu arta perioadelor următoare și până în prezent, valorile cele mai importante așezându-se mereu pe același piedestal. Necunoscând tehnica perspectivei, descoperită abia în Renaștere, artiștii antici păstrau ceva din moștenirea egipteană, înlăturând totuși regulile rigide ale artei vechiului Orient.

Ceea ce păstrează aceștia din trecut este scara sau măsura, anticii desenând, la fel ca predecesorii lor, subiectele apropiate mai mari, iar pe cele îndepărtate, mai mici. Deși astăzi este cunoscută cu precizie tehnica perspectivei, suntem de părere că, la scara peisajului agricol, depărtarea și lucrul cu percepția progresivă de la distanțe diferite, aducând aici în discuție și ideea de traseu, rămân un reper important.

Girot[134], vorbind despre peisajul idilic inspirat de romani din cultura greacă, pe de o parte și, din lumea egipteană pe de alta, romantic la început, accentuează ideea importului cultural dintr-o zonă în alta, la fel ca în tehnica colajului din lucrările lui Matisse. În acest sens suntem de părere că *fermele* agricole pot reprezenta ideea de insulă culturală, punând împreună idei din zone diferite, structurate după modele diferite, în aceeași entitate prin intermediul și raportul continuu cu *peisajul*.

De aceea ne propunem să pornim de la operele de artă care ilustrează de-a lungul istoriei diferite tipuri de raport cu peisajul, în conturarea proiectului de față. Astfel, ferma poate fi un reper în peisajul agricol și se poate constitui atât ca traseu cât și ca formă în raportul figură-fond descris anterior.

Dacă romanii au colonizat, cucerind natura, aplicând gridul construit oriunde a fost nevoie în relație de suveranitate cu natura (*Frescă de la Villa Livia, Prima Poartă, lângă Roma)*, dorim să păstrăm această idee de ascendență, implementând proiectul arhitectural, ferma agricolă în peisaj, începând de la program la loc, adică de la artefact și datele constitutive ale acestuia, la peisaj, subordonând natura intenției creative.

[134] Girot, Christophe, *Op.cit.*, pp.97-100

Argumentul esențial care susține această afirmație este maniera de abordare a grădinilor pe care o regăsim în Pompei ori la Villa Livia, abordare pe care o considerăm un exemplu demn de urmat unde, imaginea grădinii, era pictată înaintea construcției, ca o idee, un gând utopic despre ce ar trebui să fie o grădină importantă din alte zone culturale - un peisaj exotic, luxuriant, materializat apoi prin constructul arhitectural.

Ceea ce este important de reținut este faptul că, subliniind procesul invers așteptărilor noastre și având imaginea operei de artă ca sinteză a ideilor de-a lungul istoriei, *peisajul* reprezenta în totalitate un construct mental, de fapt un *proiect* ce urma a fi executat, într-o formă concretă –formă a imaginației, un ideal.

Astfel, modelul de reprezentare și înțelegerea naturii este premergător construcției în sine. Aceeași imagine idilică, mai exact același proces creator este urmat pentru *proiectul arhitectural contemporan* care reprezintă subiectul lucrării de față.

După cum grădinile nu reprezintă un biotop în cazul imaginii prezentată anterior, ci, din contră, sunt constituite din plante rare, compuse împreună într-un ansamblu coerent - în aceeași manieră ne propunem ca *proiectul* nostru să nu se constituie pornind de la tehnicile locale ori de la arhitectura tradițională, din contră, să pună în discuție abordări cât mai diverse, din zone culturale ce pot fi radical diferite, îmbinate coerent în același proiect.

Considerăm că modul de aranjare a acestor idei, în fapt compoziția lor într-o singură lucrare arhitecturală se poate realiza doar prin întoarcerea la *peisaj*, într-o manieră de înțelegere contemporană - abordare ce se poate materializa în ferma agricolă ca *proiect arhitectual*.

Așa cum ideea de *import cultural* aducea în discuție statutul de putere, în aceeași manieră considerăm că *ferma* este, de fapt, un construct privilegiat, impus locului, un mod de viață ce nu poate fi pentru oricine, pe care trebuie să-l înțelegi și să ți-l permiți, în primul rând la nivel mental, apoi economic.

De aceea ideile de *fertilitate* și lucrul pământului pun în discuție abordarea concretă a proiectului de față, între rațiune și vis - ca întoarcere la starea fericirii inocente, primordiale.

Aplicând ideea sistemului roman de a cuceri terenul prin infrastructură organizată după reguli clare, așa cum este logica gridului (*Calea Appiană*, 312–264 îChr) și, după cum spune Girot, prin abordarea războiului ca idee de colonizare - soldații retrași transformându-se în fermieri - ne propunem să colonizăm această zonă de teren încă neocupată, *peisajul agricol*, aflată între sat și oraș, prin *ferme,* ca simbol al unei civilizații diferite, construită pe alte principii morale, economice și de drept. Astfel ne propunem

să construim premise pentru abordări cât mai diverse, concretizate prin proiectul de arhitectură.

3.3. Spațiul și reprezentarea colaj

Încercând să propună o expresivitate vizuală contemporană lucrărilor sale, arhitectul Ludwig Mies van der Rohe[135] (*Proiectul casei Reso*, 1939) abordează colajul, în anii 1940, ca o tehnică de reprezentare realizată prin decupaje – integrând în dialog și desenul de arhitectură, asemeni lui Matisse în domeniul artelor plastice. Abordând acest mod de lucru, arhitectul propunea descompunerea și dematerializarea spațiului, recompus apoi într-o compoziție gândită în perspectivă, suprapunând diferitele instanțe ale gândirii sale, pe de o parte, poetică dar și riguroasă, raționalistă, în aceeași măsură. Imaginația are un rol important, atât în procesul descompunerii cât și al punerii împreună și interpretării imaginilor în noul ansamblu.

Frumusețea desenelor sale se evidențiază tocmai prin relația ideilor suprapuse în același spațiu arhitectural, păstrând mereu dialogul între spațiul interior și exterior. Astfel, preluând diferitele texturi din editorialele vremii, compuse într-un ansamblu în care desenul de arhitectură exprimă gândul clar, abstract - se remarcă prin liniile simple, paralele - spațiul propus fiind atât concret, cât și lăsând loc imaginiației și interpretării personale.

În această perioadă în care producția de serie era noua provocare, Mies[136] a încercat să interpreteze modul de prezentare grafică arhitecturală, prin tehnica coaljului foto, abordând această temă într-o viziune personală. De aceea, contrazicând teoria lui Heidegger, care considera că lumea s-a transformat într-o imagine a formei fără fond, Mies a evidențiat tehnica reprezentării grafice și a *imaginii* ca fiind un proiect în sine - implicând astfel conceptul de abstractizare și integrarea ideilor diferite în spațiul aceleiași cercetări. Așa cum se observă, în lucrările lui Mies se remarcă miza teroretică și valorizarea desenului ca tehnică de reprezentare, cel puțin la fel de importante precum proiectul construit, integrând în cercetare arta ca imagine și istoria artei ca discurs teoretic. Această abordare a constituit un răspuns consistent în fața provocărilor din perioada respectivă.

[135] Mies van der Rohe, Ludwig, *Monatge Collage*, Editată de Andreas Beitin, Wolf Eiermann, Brigitte Franzen, Londra, Editura Koenig Books, 2017
[136] *Ibidem.*, pp.126-139

Transpunând *natura* în desen prin imagine și arta reprezentării, Mies reușește să dea profunzime spațiului, suprapunând elemente plane, unul în spatele celuilalt, într-o succesiune de imagini, de scări diferite, așa cum se întâmpla în peisajele grecești discutate în capitolele anterioare. Astfel, *imaginea* contează în exprimarea mesajului dincolo de aparențe și, făcând o paralelă cu proiectul de față, ne propunem ca *ferma* să fie mai mult decât un proiect teoretic, să poată convinge prin *imaginea* propusă - la modă sau nu, de la loc la peisaj și invers, precum în cazul raportului figură-fond.



Dezgheț cu pământ lucrat, arhivă personală

Suprapunerea de straturi în *peisajul* câmpiei ne duce cu gândul la o arhitectură colaj - exprimând o compoziție de volume în succesiune și amplificând spațiul, generând diferite ferestre (cadre) către *natura* sistematizată în munca agricolă. Colajul de imagini și cuvinte din lucrarea de față, prin modul de compunere, suprapus, reprezintă un proiect grafic și teoretic în sine, despre care credem că va conduce către proiectul arhitectural contemporan în căutarea operei de artă, având scopul implementării acestuia în peisaj sau cadrul natural antropizat.

Rem Koolhaas[137] reușește această abordare a *colajului* ca proiect editorial, diferit de abordarea lui Mies, în cartea realizată alături de Bruce Mau - S,M,L,XL unde, organizând o serie de proiecte după mărime, lucrarea arată mai de grabă ca un amalgam de gânduri, ca o lucrare de artă contemporană, unde la prima vedere forma este mai importantă decât conținutul. Discutând aici despre caracterul de *imagine* în sine al lucrării prezentate, aceasta fiind mai mult o lucrare grafică, la fel ne propunem ca textul nostru să poată fi organizat într-o succesiune de idei, conexiunile între acestea putând contura forme diverse, păstrând însă sensul teoriei arhitecturale și caracterul științific prin argumentul de autoritate.

Înțelegând și integrând explicațiile conceptelor cărții lui Koolhaas, am reținut ideea de *Babel* (concept) care, văzută ca operă ce poate fi dusă la îndeplinire de către un gigant, generând astfel speranță ori o mai bună înțelegere, o viață nouă - toate acestea prezentate într-o viziune sarcastică de către autor. Vedem această lucrare ca un conglomerat de idei ce sfârșesc în înfăptuirea Turnului Babel, a proiectului arhitectural contemporan ca un nou început. Însă, după cum am spus, această abordare ține de interpretarea personală, iar informațiile din lucrarea de față pot fi reorganizate, la nivel mental, de către fiecare cititor.

Vorbind despre arta contemporană, deoarece nu ne propunem o lucrare categorică, ci mai degrabă un exercițiu de maturiate, firesc, procedăm precum Sylvia Plimack Mangold[138] (*Pomii de nuci*, 1985) care susține că, deși nu are lucrări radicale, mereu își dorește ceva nou, ceva care să-i satisfacă căutările și curiozitatea.

Detlef Mertins[139] explică cum Mies, autodidact și fără a se înscrie în normele academice ale vremii, a reușit să contureze o nouă *modă* a perioadei, culturală, atât ca formă arhitecturală cât și ca discurs teoretic. Considerăm că aceeași pasiune este necesară în abordarea proiectului de față și că, utile sau nu pentru cercetarea în domeniu la nivel academic, subiectul fermelor de cereale este unul important pentru a satisface dorința noului, căutările și curiozitatea despre căi diverse în abordarea proiectului arhitectural. Așa cum Mies[140] a reușit să atingă nivelul artistic în arhitectură - fără să adere la ideile radicale ale compatrioților precum Bruno Taut, Le Corbusier sau Hilberseimer, și mai ales fără să promită o imagine sau formă a orașului viitorului, ideală, arhitectura lui rămâne absentă față de context și într-o

[137] Koolhaas, Rem și Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, New York, Editura The Monacelli Press, 1995
[138] Mangold, Silvia Plimack, https://crownpoint.com/artist/sylvia-plimack-mangold/, accesat pe data de 20.03.2019
[139] Mertins, Detlef, *Mies*, Londra, Phaidon Press Limited, 2014
[140] *Ibidem.*, pag.11

complexă logică interioară. Lucrările pot fi privite în sensul unei arhitecturi a ideilor, pusă în lumina tehnologiei moderne, artistul inventând noi moduri de reprezentare și expresie arhitecturală.

Urmând argumentul anterior ne propunem să găsim noi căi către latura artistică a cercetării și formei arhitecturale contemporane, păstrând modestia, totuși dorind *noul* precum în arta contemporană din imaginea *pomilor de nuci*, în limitele curiozității sinelului. În acest sens *colajul* se referă la un amalgam de stări, sentimente și perspective asupra profesiei, despre care putem spune că ne dorim ca, la final, să le putem întrepătrunde într-o simbioză coerentă, proaspătă, inovatoare.

Pentru că, vorbind despre artă de-a lungul cercetării noastre, am ajuns și la desenul și reprezentarea în arhitectură, apreciem, având memoria istoriei în domeniul picturii, abordarea lui Mies[141] care - contrar lui Corbusier ce ar fi pictat dimineația și ar fi proiectat după-amiaza – nu a dorit niciodată să fie un artist, insistând pentru autonomia meseriilor. De aceea, mizăm pe abstractizarea formei și ambiguitatea în sensul interpretării spirituale materialiazată prin tehnologia modernă.

