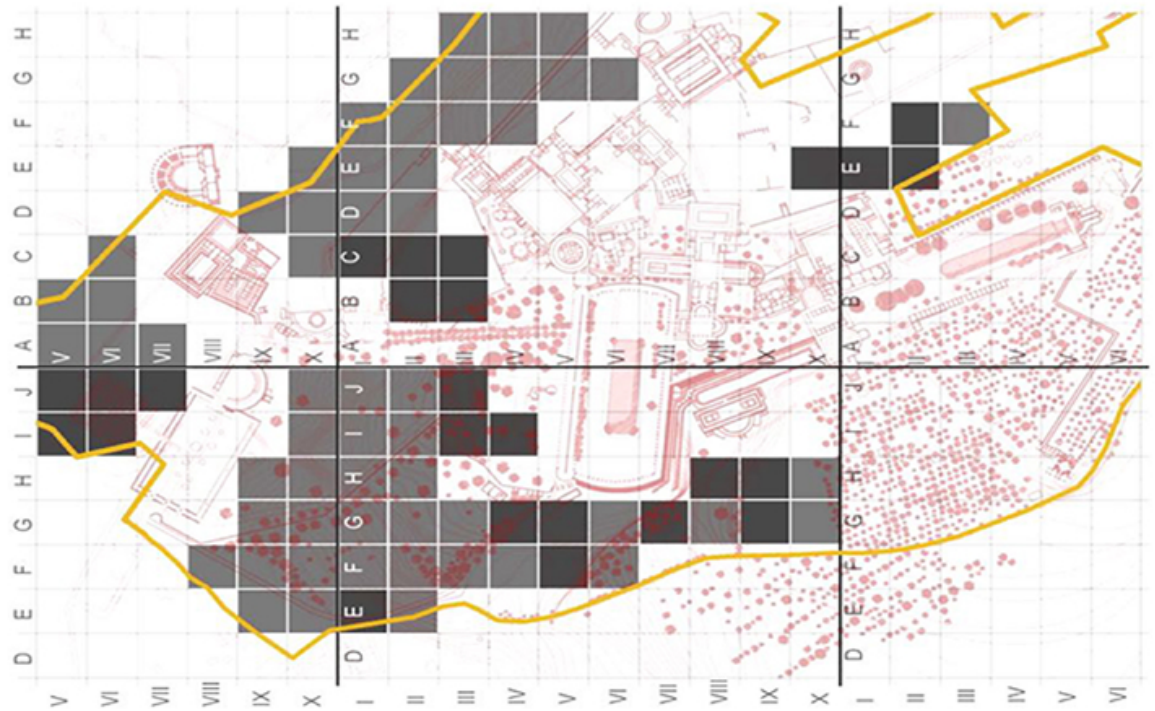
Oana Diaconescu

Stratigrafia spațiului muzeal arheologic



EDITURA UNIVERSITARĂ ION MINCU

Oana Diaconescu

STRATIGRAFIA SPAȚIULUI MUZEAL ARHEOLOGIC

Editura universitară „Ion Mincu"
Bucureşti, 2025

ISBN 978-606-638-392-9

Publicația pornește de la cercetarea de doctorat a autorului și reprezintă o versiune actualizată a acesteia.

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 publicaţie nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanice, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorilor şi a editurii.

© 2025, Editura Universitară „Ion Mincu", Str. Academiei, 18-20, sector 1, Bucureşti, cod 010014, tel. 40.21.30.77.193

PREFAȚĂ

Abordarea Oanei Diaconescu în „Stratigrafia spaţiului muzeal arheologic” urmează un drum interesant între metodă și instrumente, mai întâi interdisciplinare și apoi disciplinare, într-o investigație privind definirea și organizarea domeniilor de interes legate de zonele arheologice. Întrebarea pusă de acest studiu, după ce a prezentat aspecte și strategii bine încadrate cu exemple tipologice, își propune să aducă în discuție alegerile din domeniu în inserarea unei posibile activități muzeale pe și în parcul arheologic. Problemele ridicate sunt contextualizate pe durata proceselor de săpătură/ șantierului arheologic care raportează posibile alegeri privind participarea utilizatorilor la toate fazele cercetării.

„Lucrarea propune două teze importante. Prima se referă la utilizarea termenului de „cercetare stratigrafică” în proiectarea arhitecturală.

Prin distincția și separarea actuală a arheologiei de procesul de proiectare se dorește adaptarea unei serii de concepte legată de cele două discipline pentru realizarea de noi edificii muzeale. A doua noțiune se referă la lipsa disciplinei muzeografice din România, care a devenit un instrument important, în urma dezvoltării urbane și a importanței ariilor istorice în procesul de planificare. Studiile sale propun utilizarea noțiunii de „bun de patrimoniu”, ca sistem teritorial complex, capabil să confere muzeelor o articulare, în concordanță cu rolul lor și să mențină valorile culturale.”

Studiul se împarte în: elaborarea metodei, de la identificarea parametrilor până la explorări ale meta-proiectului și dezvoltarea unor ipoteze de aplicare a procedeului la patrimoniul cultural românesc.

Profesor dr. arh. **Brunetto DE BATTÉ**,
Università degli Studi di Genova, Italia

CUPRINS

1. INTRODUCERE **6**
1.1. Premisele studiului 6
1.2. Relevanţa inserării muzeelor în spaţiile arheologice 7
1.3. Concepte de bază: monumentul, muzeul, muzealizarea unei zone arheologice, stratigrafia, all*estimento* 7

2. SURSE ÎN VEDEREA ELABORĂRII UNEI METODE DE CERCETARE **9**
2.1. Documente scrise 9
2.2. Surse figurative 11
2.3. Date de teren 12
2.4. Fenomenologie, deconstructivism 12
2.5. Stratigrafia ca metodă de investigare în proiectarea de arhitectură 13
2.5.a. Metode de analiză stratigrafică utilizând instrumentele digitale 14

3. ANALIZA PARAMETRILOR MUZEALIZĂRII UNUI SIT ARHEOLOGIC **17**
3.1. Premise 17
3.2. Reprezentări ale Antichităţii 17
3.3. Muzealizarea monumentului istoric (de la Alberti la Carlo Scarpa) 19
3.4. Ruinele în cadrul spaţiului actual de expunere 23
3.5. Necesitatea unui sistem muzeal 28
3.6. Conceptul muzeului în muzeu 29
3.6.1. Muzeul integrat 30
3.6.2. Muzeul descentrat 30
3.6.3. Muzeul fără loc 30
3.7. Parametrii integrării: reversibilitate, flexibilitate, lejeritate, camuflaj 31
3.8. Reconstrucţia 32

4. PROIECTAREA ÎNTR-UN SIT ARHEOLOGIC. METODA CERCETĂRII STRATIGRAFICE **36**
4.1. Originile cercetării stratigrafice, de la Wheeler la Harris 36
4.2. Matricea de interpretare a datelor stratigrafice 38
4.3. Parametrii matricei de studiu şi metodologia de lucru 40
4.3.1 Relaţia cu situl ca rezultat al cercetării stratigrafice 41
4.3.1.a. Tipuri de situri arheologice (perioada antică greco-romană) 42
4.3.1.b. Limite - între arheologie şi oraș 46
4.3.1.c. Istoria 55

4.3.1.d. Antropologia 56
4.3.1.e. Clima 57
4.3.1.f. Configuraţie şi morfologie 64
4.3.1.g. Conservarea şi tipologiile de intervenţie 70
4.3.1.h. Urma - Khora în arheologie 79
4.3.2. Relaţia fond - formă. Interpretarea rezultatelor din diagrama de analiză 83
4.3.3. Configurarea muzeului 86
4.3.3.a. Tipologii spaţiale adecvate expunerii 87
4.3.3.b. Trasee în muzeu 90
4.3.3.c. Săli și zone de expunere 93
4.3.3.d. Servicii 99
4.3.3.e. Structuri şi tehnici actuale de construcţie 107
4.3.4. Relaţia cu obiectele expuse 109
4.3.4.a. Modalităţi scenografice 109
4.3.4.b. Limitele materialului şi detalierea de arhitectură 117
4.3.4.c. Lumină şi instalaţii 123
4.3.4.d. Arhitectura "spectacolului" 129
4.3.4.e. Identitatea vizuală 132

5. GENERALIZAREA SUBIECTULUI LA NIVELUL PATRIMONIULUI CULTURAL 134
Studii de caz: Villa Hadriana, Palatinul, Sagunto, Acropola Atenei

6. REGLEMENTAREA MUZEELOR CA BUNURI CULTURALE 157
6.1. Legislaţia în domeniu a Uniunii Europene şi a României 157
6.2. Parametri care vizează dezvoltarea intervenţiilor din punct de vedere normativ 158