3.4. Limita grafică a formei în peisajul agricol

Într-un interviu al lui Andrei Pleșu[142] realizat de jurnalista Dana Gonț pentru revista Bonton, aflăm despre *abordarea principială* a faptelor și, mai ales, *neprincipială* – autorul subliniind ideea că aceasta din urmă este forma prin care cuvântul s-a afirmat în spațiul cultural românesc în perioada regimului totalitar anterior prin sintagma de *atitudine neprincipială*. Făcând referire la spațiul public românesc, autorul consideră *abordarea principială* a unui fapt o manieră formală în sensul superficialității prin aderarea la reguli general acceptate, conforme, de cele mai multe ori, și care nu au legătură cu subiectul în cauză ori personalitatea fiecărui participant - în opinia sa e o abordare de *principiu,* corectă în general și atât. Astfel se face referire la istoria nu tocmai potrivită a cuvântului, aducându-se în discuție *"prințipiile"* lui Caragiale.

Considerăm această abordare, după *"prințipii"*, la fel de nepotrivită pentru lucrarea de față și pentru proiectul la care ne referim, *înapoi la peisaj*, de aceea dorim să evităm o abordare *politic corectă*, o *abordare teoretică la*

[141] *Ibidem.*, pag.82

[142] Pleșu, Andrei, (2017) *Trăiește viața ca pe un prilej*, citit în https://www.danagont.ro/andrei-plesu-traieste-viata-ca-pe-un-prilej/?fbclid=IwAR3FUEsce8uwO0w8GMnOUrfnbFnfakZElitmABBrxyKfqTIQSyvJJxtI0Ps, accesat pe data de 26.08.2019

modă, unde există pericolul ca ideile mari, conceptele, să îngrădească *gândirea liberă* și bucuria firescului sau normalitatea vieții[143].

Aducând în discuție o perioadă de tranziție în artă, la limita între *tradiție* și *modernitatea* începutului de secol XX, o perioadă a *impresionismului*, *post-impresionismului*, *simbolismului*, *expresionismului* și *fauvismului*, ne referim la un reprezentat de seamă cum este Vincent van Gogh (*Tharvest și La Crau*, 1888), apropiat în lucrările sale de tema ruralului din zona Arles. Vorbind despre artă și, după cum susține Gombrich[144], asimilând lecțiile *impresioniștilor,* iar apoi mergând mai departe de teoria *pointilismului*, care se remarcă în lucrările impresionante ale lui Georges Suart, Van Gogh a depășit ideea de a diviza culoarea, de stil și tehnică grafică, lucrările lui amintind în primul rând de trăirile intense ale artistului, evidente fiind emoțiile puternice transpuse în lucrările sale - astfel atingând *libertatea* expresiei prin tușe puternice, compuse în clipele de lucru intens și de efervescență interioară.

Prezentăm acest subiect în paralel cu Andrei Pleșu care ne prezintă importanța vieții la țară în perioada formatoare a copilăriei, aproape de natură și în relație cu *peisajul* - despre mirosul ierbii, adierea vântului, stelele de pe cer - adică despre *libertate* și experiența firescului, dincolo de ideologie și idei radicale. Astfel ajungem la abordarea *arhitecturii ca proiect* de natură teoretică, unde latura artistică a profesiei nu ne permite să-l definim într-un mod *principial* ci, mai degrabă, să-l prezentăm prin demers, muncă, experiență, căutări. Considerăm că astfel putem afla sensul lucrurilor în proiect, căutarea sau cercetarea fiind mai importante ca rezultatul final, pentru arhitect.

În același timp rezultatul final este cel care contează și rămâne ca subiect al dezbaterii în spațiul public, doar că nu îl percepem ca dogmă ori concept radical, doar ca argument personal. Putem spune că de multe ori parcurgem căi din cele mai diverse în jurul subiectului, fără *a pune punctul pe i*, deoarece nu ne pricepem să prezentăm aceasta decizie la modul absolut, nu putem și nu ne permitem, respectând latura artistică a profesiei și liberul arbitru. Ceea ce cu adevărat putem face este *cercetare academică*, *științifică* în sensul documentar, însă fără a propune rețete sau norme, dimpotrivă, chiar mergând la repere din domeniul artei, doar mental legate de arhitectură și atmosfera mediului rural, integrând avantajele și dezavantajele acestui context.

[143] Pleșu, Andrei, https://www.youtube.com/watch?v=H0V9D5nEYBE, accesat pe data de 26.08.2019
[144] Gombrich, Ernst H., *Op.Cit.*, pp.544-547

Prin proiectul de față ne propunem o abordare asemănătoare, în relație cu peisajul, exprimând astfel frământările vieții orașului modern, suprapuse cu incertitudinea și schimbările mediului rural românesc, *post-tradițional*, în căutare de noi repere și abordări specifice.

3.5. Poziția liberală prin exprimarea grafică în proiectul de arhitectură

În *Omul recent*, Horia-Roman Patapievici[145] susține că „*oriunde avem de-a face cu dominarea societății de către un factor de revolutionare permanentă a condițiilor tradiționale de viață, poziția liberală nu se poate diferi substanțial de poziția conservatoare* - referindu-se la importanța tradiției în sensul reperelor culturale ca argument principal împotriva tiraniei. În opinia noastră, este important ca *discernământul individual* în abordarea proiectului arhitectural ca act de creație să fie mai presus decât ideea existenței unei *mâini invizibile*, după spusele autorului - referindu-ne astfel la poziția noastră firească împotriva *dogmei (*Georges Seurat, *La Lucerne, Saint-Denise*, 1886) înțeleasă în sensul teoriei general valabile, pe care, chiar având cele mai bune intenții la bază și argumente radicale, o considerăm slabă.

Ferindu-ne de puterea *materialismului* în epoca contemporană și referindu-ne aici deopotrivă la autorii citați anterior, evidențiem ideea pusă în lumină de Andrei Pleșu, conform căruia, atingerea unei stări de perfecțiune *tâmpește* logica și că, proiectul neterminat în sensul unui proiect deschis lasă mai mult loc intuiției umane în sensul dezvoltării creative. De aceea proiectul nostru va rămâne voit un proiect deschis, ținându-se departe, cum am spus, de *dogmă* ori de căutarea unui răspuns categoric în domeniu. Abordăm acest studiu, mai de grabă, ca pe o lucrare documentară, descriptivă, mai aproape de *cultura generală* și nu de cea de *specialitate* după spusele lui Horia-Roman Patapievici[146] în lucrarea *despre idei și blocaje*. Autorul exprimă lipsa și nevoia unui *spațiu public al ideilor*, al dezbaterii, de aici rezultând caracterul de *a fi la modă* al școlilor de gândire autohtone, acestea susținând idei de împrumut, fără specificul originalității în sensul gândirii proprii.

Dorim, astfel, să ne ferim de capacana discuției despre *tradiție* în sens formal, aducând în prim-plan mai mult *modernitatea, conteporaneitatea* specifică anilor de tranziție în care ne aflăm, instabilitatea și lipsa gândurilor clare, argumentate, și ne propunem să punem în lumină specificitatea posibilităților de abordare a proiectului arhitectural. Prin proiectul de față, ne dorim un pas în lateral, în afara sferei incertitudinii cotidiene și, *înapoi la*

---

[145] Patapievici, Horia,-Roman, *Omul recent: o critică a modernității din perspectiva „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?"*, București, Editura Hmanitas, 2008, pp.432-433
[146] Patapievici, Horia-Roman*, Despre idei&blocaje*, București, Editura Humanitas, 2007

peisaj, ne referim mai mult la *cum mai putem încă trăi frumos în România*, după spusele lui Andrei Pleșu, adică întorcându-ne la normalitatea vieții cotidiene și a unui proiect arhitectural ce trebuie să vină ca răspuns concret, construit, coerent.

Pentru a explica mai bine caracterul acestui text ne susținem abordarea pe spusele lui Horia-Roman Patapievici[147] care face referire la diferențele între *cultura generală,* specifică spațiului nostru teoretic și *cultura de specialitate*, mai puțin întâlnită în cercetarea profesională românească - în sensul caracterului istoric al specificului cercetării. Lucrarea de față rămâne o abordare de *cultură generală,* deoarece căutăm *specificitatea* mai mult în relație cu latura greu cuantificabilă a meseriei, cu latura artistică a acesteia, unde miza culturală ca abordare subiectivă este mai importantă ca rezolvările tehnice specifice momentului, în continuă și rapidă transformare. Considerăm că, astfel, abordarea noastră este deopotrivă *liberală* și *conservatoare*, având *peisajul* ca argument principal, adică istoria frumosului prin intermediul artelor.

Bazându-ne pe o abordarea liberal-conservatoare, lucrarea de față își dorește să pună în discuție atât perspectiva istorică, sintetizând valorile acesteia la nivelul lucrărilor de artă reprezentative pentru interpretarea naturii la nivelul peisajului, dar și o abordare având o privire aruncată către viitor, încercând să imagineze o posibilă evoluție a peisajului în care se construiește.

Explicând structura unei culturi bine gândite, Patapievici[148] vorbește despe *modelul roții* (*Marcel Duchamp, Roata de bicicletă 1963)*, unde spițele sunt prezentate ca fiind modul de integrare în ansamblu al *culturilor de specialitate* care participă la mecanismul roții, acestea fiind integrate într-o cultură comună, *generală*. Lipsa *culturii generale* ca numitor comun face ca *specialitățile*, spițele, să-și piardă substanța și integrabilitatea în sistem. De aceea, lucrarea de față este doar un început și considerăm că, printr-un pas *înapoi la peisaj* înțeles ca aspirație la *cultura generală* să realizăm *specificul* arhitecturii fermelor agricole, în câmpie, și nu numai - acesta fiind un model care să susțină ideea că prin *inițiativă privată*, integrată într-o *piață liberă a ideilor* și a *specificității* culturii arhitecturale se pot propune noi modele de abordare, ducând istoria mai departe, cu pași mici.

De ce *înapoi la peisaj*? După cum reiese din discuția criticului Kenneth Frampton cu arhitectul Alvaro Siza[149] despre primele sale proiecte și relația cu natura, se observă că acesta din urmă intră în confruntare cu peisajul într-o manieră elegantă și provocatoare, poetică, fără a vrea totuși să

---

[147] *Ibidem.*
[148] *Ibidem.*, pp.113-141
[149] *Alvaro Siza Vieira in Conversation with Kenneth Frampton*, Chicago: Ed. IITAC Press, Collage of Architecture, 2016

o supună voinței proprii, păstrând respectul față de forța acesteia, dar și a proiectului. Este vorba despre o negociere, despre un proiect neterminat, despre dezbaterea limitei între forța naturii și intuiția arhitectului. În cazul de față, complexitatea naturii este analizată prin schițe de mână, intuiții, gânduri personale, arhitectul având curajul opiniei personale, însă păstrând raportul de secundaritate și admirația în relație cu aceasta, fără a o copia ori diviniza – deci neavând o abordare formală în sensul copiei, ba, din contră, abstractizând toate aceste gânduri în proiect. Totuși *forma* rămâne importantă ca artefact și rezultat final al cercetării, depășind ideea de dezbatere teoretică ori discurs.

Considerăm că proiectul arhitectural este prea mic pentru a asuma tema naturii în sensul unui răspuns final, însă acesta își poate asuma curajul liberului arbitru în relație cu *specificitatea* fiecărei condiții, a peisajului câmpiei în cazul nostru. De aceea ne propunem, într-un stil *liberal-conservator*, să ne întoarcem la tradiția *naturii* privită din perspectiva *modernității clasice*, pornind de la ideea *stării de natură* a omului în accepțiunea lui Horia-Roman Patapievici[150], de fapt - interpretând natura prin proiect și evitând starea de *modernitate recentă* ce pornește doar de la fantezie, fără reperul culturii generale, construind totul de la zero. Într-un spațiu teoretic al *modernității recente*, unde se consideră că nu există cunoaștere inocentă sau dezinteresată, ne propunem să renunțăm la puterea imaginată a controlului absolut, propunând în schimb spontaneitatea - în sensul interpetării *naturii* ca o abordare aproape romantică, ideatică a subiectului în discuție. Având aceste argumente, ne dorim să evidențiem faptul că *forma* arhitecturală reprezintă elementul central al cercetării de față.

[150] Patapievici, Horia,-Roman, *Omul recent: o critică a modernității din perspectiva „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?”*, București, Editura Hmanitas, 2008, pp.227-228

3.6. Desenul de arhitectură ca operă de artă

În debutul lucrării *Ambiguitatea capodoperei* a arhitectului Ștefan Simion[151] se evidențiază faptul că arhitectura poate fi operă de artă: *capodopera este în același timp generică și specifică*. În opinia noastră, ceea ce se relevă din dialogul autorului cu arhitectul Livio Vacchini, este ideea de *inutilitate* a arhitecturii, în sensul funcțional al acesteia și necesitatea de a transcende nivelul practic către o aspirație de ordin spiritual, ca operă de artă (analogie vizuală - Paul Cezanne, *Trei pere*, 1879).

Horia-Roman Patapievici[152] vorbește depre *post-modernismul contemporan*, lucrare în care se prezintă *omul recent* ce aderă la o doctrină a simulacrelor, în dorința lui de a nega precedentul *modernității*, de a inversa un fapt anterior pentru a-și justifica existența. Aflăm că în opinia *post-modernilor* știința nu poate fi obiectivă, așa cum ne-au învățat științele naturii și am văzut în *modernitate*, ci este doar o știință umană și, de aceea, abordarea *reducționismului antropologic* este favorita acestora - adică totul este relativ.

Păcatul *modernității* a fost, nu abordarea științifică și argumentul rațional, ci mecanizarea lumii și reducerea întregului ansamblu doar la caracterul științific, sau funcțional în arhitectură – așa cum era în filosofia Bauhaus, unde forma urma funcțiunii. Eugène Ionesco[153] (*Rinocerii*, 1959) considera dereglarea mecanică a lumii, de fapt, o mecanică prea bună funcțional și dusă la nivel absolut, atât de bună funcțional încât ajunge să stăpânească lumea ca argument suprem, transformându-se, în opinia noastră, din unealtă în ideologie.

Autorul susține lipsa încrederii în adevărul universal valabil, colectiv și consideră afirmarea categorică a ideii ca un gest excesiv, frumusețea ei fiind în incertitudine și neafirmare. Probabil că acesta este absurdul și frumusețea arhitecturii ca operă de artă, chiar incertitudinea ei și starea de proiect.

Tot Livio Vacchini susține că arhitectura este doar formă, *ne-utilă* de dragul frumosului, așa cum am spus, specifică și generică deopotrivă, lucrările sale fiind, în opinia arhitectului Ștefan Simion, și a noastră, o interpretare contemporană a templului grec.

De aceea considerăm forma importantă, atât în mod stilistic, dar, mai profund, mergând la originea operei de artă pe calea, în cazul nostru, a întorcerii la *peisaj* - integrând astfel istoria civilizației ca hartă mentală în relație cu natura, evitând de fapt, voit, forma ca principiu științific - acest lucru putându-se atinge doar prin abstractizare, fără efecte speciale, aruncând

[151] Simion, Ștefan, *Ambiguitatea Capodoperei: Livio Vacchini prin 11 dialoguri*, București, Editura Fundației Arhitext design, 2017, pag.23
[152] Patapievici, Horia,-Roman, *Op.Cit.*, pp.116-125
[153] Ionesco, Eugene, *Op.Cit.*

o privire către realitatea cotidiană și una către utopia viitorului, ca vis sau chiar precum un teatru al absurdului, fără a face din asta valoarea supremă a ceea ce ne propunem. Miza noastră este echilibrul și libertatea de exprimare, mai mult decât frumosul ca aspirație supremă.

Pornind de la piesa lui Ionesco - Rinocerii, Daisy și Bérenger trec împreună în doar câteva minute prin, aparent 25 de ani de căsnicie, finalul fiind acela că Daisy se alătură rinocerilor, ne propunem, într-un proiect absurd în sens utopic, să reconstruim o lume mai bună, pe bazele reperelor importante din istoria artei.

Abordând două concepte grele, *libertate* și *frumos*, considerăm, ca o sinteză a lucrării lui Manet[154], ideea că în societatea *post-modernă* – referindu-ne la contemporaneitate – într-adevăr libertatea a avut câștig de cauză, dar nu în maniera pe care ne-o propunem în lucrarea de față. Victoria *libertății post-moderne*, în raport cu *adevărul* nu mai este o dorință a autonomiei gândului în raport cu sinele, este tocmai afirmarea publică a sinelui, declararea operei de artă în cazul nostru, în spațiul public, având dorința acceptării generale și afirmării de sine – ceea ce nu ne dorim de la proiectul arhitectural.

Astfel, proprietatea, ideea de *a avea*, dorința de recunoaștere devine guvernatoarea societății contemporane. Dorim atingerea *libertății* în raport cu *sinele*, exprimarea gândurilor într-o manieră personală, fără a ne propune adevărul, asumând statutul ideilor incipiente ce nu pot fi exprimate clar. Prin frumos ne propunem să obținem o coerență a ideilor, materializată în arhitectură, în interpretare personală.

Se obsevă cum în cazul *contemporaneității*, viitorul este doar al omului instinctual, fără scrupule, condus de regula conjuncturii favorabile, având dorința de afirmare și o abordare strict concurențială. Dorința lucrării de față este raportul autoreferențial la proiectul arhitectural, adică proiectul care să nu fie în concurență cu altele, ci să-și asume liniștea și principiile promovate. *Post-modernii* consideră *progresul* ca fiind o prejudecată, fiind, totodată, cei mai aprigi susținători ai acestuia. În opinia noastră, aceasta este *utopia* și situația ultimă a *post-modernității*, negarea de sine în dorința, tocmai, a exacerbării sinelui în spațiul public, contradicția în scopul afirmării și a succesului.

Prin opoziția la istorie, astfel integrând-o și ducând-o mai departe, încercând să o salveze, *modernitatea* începutului de secol XX, în arhitectură, integrează trecutul într-o gândire de tip *rațional* prin excelență, *abstract*. Ne declarăm admiratori ai principiilor acesteia, păstrând totuși tehnica în sensul unui mijloc de lucru și nefăcând din aceasta un scop declarat. Efemeritatea

[154] Manent, Pierre, *Op.Cit.*

gândului poetic este cea care pune în echilibru raţiunea, prin nedeterminare şi propunerea proiectului deschis. Înţelegem astfel *modernitatea* ca pe un instrument de gândire şi nu o *tehnică progresistă*, prin această idee dorind noul prin integrarea trecutului, dar spre deosebire de moderni, nu într-o manieră retorică ori dialectică, ci prin simplul fapt al aprecierii valorilor ca precedent istoric şi preluării acestora în proiect. Putem afirma că ne dorim să fim *moderni*, păstrând conştiinţa trecutului nostru istoric, ca identitate culturală.

Având această idee am abordat latura artistică a profesiei, principiu generator al proiectului arhitectural, văzut din perspectiva *peisajului*, integrând astfel tradiţia şi dorinţa inovaţiei, a ineditului. După cum afirmă şi Vachhini, capodopera ori latura artistică a arhitecturii, trebuie să fie deopotrivă generală şi specifică - în opinia noastră, în maniera în care am început această lucrare, în acelaşi timp raţională şi idilică.

Cercul se închide, aşa cum, după spusele lui Horia-Roman Patapievici[155], *post-modernitatea* este doar o continuare a *modernităţii*. Deşi negăm *modernitatea* în discursul arhitectural contemporan *post-modern*, rămânem *moderni* fără să ne propunem deoarece *modernitatea* face parte din istoria şi tradiţia noastră culturală, din structura gândirii. În acest context, raţiunea în sensul *abstractizării* rămâne un procedeu de abordare a proiectului fără ca aceasta să fie substanţă, ori deziderat. Gestul de stabilire într-un pământ specific, câmpia Piteştiului, presupune înrădăcinare şi construirea unui *templu*, lucru care se poate realiza doar prin proiectul arhitectural, studiu de caz ce va fi realizat în ultima parte a lucrării de faţă, prin analiza unui proiect concret.

Dacă în *post-modernism* conţinutul a fost înlocuit cu o *formă*, în dorinţa noastră de recuperare a tradiţiei, abordarea pe care ne-o propunem este *formală* în sensul abstractizării şi conştientizând importanţa rezultatului final al proiectului arhitectural - ca materializare a gândului ori construct. Fără a avea pretenţia operei de artă, considerăm că, de-a lungul istoriei, aşa cum am arătat pe parcursul lucrării de faţă, valorile se întâlnesc la acelaşi nivel, având ca rezultat final *frumosul*, chiar dacă acesta nu a fost un scop declarat. În opinia noastră, întruparea arhitecturii este un rezultat de sinteză, o instanţă superioară discursului teoretic, capodopera fiind specifică doar artistului şi generală în sensul integrării şi interpretării condiţiilor de peisaj în proiectul arhitectural:

„*Înapoi la peisaj pentru un proiect arhitectural contemporan!"*

[155] Patapievici, Horia,-Roman, *Op.Cit.,* pp.471-483

Discernământul în proiect nu reprezintă o evaluare cantitativă a datelor, ci, precum în opera de artă, este relevantă intuiția de moment a artistului, constituită pe cercetare teoretică și referințe ori precedente care și-au dovedit validitatea de-a lungul timpului. În cazul nostru, precedentele nu sunt exemple arhitecturale, sunt precedente artistice, abordarea având scopul interpretării mesajului specific diferitelor perioade și trascenderea utilului în *inutilitatea capodoperei*, în sensul aspirației către frumos.

Formele istorice de succes la care am făcut referire pe parcursul lucrării până în acest moment, precum *democrația* și *liberul arbitru*, nu trebuie să devină dezideratul afirmării de sine, așa cum se întâmplă în *post-modernitate*, ci trebuie să se supună judecății de ansamblu, culturii generale, opiniei ori dezbaterii specifice spațiului public respectând libertatea celuilalt și, mai ales fiind critică în raport cu sinele, în consecință - *autoreferențială*.

După cum am amintit pe parcursul studiului, Alexis de Tocqueville[156] ne transmite ideea că avantajul stării sociale a popoarelor descoperite în *Lumea Nouă* se afla tocmai în lipsa precedentului cultural, neavând referințele specifice la bine și la rău în sensul moravurilor îndoielnice, indianul având ca referință doar sinele în raport cu puterea naturii. Având acest argument, păstrăm starea de incertitudine a proiectului, integrând și refuzând deopotrivă raportul cu tradiția și alegând astfel calea raportului la *peisaj*, puternic și efemer simultan. De aceea *discernământul individual* trebuie să funcționeze în limitele *libertății celuilalt*, păstrând echilibrul și raportul între utopie și realitate, între sine și vecin.

Dacă *post-modernitatea*, așa cum susține Horia-Roman Patapievici în lucrarea amintită, este doar o exacerbare a *modernității*, înseamnă că trebuie să abordăm proiectul arhitectural de față într-un manieră teoretică *modernă* și *tradițională*, *liberală* și *conservatoare* în același timp, neavând pretenția rezolvării ultime a arhitecturii, a unicii soluții ori a adevărului absolut, căutarea frumosului fiind doar un ideal, ce nu poate fi transpus în limite clare. Cultura, ca deziderat al abordării istorice, trebuie să meargă dincolo de abordarea tehnică specifică modernității, integrând la un nivel superior spiritul, așa cum se întâmplă în opera de artă. Astfel, sacrificând realitatea imanentă, așa cum vorbește Roger Scruton[157] despre spiritul vinului, fără a spune minciuni, gândind arhitectura trebuie să cunoaștem, prin simțuri, istoria și geografia, având raportul cu *peisajul* ca argument principal al proiectului.

Suntem de părere că o operă noua poate exista doar acceptând și integrând vechiul în proiect, aspirând către viitor, conocomitent. Inspirați de

[156] Tocqueville, Alexis de, *Op.Cit.*
[157] Scruton, Roger, *Op.Cit.*

Tocqueville care definește democrația ca o stare ambivalentă între natura și spiritul ei, nehotărârea proiectului constă în faptul de a face pasul în istorie când, de fapt, dorința este de a rupe contractul cu istoria într-un impuls al exprimării noului și independenței de sine. Pentru a media între aceste stări și a atinge o stare de normalitate, totuși instabilă, readucem în discuție relația arhitecturii cu pământul și agricultura. Proiectul este strâns legat de evenimentul așezării într-un loc specific, acest gest stând de fapt la originea civilizației, la sensul identității ori apartenenței. Am abordat *perspectiva peisajului* datorită faptului că acesta reprezintă unul dintre cele mai vechi culte ce stau la baza constituirii omului așezat, cultivator. Memoria pământului teoretizată în *peisaj* este o întorcere la origini, mai mult decât interpretarea unor tradiții ori cutume locale. De aceea, perspectiva agrară a proiectului de față reprezintă o împământenire a conștiinței de sine, a proiectului arhitectural.

Aspirând la inutilitatea/ne-utilitatea operei de artă, rămânem totuși la simplul fapt de *a fi* al arhitecturii, fără miză - facem referire aici la comparația vinului cu muzica ca sinteză a lucrării citate în rândurile de mai sus, această comparație demonstrând că vinul nu este operă de artă, însă inspiră aspirația spre aceasta, așa cum și noi aspirăm către artă, fără să ajungem acolo. După spusele autorului, muzica este un act de comunicare intenționată a unei stări imaginate, având ritm, logică formală în raport cu conținutul, unificate într-o compoziție. În același timp, operele de artă nu au la bază intenția de a fi opere de artă, nu ne putem propune opera de artă. Acesta este și argumentul despre vin, unde, oricât de mare ar fi dorința, gustul rezultă din minte, fără a o putea exprima.

Dacă Peter Zumthor[158], în lucrarea despre gândirea arhitecturală face referire la loc abordând subiectul într-o manieră fenomenologică, noi ne propunem, asumându-ne riscul criticii de specialitate, să integrăm și forma estetică, compozițională, a operei de artă, în sensul de limbaj arhitectural și compoziție. De aici caracterul vizual al lucrării de față, după cum ați observat în succesiunea de imagini propuse, extrase din istoria civilizației. Deoarece este un proiect despre care dorim ca, deliberat, să rămână neterminat, incipient, la nivelul de formare a ideii, ne asumăm că forma actuală este doar o coincidență, o formă spontană de punere în pagină a informațiilor, un colaj de gânduri și idei. Chiar dacă forma se poate schimba prin așezarea informațiilor într-o cu totul altă ordine, ideea esențială rămâne aceeași: că proiectul este și o aventură teoretică pentru noi arhitecții, însă ceea ce rămâne, forma construită, reprezintă concretizarea ce se va supune legilor timpului și istoriei, validând-o sau infirmând-o.