7. CONCLUZII 164
7.1. Principii generale în configurarea muzeelor integrate siturilor arheologice 164
7.2. Propuneri legislative 165

8. BIBLIOGRAFIA 166

9. ANEXE 174

”Filosofia istoriei, aceasta închide

evenimentul în ciclul timpului”[1]

1. INTRODUCERE

1.1. PREMISELE STUDIULUI

Căutarea propriei identităţi este una dintre temele persistente ale lumii contemporane. Modalităţile de acces la o astfel de cunoaştere vizează, între altele, o sumă de relaţii determinate de raportul disciplinelor umaniste cu oraşul. Orice organism de expunere impune o mediere între vizitator şi cultura sa de apartenenţă. Lipsa de interdependenţă şi auto-suficienţa muzeului în relaţie cu metropola, reprezintă una dintre problemele majore ale perioadei postmoderne.[2] Deseori se omit factori ce condiţionează aspectul cultural-identitar, generându-se consumul aleator de spaţiu şi transformarea sa într-un ambient inutilizabil. Arheologia este una dintre puţinele discipline care imprimă caracterul de echilibru iniţial în relaţia cu oraşul. Uneori, metodele sale se confruntă cu diversele pre-concepte ale arhitecturii contemporane. Michel Foucault prezintă arheologia ca pe o disciplină „periculoasă”, întrucât evocă urme definite şi cristalizate dincolo de timp, într-un mutism propriu lor.[3] În cele ce urmează, se va contura, pornind de la arhitectura lui Carlo Scarpa, o metodologie de analiză a parametrilor ce compun cadrul şi timpul reprezentării, printr-o cercetare fenomenologică şi semiotică bazată pe conceptul de „arheologie”, susţinută de teoriile lui Michel Foucault, Jacques Derrida, dar şi de practica lui Sir Mortimer Wheeler sau Edward C. Harris.

Această ştiinţă devine un instrument adecvat pentru decodificarea oricărui eveniment, generat de imprimarea timpului fizic şi de modificarea contextului prezent. În scopul înţelegerii noţiunilor propuse, se vor utiliza exemple care vor argumenta importanţa şi nivelul de generalizare al subiectului.

Relaţia arheologie-inserţie muzeală este una dintre problemele oraşului contemporan, iar căutarea unor soluţii de dialog devine principala teză a lucrării. Dacă în ultimii douăzeci de ani lumea arheologiei a făcut progrese semnificative cu privire la descifrarea stratigrafică a unui sit, organizând sistematic informaţiile din urma excavării, arhitectura s-a resemnat, refuzând studiul complex al istoriei în favoarea domeniilor sociale sau ecologiei. Criza cauzată de lipsa cercetării pluridisciplinare a patrimoniului are repercusiuni considerabile atât la nivelul metodei ştiinţifice, cât şi în procesul practic al arheologiei urbane.

Lacuna textelor, evidentă după dispariţia profesorului Franco Minissi, a transformat arhitectura într-un domeniu vulnerabil din punct de vedere semantic. În acest scop, lucrarea de față va încerca să adauge vocabularului arhitecturii o serie de noţiuni proprii arheologiei, furnizând astfel principii catalizatoare, în vederea re-utilizării active a oricărui artefact, în pofida istoriei sau stării sale de conservare.

---

1 Foucault 1994, vol. IV, p.116.

2 Muzeul reprezintă un organism (sistem) care se autogestionează, sustrăgându-se presiunilor cauzate de relaţia cu oraşul. Plattus 1992, p. 71.

3 Michel Foucault evocă arheologia ca pe o metodă de cercetare la nivelul discursului teoretic, Bogliolo 1999.

1.2. RELEVANŢA INSERĂRII MUZEELOR ÎN SPAŢIILE ARHEOLOGICE

Studiul va argumenta necesitatea integrării ruinelor, ca părţi vitale care centralizează dezvoltarea culturală a oricărui oraş. Ideea conform căreia siturile arheologice trebuie privite ca arhitecturi degradate şi nu ca obiecte pietrificate în propria lor istorie, va muta discursul inserţiei de noi muzee din sfera conservativ-restaurativă, în cea a proiectării de obiect. Demersurile unora dintre specialiştii în domeniu şi încercările lor de a adapta formele antice la nevoile contemporane de spaţiu cultural, se vor prezenta diagramat, printr-o analiză metodică, ce poate constitui o alternativă a modului arbitrar de teoretizare actuală. Însăşi lumea greco-romană oferă numeroase exemple de re-utilizări ale unor edificii mai vechi, fie datorită colecţiilor strânse, fie prin valoarea lor comemorativă. Odată cu proiectele lui Carlo Scarpa şi ulterior prin interpretările lui Louis Kahn, ruinele ajung să se confunde cu arhitectura înconjurătoare, fiind absorbite de oraş, până la a nu mai fi distinse ca bariere vizuale. Desigur, printr-o astfel de abordare, funcţiunea iniţială ar trebui readaptată sistemului, fapt care ar putea deteriora evidenţa istorică. Muzealizarea rămâne deci, unul dintre puţinele procese compatibile re-utilizării arhitecturilor istorice, care are drept scop revitalizarea şi valorizarea imediată a spaţiului.