[158] Zumthor, Peter, *Op.Cit.*

Totuși, *cercetarea prin proiect* înseamnă mai mult decât un discurs teoretic, reprezintă forma finală a acestei lucrări, chiar dacă pentru noi a fost mai important traseul și procesul constitutiv, cunoașterea prin cercetarea științifică.

„*Înapoi la peisaj pentru un proiect arhitectural contemporan*" este doar încercarea de a transcende necesitatea argumentativă a tezei de doctorat la nivelul intelectualizării, deoarece o lucrare în domeniul artelor nu se supune regulilor matematice, intuiția fiind esențială în constituirea arhitecturii ca operă de artă. *Teoria*, de altfel, este *inutilă* în proiect în forma *post-modernă* a arhitecturii argumentate prin text, așa cum este moda în școlile contemporane, rezultatul final, *capodopera* fiind ceea ce rămâne. Ceea ce dorim să spunem este că această lucrare nu poate reprezenta un model de bune practici, însă își dorește să propună câteva repere și un posibil sistem de gândire, un mod de a ne apropia de proiect.

Așadar, *inutilitatea* cercetării teoretice își dovedește frumusețea chiar prin proiectul său în sensul textului scris, ce nu trebuie privit ca unul într-o formă înghețată, fiind mai mult o acumulare de idei, ce pot fi reorganizate într-o altă formă, păstrând esența mesajului. Textul poate fi asemănat cu proiectul arhitectural care, așa cum am spus, va face obiectul unui studiu de caz în ultima parte a lucrării de față și care este un rezultat al intuiției.

De aceea, în prima parte citățm rareori arhitecți și nu avem referințe de proiecte, deoarece scopul nu este un simulacru al proiectului arhitectural. După spusele lui Philip Jodidio[159], pe măsură ce avansăm în secolul XXI, este tot mai evident că nu există un sens clar ori o direcție de referință în abordarea arhitecturală contemporană. Dacă în cazul lui Tadao Ando, simplitatea perfecțiunii, linia ca gest al unei singure mișcări devine esențială, în aceeași manieră dorim să propunem forma arhitecturală a proiectului de față ca spirit, prin gesturi simple, nu din punct de vedere estetic.

Deși se întrepătrund și sunt ambele importante în realizarea proiectului, teoria și parctica conlucrând, scrisul și proiectul de arhitectură sunt două lucrări diferite, două proiecte de sine stătătoare, justificând astfel forma lucrării de față și a cercetării prin proiect. De aceea considerăm această teză un proiect în sine, unde forma textului este un deziderat, un studiu teoretic și un proces formator ce va sta la baza proiectului, abordat în aceeași manieră liberă, dezinteresată. Nu pretindem să cunoaștem *adevărul* absolut și nici însemnătatea lui, dar ideea *frumosului* ne face să ne dorim proiectul, indiferent de *natura* sa, ori *peisaj*. Până la urmă, ceea ce proiectăm este un *autoportret* (Marcel Duchamp, Autoportret, 1958), libertate individuală, efort

[159] Jodidio, Philip, *Ando, Complete Works 1975 - Today*, Ed.Taschen, pag.6

solitar. Măsura desăvârșirii proiectului de sine presupune să lași libertatea celorlalți de a participa și, mai mult decât atât afirmăm, în sfârșit, că dalta cu care îți netezești portretul ar fi mult mai stângace dacă – vorba lui Savador Dali – „alături de mâna ta n-ar intra în joc și mâna unui înger..." [160].

Edict

Pot să fiu uitat, pentru că
nu ţin la braţe, pot să-mi lipsească.
Pot fi părăsit, pentru că
nu-mi iubesc picioarele, pot merge
şi cu aerul.
Pot fi lăsat singur, pentru că
sangele meu se varsă în mare
oricum.
E loc. Toate coastele s-au ridicat
ca nişte bariere.
E lumină destulă. Privirile mele
nu văd decât o singură mască.
Dar ea nu exista încă,
aşa ca e loc, e loc, este.

Nichita Stănescu[161]

[160] Pleşu, Andrei, *Despre frumusețea uitată a vieții*, *Idem*., pag.156
[161] Stănescu, Nichita, (1955) *Edict*, citit în https://www.versuri.ro/versuri/nichita-stanescu-edict-_uo17.html, accesat pe data de 27.08.2019

Capitolul IV
Studiu de caz

4.1. De la loc la proiect

Așa cum am spus la începutul cercetării, zona de studiu aleasă este Valea Dâmbovnicului. La începutul anilor 40 ai secolului trecut (Paul Klee, Situl ales, 1940), acesta era un teritoriu foarte interesant pentru studiu datorită acceleratului proces de înnoire, în raport cu dezvoltarea agriculturii și a infrastructurii - în sensul legăturii cu marile orașe prin drumurile comerciale. Cultura zonei s-a schimbat, lăsând în urmă obiceiurile și tradițiile specifice trecutului.

Considerăm că acum, la aproape un secol depărtare, trecând prin perioada comunistă, despre care nu o să discutăm aici - prin colectivizare și înnoirea forțată, artificială, de tipul *tabula rasa*, industrializare și formarea *omului nou* - ne aflăm într-un *non-loc*, pe un teren neutru, în câmpie, la întrepătrunderea culturilor atât de diferite ale vieții rurale și urbane. Ne propunem să punem în lumină partea pozitivă a situației găsite, mizând, așa cum am spus, pe aspectul *formal* al proiectului de față, în echilibru cu noul și cultura ca ansamblu generic.

Așadar, prin *non-loc* înțelegem, din punctul de vedere al tezei noastre - fermele de cereale contemporane în peisajul agrar românesc, având ca studiu de caz *Plasa Dâmbovnic* sau, astăzi, câmpia înaltă a Piteștiului. Principala întrebare la care vom încerca să răspundem este cum putem face arhitectură în câmpie, într-un loc cu limite slabe, greu de conturat și susținut.

În cazul zonei studiate observăm un loc în care reperele culturale nu pot fi înțelese la o primă vedere, ci doar într-o perspectivă de ansamblu, cuprinzând dimensiunea timpului istoric (*perspectiva conservatoare*) și - pentru a include și tehnica modernă din punct de vedere al viziunii *liberale* - producția agricolă la scară industrială este la rândul ei un reper important.

Pentru că tehnica agricolă este latura altei meserii, iar în cazul unui proiect real ar fi necesară colaborarea cu un inginer agronom pentru definirea unei teme cât mai precise, aducem în discuție ceea ce am enunțat anterior și facem referire la caracterul *formal* al câmpului și vastelor întinderi agricole, un peisaj la o scară mult mai mare în raport cu scara obiectului de arhitectură, a unei ferme de cereale.

În imaginea de mai jos, abstractizând câmpul și peisajul agricol, monumentalitatea este generată de formele convergente către centrul imaginii. Formele de culoare galbenă, prin scară și compoziție, le subordonează pe restul, prin diagonale marcând spațiul. De aceea, după cum spune Peter Zumthor[162], Paul Klee (Monument în țara fertilă, 1929) reușește să fie „magic, naiv și iconic" în același timp, „pitoresc și romantic".

Ritmul și compoziția prezintă o formă probabil mai subtilă și interesantă, comparativ cu originalul.



Zonă agricolă comuna Rociu, arhivă personală

Comparând cu situația reală a unui câmp din zonă, în lucrarea *sitului ales* se observă ritmul și inspirația din muzică, așa cum explică Teodor Currentzis[163] făcând o paralelă cu ariile lui Mozart unde timpul stă în loc datorită artei sale. La fel, Paul Klee va rămâne mereu un artist contemporan prin ritm și capacitatea de abstractizare.

[162] Zumthor, Peter, *Op.Cit.*, pp.92-93

[163] Currentzis, Teodor, *The Vision of Music* în *Paul Klee: The Abstract Dimension*, Basel: Ed. Fondation Beyeler și Berlin: Ed. Hatje Cantz, 2018, pp.129-131

Pe baza acestui argument, autorul textului citat anterior consideră că lucrările lui Paul Klee au intervale, reprize și timpi în nota lor muzicală, asemănătoare cu ariile lui Mozart și Bach[164].

După spusele arhitectului Kázmér Kovács[165] pentru analiza și înțelegerea contextului în care ne aflăm *"...dificultatea dintâi vine din faptul că peisajul este esențialmente nelimitat."*

În același timp, într-un articol publicat de Sebatien Marot[166] citim despre *alternativa peisajului* ca abordare importantă în contextul actual, raportată la grădini în sensul valorii lor culturale mergând astfel spre ideea legăturilor mentale între diferite instanțe culturale de-a lungul istoriei, o suprapunere de informații înțeleasă văzând situl într-o secțiune verticală, așa cum este și reprezentarea lui Paul Klee - în imaginea *sitului ales*.

Dacă la Sebastien Marot[167] locul este înțeles ca memorie, făcând legătura între diferite instanțe ale memoriei, este esențial pentru lucrarea noastră să gândim în secțiune, *săpând* și mergând către teritorii necunoscute pe deplin cu dorința de a stabili noi limite, noi perspective teoretice, acumulând informații din câmpuri cât mai diverse și sintetizându-le într-un loc prin proiectul de arhitectură.

Trecând de la *cubism* spre *suprarealism*, ceea ce se întâmplă și în cariera lui Paul Klee, aducem în discuție o altă mare figură a artei secolului XX, pe Joan Miro (Soarele, 1925) în dorința de a contura un posibil moment de început pentru proiectul de arhitectură, aflându-ne în câmpie, într-un un loc comparabil, simplificat, cu o foaie albă de hârtie - având doar linia orizontului, un loc unde scara arhitecturii e greu de stabilit.

Poate doar gravitatea este încă un reper important pentru proiect și caracterul static al arhitecturii, așa cum știm, definitorii fiind relația cu pământul și cerul[168], adică modul în care începe și se termină un edificiu de arhitectură.

Cu gândul la aștrii din picturile lui Paul Klee și Joan Miro încercăm să ne imaginăm un scenariu *științifico-fantastic*, un loc în care forma arhitecturală este eliberată de constrângerile gravitaționale și poate fi interpretată artistic - o fermă spațială, eliberată de stereotipurile locului. Ne

---

[164]Gotthard, Alexa, (2016) *O scurtă istorie a maestrului Bauhaus și părintele abstracției Paul Klee*, consultat la https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-what-you-need-to-know-about-paul-klee, accesat pe data de 13.07.2019

[165] Kovács, Kázmér, *Peisaj cu grădină și casă*, București, Editura Simetria, 2011, pag. 38

[166] Marot, Sebastien, *Alternativa Peisajului* în Meiss, Pier von, *De la formă la loc + tectonică*, trad. din lb. fr. Ana-Maria Hariton, București, Editura Capitel Avangarde, 2014, pp. 365-377

[167] Marot, Sebastien, *Sub-Urbanism and the Art of Memory,* Londra, AA Publications, 2003

[168] Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci*, New York, Editura Rizzoli, 1991, pag.66

interesează care ar fi termenii de referință pentru o astfel de lucrare și cum am putea stabili limite dincolo de apanajul tehnologiei (Robotul Opportunity), limite pentru argumentul teoretic al formelor propuse.

4.2. De la proiect la loc

În anul 1637, în cartea cu titlul *Discurs despre metodă,* filosoful francez René Descartes se face cunoscut prin celebrul *cogito*, *ergo sum, tradus în limba română prin* „cuget, deci exist". Ceea ce-l diferențiază pe Descartes de predecesorii săi, este *îndoiala* ca element *epistemologic*, structurant.

Derivând din doua cuvinte grecești *epistēme* (cunoaștere) și *logos* (teorie), *epistemologia* este o metodă de studiu care se bazează pe cunoașterea științifică și nu pe cercetarea empirică, prin simțuri. Filosoful francez îți propune să construiască un mod de cunoaștere pornind de la gândire și prin gândire, având ca fundament *cartezianizmul*, renunțând la orice prejudecată și punând totul sub semnul întrebării și necesitatea argumentului științific.

Putem observa cum sistemul de gândire promovat de Descartes, născut în regiunea Touraine în Franța și care a trăit pentru 20 de ani în Olanda începând cu vârsta de 34 de ani, a schimbat perspectiva artiștilor secolului al XVII-lea.

După cum explică Gombrich[169] în *Istoria artei*, pictura olandeză din perioada respectivă se diferențiază frapant de viziunea poetică a pictorilor francezi din aceeași perioadă. Dacă pentru Claude Lorrain (*Peisaj cu tatăl lui Psiche, aducând un sacrificiu în templul lui Apollo*, 1662-1663) trecutul apare ca transfigurarea unui vis, pictori precum Jan van Goyen (*Moară de vânt, aproape de râu*, 1642) ne-au propus o viziune diferită, descoperind frumosul în lucrurile cotidiene.

De acum o banală moară de vânt poate înlocui ruinele clasice printr-un peisaj de o simplitate caldă, profilându-se pe linia orizontului, în depărtare, totul într-o atmosferă liniștită de seară.

Făcând o paralelă cu un exemplu de artă actual, observăm aceeași preocupare pentru scară, atmosferă și orizontul infinit. Fotograful Andreas Gursky (*The Rhine II*, 1999) este cunoscut pentru imaginile sale de mari dimensiuni, în care timpul este integrat prin monumentalitate și distanță. Prin suprapunerea de straturi în raport cu dimensiunea infinită a orizontului, fotograful aduce împreună dimensiunea rațională a lui Descartes și visul.

[169] Gombrich, Sir Ernst H., *Op.Cit.*, pp.387-411

Comparând compoziţional lucrarea de secol al XVII-lea a lui Jan van Goyen şi fotografia de mai sus observăm cum punctul de privire este mai sus în cazul lui Gursky, încercând astfel să cuprindă cât mai mult din întinderea câmpiei spre infinit. Aceasta va fi o temă discutată în repetate rânduri pe parcursul studiului nostru, *scara* intervenţiei arhitecturale şi raportul acesteia cu linia orizontului fiind o dezbatere continuă.

În contextul filosofic contemporan, Roger Scruton[170] transcende ideile de la care am pornit acest comentariu propuse de către René Descartes. Aşa cum reuşeşte Andreas Gursky prin intermediul artei, gânditorul englez suprapune perspective discutate, cea bazată pe certitudine (*raţionalistă*/*carteizană*) şi înţelegerea prin simţuri (*fenomenologică*).

La fel ca în cazul picturii, Roger Scruton are dorinţa de a prezenta experienţa vinului ca act artistic, în sens cultural. Prin imaginaţie, vinul capătă o dimensiune estetică, sintetizând fără a limita istoria locului, prezentul şi viitorul său.

Pe tot parcursul cărţii *„Beau, deci exist”,* vinul este întruchipare a limitei fine, imaterială, oscilantă, transcendentală între raţiune şi imaginaţie. Autorul pune în discuţie *libertatea* înţeleasă ca idee fondatorare pentru înţelegerea culturii dincolo de artefactul concret, material - gândind, simţind, înţelegând caracterul vinului unic în raport cu locul – *terroir*. *Locul* este înţeles aici ca sol constitutiv, un abstract al istoriei neavând un caracter formal, ci este substanţă sedimentată de-a lungul veacurilor, extrasă de caracterul subtil al fiecărui vin la rândul său material şi imaterial.

Prin gândire şi simţuri, filosoful englez pune în lumină libertatea spiritului, având ca singură limită, libertatea celuilalt. În acelaşi fel urmărim ca arhitectura să pună în discuţie, la nivel deopotrivă abstract şi concret, *cartezian* şi *fenomenologic*, caracterul locului în care se află, extrăgând esenţa solului constitutiv într-un amenstec subtil de idei ce se potenţează reciproc, aşa cum se amestecă gusturile vinului într-un bogat ansamblu gustativ şi olfactiv.

Încheind această scurtă prezentare, ne întoarcem la prima pagină a cărţii, unde povestea începe cu un citat al cunoscutului poet persan Hafiz (sec.XIV): ”*Vino – palatul Raiului e clădit pe pilaştri de aer. Vino şi adă-mi vinul; căci vânt ne sunt zilele.*[171]”

„The bird of gardens sang unto the rose,
New blown in the clear dawn: „Bow down thy head!
As fair as thou within this garden close,
Many have bloomed and died.” She laughed and said,

[170] Scruton, *Op.Cit.*
[171] *Ibidem*, pag.5

„That I am born to fade grieves not my heart
But never was it a true lover's part
To vex with bitter words his love's repose."

Hafez of Shiraz[172]

Pornind de la ideea lui Cristophe Girot[173] că putem înțelege *peisajul* doar ca artefact al omului, aducem în discuție grădina persană ca metaforă a modului de viață urban transpus prin proiect în peisajul deșertului arid. Dincolo de idealurile religioase pe care nu le vom discuta aici, ne dorim să punem în lumină modul în care grădinile au fost inserate în platoul iranian, structurantă fiind relația cu apa.

Putem observa cum zidul este limită constitutivă în raport cu grădina și viața exuberantă din interior. Etimologia cuvântului *Bāgh*[174] provine din rădăcina indo-europeană *bhag* care se traduce prin *a separa*. După cum vedem în articolul menționat, grădina persană reprezenta mai mult decât un spațiu agricol sau pentru petrecerea timpului liber, era unicul mod de viață în peisajul deșertului arid.

Într-o manieră asemănătoare, în contextul actual, biroul de arhitectură Kersten Geers David Van Severen, a propus, la o competiție deschisă în anul 2005, un zid de 9 metri înălțime, delimitând un spațiu neutru la granița între Mexic și Statele Unite.

Oaza devine un punct de referință în vastul peisaj Tex-Mex, pereții adăpostind o grădină și pavilioane pentru controlul pașapoartelor, răspândite între palmierii organizați după tramă carteziană.

Facem o paralelă între cele două exemple prezentate și un posibil mod de a construi în câmpie, unde limita reprezentată de zidul de împrejmuire, parțial sau total, poate fi un element constitutiv al arhitecturii fermei agricole.

Analizând mai departe după spusele lui Crisophe Girot[175], sunt două tipologii care au stat la baza evoluției grădinii europene, hibridizate ulterior de-a lungul istoriei. Ambele sunt determinate în mod esențial de condiții topologice și climatice diferite, una de tip luminiș aflat în centrul pădurii,

---

[172] Hafez of Shiraz, *Poems from the Divan of Hafiz*, traducere din lb.persană în lb.engleză Bell, Gertrude Lowthian, London, W.Heinemann, 1897, pag.68
[173] Girot, Cristophe, *Op.Cit.*
[174] Khosravi, Hamed, (2015) *Geopolitics of Tabula Rasa: Persian Garden and the Idea of City*, consultat la http://thecityasaproject.org/2015/07/geopolitics-of-tabula-rasa-persian-garden-and-the-idea-of-city/, accesat pe data de 09.07.2019
[175] Girot, Cristophe, *Op.cit., pag.20*

unde apa este eliminată spre exterior, iar alta de tip oază, unde apa este acumulată în interiorul limitei definită de pereții protectori.

În contextul nostru, câmpia Piteștiului, cu înălțimea de până la 300m, a fost un loc dens împădurit unde cătunele își făceau loc în luminișurile pădurilor de stejar, iar apa era o problemă importantă după cum explică Dimitrie Gusti[176] în cercetarea sa „Plasa Dâmbovnic".

După spusele autorului, pe baza producției agricole și a unei atitudini noi, se putea observa transformarea stilului de viață a locuitorilor de la un mod de viață definit de cultura tradițională la un stil de viață burghez, în strânsă legătură cu viața urbană a orașelor, un reper important fiind calea ferată care, netrecând prin *plasă*, o cuprinde între capetele sale București-Craiova, trecând prin orașe precum Găești, Pitești și Costești.

După cum am spus anterior, am ales această zonă de studiu, aflată la capătul de Sud-Est a județului Argeș, pe baza argumentului[177] de a fi o zonă de *tradiție* unde s-au pus bazele unui mod de viață *liberal*. Subliniem faptul că prin *liberalism* nu înțelegem poziția politică, ci poziția față de *tradiție* pe care am explicat-o în capitolele anterioare.

Așadar, prin intermediul căii ferate, plasa se afla pe noul drum al comerțului, al grâului și porumbului, comparativ cu vechiul drum al oilor ce avea ca referință șoseaua Pitești-Giurgiu.

Noua cale era atât economică cât și una de modernizare a stilului de viață pentru locuitorii zonei prin procurarea obiectelor necesare noului stil de viață, rural, agricol, în strânsă legătură cu urbanitatea orașelor contemporane. Astfel, datorită perioadelor de viață petrecute în oraș pentru comercializarea produselor și însușirea obiceiurilor urbane, modul de viață în zonă era diferit de ceea ce se crede, departe de o perspectivă romantică.

Din contră, putem observa o mentalitate realistă, dinamică, orientată spre comerț și piața liberă, obiective ale societății anilor respectivi (1940). Din punct de vedere al *peisajului,* prin despăduririle făcute pentru mărirea suprafeței agricole, vechile *cătune* despărțite de perdele forestiere s-au unit în *sate noi*, moderne, unde *tradiția* era, așa cum am explicat, mai curând inspirată din viața orașului decât din vechile obiceiuri.

Erau începuturile unui mod de viață modern, în mediul rural, prin intermediul agriculturii care era văzută, la nivel strategic național, ca principala ramură de dezvoltare a țării.

---

[176] Gusti, Dimitrie, *Dâmbovnicul. O plasă din sudul Județului Argeș*, București: Institutul de Științe Sociale al României, 1942, pag.17

[177] *Ibidem*, pp.5-17

După cum spune autorul[178] numele *plășii* a fost schimbat din Gălășești, un sat din nordul acesteia, în Dâmbovnic, afluent al Neajlovului care, la rândul său se varsă în râul Argeș, limită a zonei studiate, acesta fiind un argument pentru orientarea locuitorilor către agricultură, cursul apei deschizând drumul spre Câmpia Dunării.

Fără nostalgie, dimpotrivă, inspirați de atmosfera generală prezentată anterior, *liberală*, ne dorim să dezvoltăm o perspectivă nouă pentru dezvoltarea fermelor de cereale în zonă, în relație cu peisajul agricol. Pentru că arhitectură este subiectivă, dorim să păstrăm legătura cu apa într-un mod transcendent, integrând-o în ansamblu, împreună cu grădina, delimitate de zona de producție.

4.3. Un proiect contemporan

Pentru exemplificare se propune spre analiză proiectul de diplomă, susținut de autor în anul 2014, sub atenta îndrumare a prof.emerit dr. arh. Emil Barbu Popescu, și a îndrumătorilor pe specializări, conf. dr. arh. Dragoș Constantin Perju, Inginer Mădălin Coman (structuri), cărora le mulțumesc încă o dată pentru implicare, profesionalism și suport.

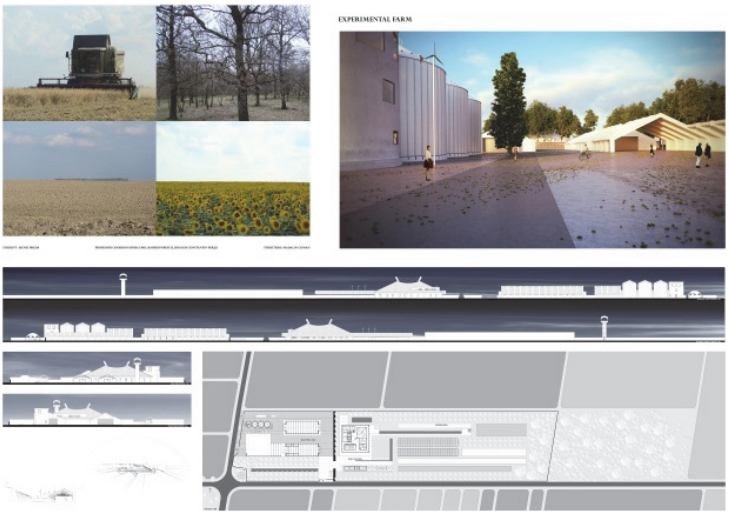
Lucrarea prezentată este un proiect pe un teren real, cu beneficiari reali și are ca miză propunerea unei ferme mici, de familie, care va fi construită în mediul rural, în afara satului, în mijlocul terenurilor arabile.

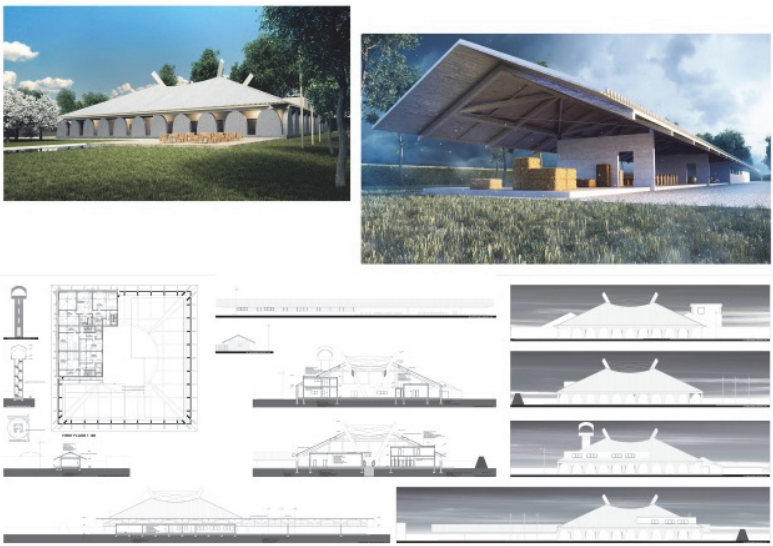
Ceea ce ne preocupă în studiul de față este ce fel de arhitectură am putea propune într-un astfel de loc, aflându-ne aparent în fața unei foi albe de hârtie, teoretic un loc în care orice este posibil.

Arhitectura capătă sens acumulând informații, iar dorința exprimată prin acest proiect este de a descoperi arhitectura prin natura și concretul lucrurilor (Joan Miró – Catalan Landscape - The Hunter, 1924).

Programul construit prin proiect este cel al unui „complex agricol experimental", fiind în esență o fermă de cereale, ce implică o funcție importantă de mediator zonal între producătorii și specialiștii din mediul agricol. Acest proiect poate fi considerat specific și necesar pentru dezvoltarea de noi direcții în agricultură, atât constituind un spațiu cadru de comunicare, pentru specialiștii în agricultură, cât și prin faptul că oferă, în mod palpabil, o oportunitate pentru analiza noilor culturi de cereale, prin loturile experimentale din cadrul fermei.

[178] *Ibidem*, pag.7





Proiect diplomă autor, *Fermă de cereale, 2014*



Proiect diplomă autor, *Fermă de cereale, 2014*

Contextul este unul natural, caracteristice fiind marile întinderi de pământ agricol și, de aceea, modul de raportare la sit este foarte important pentru integrarea construitului în peisaj. Vecinatatea înseamnă extinderea terenurilor agricole lucrate pentru nevoia de hrană, iar linia orizontului pare un reper aproape material în acest context. Ideea de a înțelege limita și de a o interpreta în proiect este esențială în dezvoltarea acestuia.

Astfel, ferma propusă este împărțită în două zone, cea din față, către intersecția a două drumuri agricole, respectând rigorile exploatării agricole, a doua zonă fiind una preponderent de locuire, pentru fermieri și găzduind cursuri profesionale, atât pentru specialiști, cât și pentru studenți. În același timp, ferma poate reprezenta, odată cu constituirea unei tradiții, un reper și un loc de vacanță, unde locuitorii mediului urban se pot retrage în zilele libere, bucurându-se de experiența vieții în natură, de peisajul agricol și de specificul fermei propuse.

Amplasamentul propus se află la o răscuce de drumuri favorizând legătura cu infrastructura existentă și accesul diferit, separat către cele două zone amintite, industială și de locuit. Principala cale de transport a cerealelor o reprezintă drumurile agricole, mult mai eficiente în contextul studiat, aproape de autostradă, neavând o infrastructură de cale ferată ce traversează amplasamentul, la scară mare.

De fapt, proximitatea autostrăzii A1 între două orașe importante, Piteștiul și Bucureștiul, este o oportunitate pentru transportul mărfii, dar și pentu o bună legătură cu mediul urban, ferma propusă putând să devină un nucleu de interes atât pentru producție și pregătire profesională la nivel local, dar și un posibil loc de petrecere a timpului liber a celor care vor să părăsească orașul pentru o plimbare cu bicileta la sfârșit de săptămână, călătorind în natură, plimbându-se printre câmpurile de cereale.

La nivel de ansamblu, spațiile acoperite, intermediare, care fac legătura între interior și exterior, umbrite vara și mai calde iarna, au fost esențiale pentru amenajarea unui proiect în câmpie, inspirându-ne din caracteristicile arhitecturii tradiționale, aduse la scara unei ferme moderne de cereale. Interpretarea prispei în cazul volumului de locuit central și inversarea plinului cu golul (adică umplerea arcelor, astfel încât, de la depărtare, imaginea să fie a prispei unui conac de câmpie) este atât o modalitate de protecție împotriva soarelui vara, cât și a zăpezii iarna.

Așa cum am spus, intenția a fost ca, de la depărtare, fiecare dintre noi să reconstruiască mental un conac de câmpie, având totuși un indiciu al schimbării prin forma propusă a arcelor, eliptică, având și rol decorativ prin exprimarea materialul folosit - betonul (un arc în plin centru, specific zidăriei de cărămidă, nemaifiind necesar în raport cu modul de descărcare al forțelor).

Materialele folosite sunt industriale, ușor de transportat pe autostradă, prefabricate în hale specializate, aduse și montate la fața locului, după specificațiile din proiect, construind o machetă în mărime reală, la scara 1:1. Această decizie am luat-o în ideea eficientizării și a controlului calității de execuție, integrând totodată spiritul agriculturii contemporane, industrializată, lucrând terenuri la scară mare și folosind utilaje de ultimă generație, moderne.

Soluția structurală pentru zona care acoperă volumul principal de locuit este asemănătoare cu aceea a rezolvării unui inel pentru acoperișul unui stadion, idee adusă la scara fermei. Din cauza vântului, acest acoperiș exterior este bine ancorat prin cele 4 elemente diagonale centrale, sprijinind tangențial pe datentelăria și limita exterioară a porticului perimetral din beton armat și, în al doilea plan, pe volumele protejate și totodată închise sub acest spațiu acoperit, intermediar. Structura acoperișului este gândită ca două elemente la scara peisajului, două grinzi în zăbrele ce se sprijină reciproc. Unul dintre volume străpunge acoperișul în mod voit, având etaj și privind către zona industrială de dincolo de zid, generând astfel o relație între cele două zone propuse în proiect.

Într-o viziune pitorească, spațiul aflat între acoperișul propus și volumele în terasă adăpostite poate fi umplut cu fân, la fel ca într-o gospodărie tradițională, altfel fiind doar un spațiu umbrit, circulabil, numai bun pentru citit, un gând la fel de atrăgător.

Așa cum am spus în debutul textului, locuința principală este destinată fermierilor și întâlnirilor între agronomi ori cursurilor de recalificare profesioanlă pentru săteni, sau altor oameni interesați în domeniul agricol.

În vecinătatea imediată se află zona locuinței pentru tabăra de vară, destinată studenților, adăpostind câteva locuri de cazare, majoritatea activităților specifice acestora fiind practice, desfășurate în aer liber. În legătură cu cazarea este propus un spațiu exterior, acoperit, volumul având o structură a acoperișului ce pare să se extindă la limită, atingând orizontul și integrând infinitul câmpiei, oferind în același timp un spațiu protejat pentru activitățile în aer liber sau poveștile spuse în liniște serii.

Zona industrială este separată de zona de locuit printr-un zid de pământ compactat, acesta amintind de vechile metode de delimitare a proprietății, printr-o movilă de pământ ca hotar.

Aceasta este singura *limită* construită, ferma neavând limite tari perimetrale, doar niște garduri de plasă și vegetație sau platații de perdele forestiere ce se vor integra mai târziu într-un proiect de sistematizare la scara peisajului. Aceste limite vor putea fi deschise ori traversate într-un context favorabil, așezat, atunci când ferma agricolă devine o identiate culturală

respectată, un element de infrastructură la nivelul peisajului agrar și al celui cultural nou creat, într-un posibil viitor.

Prin acest proiect avem gândul unei tradiții ce se poate construi și care va fi respectată, constituită probabil pe parcursul a două, trei generații de fermieri și un mod de a spune că ne gândim la o istorie și posibile repere culturale aruncate în viitor, pornind de la pământul agricol și munca specifică zonei agricole studiate.

Halele sunt proiectate cât mai simplu, având o structură în cadre de beton armat, exprimate în volum pentru ritm și acoperite cu tablă cutată, fiind mai mult un spațiu acoperit și închis lateral, protejat de intemperii, însă prin care circulă vântul, fiind doar o depozitare temporară a cerealelor, în perioada de campanie agricolă. În timpul iernii aici rămâne doar atelierul pentru întreținerea mașinilor agricole și un spațiu de garare al acestora.

Silozurile industriale, necesare unei depozitări pe termen lung, sunt alese dintre cele disponibile pe piață, atent integrate în ansamblul și în circuitul fermei, în circuitul de producție. În vecinătatea imediată se află o amplă platformă betonată, necesară pentru a întinde cerealele vara la uscat, dacă sunt aduse umede din câmp.

În legătură cu această platformă betonată este propusă și o zonă doar acoperită, accesibilă din lateral, unde cerealele pot fi împinse sau trase ușor înapoi la soare, înainte de fi depozitate temporar în cele două hale ori în silozurile metalice. Zona birourilor și a cântarului continuă și reinterpretează silozurile de metal prin propunerea unui volum cilindric, având structură doar perimetral rigidizată de un nod central prin interiorul căruia este colectată și apa de ploaie.

Întregul ansamblu construit este dispus longitudinal, silueta volumului general de ansamblu fiind integrată în peisajul orizontal al câmpiei, locuri care pot fi admirate de la o cotă mai ridicată, pentu a vedea mai departe, dintr-un turn de observați, care închide compoziția generală. Acesta amintește de clopotnițele bisericilor de la marginea satului ori de turnul mai înalt al unui conac boieresc ori a unei locuințe fortificată de tip culă, moșierul ori musafirul privind astfel către depărtarea terenurilor agricole.

Integrând zona industrială cu fluxurile specifice, curtea a fost gândită ca o grădină de mari dimensiuni. Amenajarea a fost gândită rezolvând platforma industrială, zonele de acces și având zone de promenadă alternative cu alei pietruite desfășurate în lungul unui element important de compoziție, în jurul căruia este organizată grădina, acesta fiind constituit prin colectarea apei de ploaie - în oglinzi dreptunghiulare, dispuse longitudinal, în zona industrială și continuând în zona casei și a taberei de vară.

La nivel abstract proiectul încearcă să integreze ceva din arta suprarealistă a lui Joan Miro, printr-o arhitectură cu influețe suprarealiste,

integrând elemete ce mediază între specificul arhitecturii tradiționale și cel industrial, aduse la scara peisajului.

Stând pe prispă, încheiem pe fundalul unei melodii de blues din Louisiana, cântată la muzicuță și bătută la picior, având visul dezvoltării acestei zone de teren agricol din mijlocul câmpiei, la scara teritoriului, multiplicând acest model, însă într-un mod particular, respectând viziunea fiecărei familii de fermieri.

Terenul agricol, aflat la suprapunerea între rural și urban, posibil de populat prin fermele de familie, care lucrează în medie 200 ha, pot genera astfel o densitate și un nou peisaj agricol, încă neexplorat în România contemporană. Miza este a inițiativei private și a unei perspective în viitor, încercând să propunem constituirea unui nou tip de cultură, a fermierilor și producătorilor agricoli, a omului independent și autosustenabil, care își bazează existența pe efortul propriu și al familiei.

O astfel de istorie se poate construi având reper marile realizări istorice, nu doar arhitecturale, ci mai ales făcând referire la operele de artă, ca reper în evoluția civilizațiilor, promovând astfel un sistem ierarhic construit calitativ, promovând educația prin artă și construind o cultură locală, diferită de aceea a satului, care să medieze între modul de viață urban și rural.

Încheiem cu imagini mentale succesive ale unei ferme în Toscana, a unor producători de brânză din sudul Franței, ori a unor ferme de vinuri, unde specificul constă exact în poezia licorii bahice, integrând locul prin specificitatea solului - o memorie arhaică care merge mai adânc decât preluarea și interpretarea modelelor culturale locale.

V. Arhitectura *quo vadis*

Principala întrebare de cercetare a acestei lucrări este arhitectura *quo vadis*, în viitor, într-un peisaj neconstruit – peisajul agricol și cu o formă nouă, aceea a fermelor de cereale gândite dincolo de partea industrială, ca operă de artă, atât de necesară omenirii în contextul actual, al unei societăți într-o continuă transformare, cu o viteză uimitoare, care tine să mizeze pe algoritmi și mecanicizare, dincolo de dimensiunea umană și de bucuria spiritului.

Scopul și obiectivul lucrării este acela de a fundamenta o abordare teoretică pentru un proiect viitor, în ideea de a redescoperi dimensiunea estetică a arhitecturii, ca imagine și ca operă de artă.

Cercertarea de față este legată de acest scop printr-o analiză a în paralel a dihotomiei tradiție-modernitate și până în prezent pentru a fundamenta o perspectivă nouă, contemporană, care să nu repete greșelile trecutului, în dorința de a propune opera de artă ca argument principal al arhitecturii, ca profesie culturală.

Semnificația acestei lucrări în contextul actual reprezintă o perspectivă nouă, o deschidere de drumuri într-un domeniu nestudiat până acum de către arhitecți, acela al arhitecturii în peisajul agricol, deopotrivă necesar din punct de vedere al hranei, utilitar, cât și din punct de vedere al reinterpretării culturale, într-un context viitor.

Consid că dincolo de necesitate, este esențial pentru omul contemporan să regăsească dimensiunea frumosului prin arhitectura înțeleasă ca operă de artă, singurul criteriu concret de evaluare al conceptului analizat.

Limita principală a studiului este chiar fundamentul teoretic în sine, atât de necesar de a fi testat într-o cercetare viitoare, prin aplicarea și studiul în detaliu al proiectului propus ori a altor proiecte având argumente teoretice asemănătoare, ca demers artistic.

Acest studiu reprezintă un început în cercetare, o teză într-un spațiu care se va dezvolta în viitor, datorită expansiunii fără precedent a societății, în contextul contemporan, din nevoia de hrană și spațiu.

De aceea este necesar și extrem de important un studiu viitor care, prin metoda abordată pe tot parcursul lucrării, a cercetării prin proiect, să concretizeze abordarea teoretică propusă în construit, testând limitele, avantajele și dezavantajele pentru o perspectivă a dezoltare culturală a umanității în viitor, în spațiul agricol.

Arhitectura este necesară ca operă de artă, singura dimensiune valabilă și cuantificabilă a frumosului, atât de importat pentru evoluția umanității în viitor, omul fiind singurul ce a creat dintotdeauna din perspectiva evolutivă, în acest moment aflându-ne la un început de drum, o shimbare de paradigmă în domeniul nostru de studiu.

De aceea, contribuția și teza lucrării este acesta, că doar arhitectura ca operă de artă este soluția pentru viitorul omenirii, altfel riscând să mergem pe drumul algoritmilor și a arhitecuturii computerizate, generată artificial.

Teza este mai mult decât un studiu comparativ, trecând prin structura capitolelor ce analizează peisajul cu fundal și pânza pe care se conturează ulterior arhitectura ca operă de artă prin diferite tehnici de reprezentare – este fundamentul teoretic pentru un viitor proiect arhitectural al umanității, în peisajul agricol, *înapoi la peisaj pentru un proiect arhitectural contemporan*.

Întrebările de cercetare au fost atinse pe parcursul studiului printr-o manieră de abordare circulară, cercetare prin proiect studiind în paralel direcțiile de abordare divergente odată cu începutul secolului trecut, al modernității, tocmai pentru a integra această dihotomie teoretică într-un proiect viitor, echidistant, incluziunea fiind calea aleasă și argumentată pe tot parcursul lucrării.

Implicațiile și constatările studiului de față, aceea că arhitectura este esențială ca operă de artă pentru viitorul umanității, sunt bazele unei reflecții și subliniază importanța abordării pentru viitorul umanității, ca entitate culturală și senzitivă.

Contribuția acestui studiu este de a pune în paralel, într-o cercetare multidisciplinară, perspective din domeniul artelor și al filosofiei, premergătoare oricărui proiect construit, arhitectura fiind, dintotdeauna, concretizare în materie a teoriilor perioadelor de referință – pentru evoluția umanității, arhitectura ca operă de artă integrând cercetarea teoretică.

Analizând dimensiunea artistică a profesiei pe tot parcursul lucrării, de la cadrul construit și până la proiectul de arhitectură și invers, concluzionăm prin teza noastră că singura variantă posibilă pentru evoluție este arhitectura ca operă de artă.

Datorită faptului că perspectiva peisajului este un subiect de continuă actualitate, am trasat pe parcursul studiului, primele urme la nivel teoretic, ca posibilă metodă critică de abordare și înțelegere a contextului în care se va construi în viitor proiectul de arhitectură ca operă de artă, la nivel individual, dar și la scara ansamblului.

De aceea, cercetarea prin proiect reprezintă o metodă de lucru de actualitate, specifică profesiei, accentul fiind pe meșteșug înțeles ca experiment și cercetare continuă, pe testare, teza noastră fiind un prim pas posibil, acela în care se creează un fundament teoretic pentru proiectul viitor de arhitectură.

Cercetarea de față mediază între înțelegerea istorică și viitor, fiind o teză teoretică asupra arhitecturii contemporane, având peisajul ca fundal și ferma de cereale ca aspirație către opera de artă. De aceea considerăm că specificitatea unui loc are ca argument *istoria* înțeleasă ca principii de abordare, selectiv, într-o manieră impresionistă, inspirată de parcursul cercetării în sine.

Spiritul modern este cu necesitate conservator, în forma argumentată pe parcursul lucrării. Ca finalitate a studiului, *modernitatea* pe care o propunem ca metodă de abordare pentru un proiect viitor reprezintă subiect de actualitate, punte între tradiție și viitor, integrând și aducând la un numitor comun abordări teroretice divergente începând cu secolul XX și având ca reper școala Bauhaus.

De aceea avem ca miză principală conturarea unui cadru teoretic în care arhitectura este un ideal, aspirație către frumos, ce implică imaginație și ficțiune, aspirând către *opera de artă*. *Generic* vorbind, arhitectura se concretizează prin interpretarea formei ca expresie a ideii *imagine-memorie*, la nivel mental, această lucrare propunând o posibilă metodă de abordare, un cadru teoretic, la început de drum pentru un proiect ce va fi testat în viitor.

Proiectul de arhitectură este individual și autonom - acest concept a fost argumentat pe tot parcursul lucrării având scopul de a obține unicitatea arhitecturii, ca operă de artă mai mult decât tipologii care vor genera o abordare standardizată. De aceea, acest studiu este un fundament pentru arhitectură ca *proiecție în viitor*, prin unicitate și valoare intrinsecă punând bazele tradiției generațiilor următoare.

Așa cum am dovedit pe tot parcursul studiului, prin abstractizare, arhitectura reprezintă *o formă de interpretare a naturii*, concretizată în materie. Metoda de abordare aleasă propune integrarea în proiect atât a modului de abordare iconic, mimetic, cât și abstractizarea, făcând punte între acestea prin proiect.

De aceea libertatea acestui studiu este dată de *măsura* dezbătută continuu, ca dialog între linitele posibile ale celor două extreme incluse în cadrul aceluiași proiect.

Având dialogul *figură-fond* ca argument, forma arhitecturală devine un deziderat al proiectului, integrând dimensiunea socio-culturală și economică, dar și pe aceea funcțională care nu face subiectul acestui studiu care, prin excelență, se referă la dimensiunea artistică a profesiei.

Forma este un argument al cercetării continue, dincolo de liniile generatoare integrând ambiguitatea limitei, în sensul unui dialog continuu de natură teoretică, având ca scop o poziție față de arhitectura contemporană. *Incertitudinea* limitei, în sensul nehotărârii, a căutărilor continue în proiect, a unui răspuns deschis, este o calitate esențială a operei de artă argumentată pe tot parcursul studiului.

Poziția liberală ca sistem de gândire propus în sensul de experiment și deschidere către inovație în proiectul de arhitectură negociază continuu între hotărârea de decizie a modernității, radicală și fantezia trecutului, ca interpretare a imaginației – mediind între cele două ne propune să construim viitorul ca tradiție culturală prin proiectul de arhitectură.

De aceea considerăm că proiectul de arhitectură, ferma în cazul nostru, este un autoportret, operă de individualitate, a cărui desăvârșire este expresie a imaginației și a interpretării personale. În acest context, peisajul agricol reprezintă o oportunitate pentru un nou experiment arhitectural contemporan, o pânză, un cadru pe care, ca arhitecți, trasăm primele linii pentru viitor.

Arhitectura propusă este un act artistic inspirat din artele vizuale în cazul studiului de față aspirând către calitățile vizuale ale profesiei, reinterpretate în proiect, volumul propus, în ansamblu, ca linii generale, reprezentând un exercițiu compozițional la scara peisajului. Liniile generale sunt determinate de aspirația către limite, către linia orizontului și întinderile nesfârșite ale câmpului agricol.

Dacă planul este elementul generator la nivel de ansamblu, forma argumentată prin cercetare este expresia tectonică a echilibrului între static și dinamic, așa cum am spus aspirație către întinderea nelimitată a peisajului agricol. Pe măsură ce mașinile agricole și munca pământului schimbă scara arhitecturii, arhitectura rămâne individuală și o pură creație a minții, aspirație către opera de artă, atât de necesară omului actual.

Am demonstrat la nivel teoretic că fiecare fermă, ca entitate și prin densificare în raport cu viitoarele unități de vecinătate (alte ferme) vor genera un alt tip de urbanism, la scara peisajului agricol. De aceea, producția industrială de ferme nu este o soluție, ne dorim individualitate și producție culturală, ca act artistic.

Dacă la un nivel de excelență operele de artă se egalează, iar aprecierea devine un proces extrem de subiectiv, observăm totuși că de-a lungul istoriei artei s-au impus anumite direcții. În final, arhitectura ca operă de artă nu trebuie să se constituie într-un cadru construit, să genere context, să satisfacă hedonismul, sentimentul plăcerii.

Ferma de cereale în peisajul agricol poate fi privită ca operă de artă, propunându-și nivelul de excelență prin originalitate, ambiguitate, mesaj și pozție în raport cu societate momentului, ca expresie a spațiului locuit.

Acest studiu reprezintă studiul teoretic care pune bazele unui proiect viitor având un mesaj revoluționar prin aspirația către frumos în contextul actual, al lumii în care trăim.

Enzo Ferrari considera că nu putem descrie pasiunea și că doar putem să o trăim, de aceea teza noastră reprezintă o metodă de abordare, o perspectivă, un mod de lucru, o viziune asupra arhitecturii contemporane, punând bazele unui proiect viitor, operă de individualitate a fiecărui arhitect.

VI. Bibliografie selectivă

Ed. Wiedemann, Julius, *Countryside, a report*, Köln: Ed. Tachen, 2020

Ed. Mark-Walker, Diane, *Toward an Architecture,* trad. din lb.franceză în lb.engleză a lui Le Corbusier*, Vers un architecture,* a 2-a ed. (Paris: G.Cres, 1924) , L.A.: Ed. Getty Reseach Institute, 2007

Alvaro Siza Vieira in Conversation with Kenneth Frampton, Chicago: Ed. IITAC Press, Collage of Architecture, 2016

Benda, Julien, Trădarea cărturarilor, Traducere din limba franceză de Gabriela Creția, București:Ed.Humanitas, 2017

Besançon, Alain, Nenorocirea secolului: despre comunism, nazism și unicitatea „Șoah"-ului, Traducere din franceză de Mona Antohi, București:Ed.Humanitas, 2017

Bloom, Alan, Criza spiritului american: cum universitățile au trădat democrația și au sărăcit sufletele studenților, Traducere din limba engleză și note de Mona Antohi, București: Ed.Humanitas, 2017

Cipăianu, G. , Legislația agricolă , în Dimitrie Gusti, Enciclopedia României vol. III, București : Asociația Științifică pentru Enciclopedia României, 1938

Currentzis, Teodor, The Vision of Music în Paul Klee: The Abstract Dimension, Basel: Ed. Fondation Beyeler și Berlin: Ed. Hatje Cantz, 2018

Droste, Magdalena, Bauhaus 1919-1933, Tradus din limba germană în engleză de Jane Michael, Berlin:Ed.Bauhaus-Archiv GmbH

Droste, Magsalena, Bauhaus , Berlin: Taschen, 2019

Eagleman, David, Incognito: viețile secrete ale creierului, Traducere din limba engleză de Ovidiu Solonar, București:Ed.Humanitas, 2017

Eggelhöfer, Fabienne, The Study of Nature – Paul Klee's Path to Abstraction în Paul Klee: The Abstract Dimension, Basel: Ed. Fondation Beyeler și Berlin: Ed. Hatje Cantz, 2018

Eigen, Edward, On Accident – Episodes in Architecture and Landscape, Londra:Ed.The MIT Press, 2018

Frampton, Kenneth, Álvaro Siza Vieira in Conversation with Kenneth Frampton, Chicago: Ed.IITAC Press, 2016

Franklind, Paul B., Bâncuși & Duchamp – The Art of Dialogue, New York: Ed.Kasmin, 2018

Gauguin, Paul, Gauguin, Traducerea în limba română de Ferche Anca, Oradea:Ed.Aquila, 2010

Girot, Christophe, The Course of Landscape Architecture, Londra: Thames & Hudson, 2016

Gombrich, Sir Ernst H., Istoria Artei (Titlu original: The story of Art, London: Phaidon Press Limited, 1950, 1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995), Traducere din lb.engleză în lb.română de Nicolae Constantinescu, Ed. A 2-a, rev., București: Ed.Art, 2016

Gusti, Dimitrie, Dâmbovnicul. O plasă din sudul Județului Argeș, București: Institutul de Științe Sociale al României, 1942

Hafez of Shiraz, Poems from the Divan of Hafiz, traducere din lb.persană în lb.engleză Bell, Gertrude Lowthian, London: W.Heinemann, 1897

Harari, Yuval Noah, Sapiens: Scurtă istorie a omenirii, Traducere din lb.engleză de Adrian Șerban, Iași: Ed. Polirom, 2017

Heidegger, Martin, Originea operei de artă, București : Ed. Humanitas, 2011

Ionesco, Eugène, Între viață și vis: convorbiri cu Claude Bonnefoy, Traducere din limba franceză de Simona Cioculescu, Ed. a 2-a, rev., București: Ed.Humanitas, 2017

Jodidio, Philip, Ando, Complete Works 1975 - Today, Ed.Taschen, pag.6

Koolhaas, Rem și Mau, Bruce, S,M,L,XL, New York: Ed.The Monacelli Press, 1995

Koolhaas, Rem, Delirious New York, New York:Ed.The Monacelli Press, Inc., 1994

Kovacs, Kazmer, Peisaj cu grădină și casă, București: Ed. Simetria, 2011

Lampe, Angela, Paul Klee. Irony at Work, Munich-London-New York: Ed.Prestel, 2016

Le Bon, Gustave, Psihologia mulțimilor, Traducere din limba franceză de Mariana Tabacu, Prahova: Ed.ANTET XX PRESS

Llosa, Mario Vargas, Civilizația specticolului, Traducere din spaniolă de Marin Mălaicu-Hondrari, București:Ed.Humanitas, 2017

Lorenz, Konrad, Cele opt păcate ale omenirii civilizate, Traducere din limba germană de Vasil V. Poenaru, București:Ed.Humanitas, 2017

Manent, Pierre, Cum de putem trăi împreună: 16 lecții de filosofie politică pe înțelesul oricui, Traducere din limba franceză de Mona Antohi, București: Ed.Humanitas, 2017

Marot, Sebastien, Alternativa Peisajului în Meiss, Pier von, De la formă la loc + tectonică, trad. din lb. fr. Ana-Maria Hariton, București: Ed. Capitel Avangarde, 2014

Marot, Sebastien, Sub-Urbanism and the Art of Memory, Londra: AA Publications, 2003

Masters, Christopher, Windows in Art, Londra, New York: Ed.Marrel, 2008

McAuliffe, Mary, Parisul anilor nebuni, Traducere din lb.engleză de Adriana Decu, București:Ed. Corint, 2018

Mertins, Detlef, Mies, Londra: Phaidon Press Limited, 2014

Mies van der Rohe, Ludwig, Monatge Collage, Editată de Andreas Beitin, Wolf Eiermann, Brigitte Franzen, Londra: Ed.Koenig Books, 2017

Mill, John Stuart, Despre libertate, Traducere din limba engleză de Adrian-Paul Iliescu, București:ed.Humanitas, 2017

Miłosz, Czesław, Gândirea captivă, Traducere din polonă de Constantin Geambașu, București: Ed.Humanitas, 2017

Noica, Constantin, Cuvânt împreună despre rostirea românească, București:Ed.Humanitas, 2011

Norberg-Schulz, Christian, Genius Loci, New York:Ed.Rizzoli, 1991

Nygren. Anders, Eros și agape: prefaceri ale iubirii creștine, Traducere din limba germană de Wilhelm Tauwinkl, București:Ed.Humanitas, 2018

O'Malley și Wolschke - Bulmahn – ed., Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940, New Haven și Londra:Ed.Yale University Press

Patapievici, H.-R. , Partea nevăzută decide totul, București: Ed. Humanitas, 2015

Patapievici, H.-R., Discernământul modernizării, Ed. A 2-a- București: Ed. Humanitas, 2009

Patapievici, Horia,-Roman, Omul recent: o critică a modernității din perspectiva „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?", București:Ed.Hmanitas, 2008

Patapievici, Horia-Roman, Despre idei & blocaje, București: Humanitas, 2007

Patapievici, Horia-Roman, Omul Recent, Ediția a VI-a, București: Ed.Humanitas, 2020

Paz, Octavio, Dubla flacără: dragoste și erotism, Traducere din limba spaniolă de Cornelia Rădulescu, București: Ed.Humanitas, 2017

Perez-Gomez, Alberto, Consonanțe: semnificația arhitecturală după crizele științei moderne, București:Ed.Fundației Arhitext Design, 2018

Platon, Phaidros sau Despre frumos, Traducere, lămuriri preliminare și note de Gabriel Liiceanu, București : Ed. Humanitas, 2016

Pleșu, Andrei, Despre frumusețea uitată a vieții - Ed. A 3-a, București: Ed.Humanitas, 2016

Pleșu, Andrei, Despre inimă și alte eseuri, București: Ed.Humanitas, 2017

Pound, Ezra, Opere II, ABC-ul lecturii/Ghid spre Kulthură, Traducere din engleză, prefață și note de Radu Vancu, Ediție de Horia-Roman Patapievici, București: Humanitas Fiction, 2019

Roe, Sue, In Montmartre Picasso, Matisse and Modernism in Paris 1900-1910, Anglia: Ed. Penguin Random House UK, 2015

Sandqvist, Tom, Dada East: the Romanians of Cabaret Voltaire, London:Ed.The MIT Press, 2006

Scruton, Roger, Beau, deci exist - O călătorie filosofică în lumea vinurilor (I Drink Therefore I Am: A Philosophers`s Guide to Wine, 2009), Traducere din lb.engleză în lb.română de Teodora Nicolau, București: Humanitas, 2017

Scruton, Roger, Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți, București: Ed.Hunanitas, 2017

Scruton, Roger, Dorința sexuală: o cercetare filozofică, Traducere din limba engleză de Teodora Nicolau, București:Ed.Humanitas, 2019

Simion, Ștefan, Ambiguitatea Capodoperei: Livio Vacchini prin 11 dialoguri, București:Ed.Fundației Arhitext design, 2017

Szech, Anna, Paul Klee: The Abstract Dimension, Basel: Ed. Fondation Beyeler și Berlin: Ed. Hatje Cantz, 2018

Vasilescu, Sorin, Arhitectura Rusiei Staliniste, București: Ed. Fundației Arhitext Design, 2014

Wilde, Oscar, De profundis, Traducere din limba engleză și note de Luana Schidu, București:Ed.Humanitas, 2017

Zlate, Mielu, Psihologia mecanismelor cognitive, București: Ed.Polirom, 2006

Zumthor, Peter, Thinking Architecture, Basel: Ed. Birkhäuser, 2017

Resurse internet

Aureli, Piere Vittorio, *Manet images for a world without people*, http://thecityasaproject.org/2012/09/manet-images-for-a-world-without-people/ - accesat la data de 17.01.2017

Gotthard, Alexa, (2016) *O scurtă istorie a maestrului Bauhaus și părintele abstracției Paul Klee*, consultat la https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-what-you-need-to-know-about-paul-klee, accesat pe data de 13.07.2019

Harvard GSD, (2015) *The countryside I: Ruralism*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=1uRyZfzqIhY&fbclid=IwAR3L0cyqoPffOowmEUH6sOyM6s6b2weC7uA4m2ZJJFHgiZFZTeMoErUE8mE, accesat pe data de 23.07.2019

http://hicarquitectura.com/2014/06/office-kersten-geers-david-van-severen-after-the-party/, accesat pe data de 23.07.2019

https://allthatsinteresting.com/surrealism-art-iconic-surrealist-paintings, accesat pe data de 30.07.2019

https://dexonline.ro/definitie/abstractizare, accesat pe data de 12.07.2019

https://www.youtube.com/watch?v=dlQNr-DKgtA&t=3124s, accesat pe data de 24.07.2019

https://www.youtube.com/watch?v=yvWigy_RafY&t=8s, accesat pe data de 23.07.2019

Herzog de Meuron, 2012, Parrish Art Museum, https://www.dezeen.com/2012/11/14/parrish-art-museum-by-herzog-de-meuron-2/?fbclid=IwAR19FrtOmhO5XUkNuuCqjAiFoeJSjSH0gMcP-2GmcucZo46XLjlCarTUWXI, accesat la data de 25.09.2022

Iorga, Nicolae, http://neamulromanescblog.wordpress.com/2013/05/09/citate-romanesti/

Jäger, Dagmar, Publicat pe , *Design Research: Practice of Aesthetic Reflection*, https://www.reiseuni.eu/report/3.11_design-research/design-reflection.htm#dr3/, accesat pe 2 august 2021

Khosravi, Hamed, (2015) *Geopolitics of Tabula Rasa: Persian Garden and the Idea of City*, consultat la http://thecityasaproject.org/2015/07/geopolitics-of-tabula-rasa-persian-garden-and-the-idea-of-city/, accesat pe data de 09.07.2019

Koolhaas, Rem, (2015), *The ruralism*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=shVxB6wRHo0&t=2376s, accesat pe data de 24.07.2019

Lee, Chrisopher, (2015) *The Countryside as a City*, [prezentare video] consultată la

Mangold, Silvia Plimack, https://crownpoint.com/artist/sylvia-plimack-mangold/, accesat pe data de 20.03.2019

Marot, Sebastien, (2013) *Palimpsestuous Ithaca: A Relative Manifesto for Sub-Urbanism*, [prezentare video] consultată la

Marot, Sebastien, (2013) *Palimpsestuous Ithaca: A Relative Manifesto for Sub-Urbanism*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=dlQNr-DKgtA&t=5s, accesat pe data de 17.07.2019

Marte.Marte Architects, (2015), *Motorway Maintenance Centre Salzburg*, consultat la https://divisare.com/projects/335227-marte-marte-architekten-marc-lins-motorway-maintenance-centre?fbclid=IwAR1m7mCCjIRbI6oP1jSb-L0ognA9c0aWkJTT8nWwDPUAQpTiUZ6DeSr_HwY **,** accesat pe data de 23.09.2022

Maslova-Levin, Elena, (2015) *On Marc Chagall's „The Blue House" as a commentary on Self* citit în http://sonnetsincolour.org/2015/01/on-marc-chagalls-the-blue-house-as-commentary-on-self/ , accesat pe data de 03.08.2019

Mihăilescu, Vintilă, (2013) *Nu mai există ţăran român*, consultat la https://beta.dela0.ro/vintila-mihailescu-nu-mai-exista-taran-roman/, accesat pe data de 29.07.2019

Mihăilescu, Vintilă, http://dilemaveche.ro/sectiune/situa-iunea/articol/peisaje-culturale, accesat la 25.11.2016

Montfort, Nick, (2019) Writing the Future With Utopias, consultat la https://thereader.mitpress.mit.edu/writing-the-future-with-literary-utopias/, accesat pe data de 30.07.2019

Patapievici, Horia Roman, (2019) *Doar modernitatea cunoaște tradiția*, [prezentare video] consultată la https://www.youtube.com/watch?v=UhTqt3XYF3w, accesat pe data de 29.07.2019

Patapievici, Horia Roman, *Liberal sau conservator?*, consultat la https://www.lapunkt.ro/2014/05/horia-roman-patapievici-liberal-sau-conservator/?fbclid=IwAR3-4EdqXgt1kWkNWZ3OLUGrfG19gaRBEsUAbr7AOPtHHTFaez12-7E7W_0, accesat pe data de 12.07.2019

Pietrzy, Krystyna, *Wicked Problems in Architectural Research: The Role of Research by Design,* https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.296/, Publicat pe 9 februarie 2022, accesat pe 2 august 2021.

Pleșu, Andrei, (2017) *Trăiește viața ca pe un prilej*, citit în https://www.danagont.ro/andrei-plesu-traieste-viata-ca-pe-un-prilej/?fbclid=IwAR3FUEsce8uwO0w8GMnOUrfnbFnfakZElitmABBrxyKfqTIQSyvJJxtI0Ps, accesat pe data de 26.08.2019

Pleșu, Andrei, (2019) *Note, stări, zile*, citit în https://dilemaveche.ro/sectiune/situatiunea/articol/note-stari-zile-72?fbclid=IwAR2wClgON_ekeF1aJS4qieBIhITylAcP-ubTgfWWnHh1bHG26vz33aCzjPM, accesat pe data de 12.08.2019

Pleșu, Andrei, https://www.youtube.com/watch?v=H0V9D5nEYBE, accesat pe data de 26.08.2019

Raisbeck, Peter, (2017) *The Research Paradox for Architects: What is design research?*, consultat la https://peterraisbeck.com/2017/07/25/the-research-paradox-for-architects-what-is-design-research/, aceesat pe data de 30.07.2019

Raisbeck, Peter, , publicat pe 25 iulie 2017, accesat pe 1 august 2017. https://peterraisbeck.com/2017/07/25/the-research-paradox-for-architects-what-is-design-research/

Roggema, Rob, Research by Design: Proposition for a Methodological Approach, https://res.mdpi.com › urbansci-01-00002-v2/, accesat la data de 6 august 2021

Reckow, Marcia, (2003) *The Joyous Drama of Outline and Color: Icarus by Henri Matisse*, citit în https://terraingallery.org/art-criticism/the-joyous-drama-of-outline-and-color-icarus-by-henri-matisse/, accesat pe data de 13.08.2019

Stănescu, Nichita, (1955) *Edict*, citit în https://www.versuri.ro/versuri/nichita-stanescu-edict-_uo17.html, accesat pe data de 27.08.2019

Stouhi, Dima, *A Rebellion Against Realism and Art: How Cubism Influenced Modern Architecture*, https://www.archdaily.com/985450/a-rebellion-against-realism-and-art-how-cubism-influenced-modern-architecture?utm_medium=email&utm_source=ArchDaily%20List&kth=5%2C085%2C423&fbclid=IwAR3N_oItebESM6BqAB9FTTsOesatol3cHreNa53FN4xfGE9nPuisulzaOxY/_, publicat pe 15.07.2022, accesat pe data de 17.07.2022

Waldheim, Charles, discurs la Yale University, publicat pe 11 apr. 2012, accesat pe 10 aug. 2017 https://www.youtube.com/watch?v=WD3ybaRN-y8&t=3069s