Lucrarea va încerca să răspundă la problematica metodologiei de inserţie, generând o gândire sistemică adaptată contextului şi nevoilor sociale. Se vor trata siturile arheologice urbane, din perioada greco-romană, considerând acest nivel ca unul dintre cele mai profunde şi complexe forme ale cunoaşterii, de-a lungul procesului de dezvoltare antropologică. Această limitare a subiectului se bazează pe două considerente: primul ţine de importanţa culturii antice, ca esenţă şi *summum* al valorilor şi limbajului arhitecturii, până în prezent, cel de-al doilea datorită reprezentării fizice a acestor situri, în care identitatea originară s-a pierdut, sau poate fi relevată doar în cazul unei noi intervenţii. Tema a fost restrânsă prin raportarea la teritoriul Europei, ca areal al manifestării acestei culturi, accentuând, prin exemple, siturile arheologice mediteraneene. Conceptele teoreticienilor americani sunt folosite doar în cazul unor studii particularizante ale acestei zone.

Atât subiectul vast, propus spre cercetare, aşa cum o spune şi titlul, cât şi imposibilitatea detalierii numeroaselor aspecte ale fiecărei probleme, au determinat concentrarea lucrării către aspectele metodologice cu caracter conceptual, alături de cele teoretico-operaţionale, care reglementează gradul de extrapolare al analizei, de la un caz specific, la un posibil „ghid" de lectură a siturilor arheologice.

1.3. CONCEPTE DE BAZĂ: MONUMENTUL, MUZEUL, MUZEALIZAREA UNEI ZONE ARHEOLOGICE, STRATIGRAFIA, *ALLESTIMENTO*

Studiul va propune o serie de termeni specifici diferitelor discipline, care vor argumenta capitolele, fiecare urmând a fi definit pentru o înţelegere şi o interpretare corectă a conţinutului teoretic. În acest scop se vor urmări: introducerea în baza ştiinţifică şi evid-enţierea metodologiei, respectiv a specialităţilor indicate, precum şi raportarea la diverse surse bibliografice pentru o perspectivă de ansamblu. Însuşi titlul lucrării prezintă legătura a două domenii conexe: muzeologia şi arheologia, inducând o lectură unitară a „spaţiului". Termenul „scenografie" nu este utilizat doar pentru a explica arta prezentării spectacolelor, ci asemenea sensului folosit iniţial în *De Architectura* de Vitruviu,[4] ca reprezentare perspectivă a faţadei unei clădiri.

[4] Vitruvio 2002, pp.106-115

Pentru a determina înţelesul valorii istorice a monumentului este necesară definirea ruinelor,[5] ca rămăşiţe ale unei arhitecturi, structuri, complete la un moment dat, care au căzut într-o stare de abandon, din cauza migraţiei sau a lipsei de utilizare. Astfel se vor considera doar acele situri arheologice[6] a căror valoare corespunde nevoii de exprimare a identităţii unei colectivităţi, în raport cu tipul de memorie generat de aceasta. În acest sens, monumentul este asociat unei reprezentări, care poate păstra viu un semnificat unanim recunoscut. Relaţia sa cu muzeul este tributară, după cum ne spune muzeografia, vremurilor arhaice, când mesopotamienii sau egiptenii construiau pentru a-şi exprima forţa, recuperând bunuri, pe care le expuneau, în cadrul unor colecţii. Astăzi sensul acestui raport este mai larg, deoarece monumentul „se prezintă" publicului. Astfel, muzeul devine acea instituţie care conservă şi transmite atât elemente arhitecturale reprezentative, cât şi obiecte de interes ştiinţific, respectiv artistic. Muzeul arheologic se definește drept o categorie particulară, întrucât este realizat pe sit şi direct legat de acesta, prezentându-se atât ca traseu în aer liber, cât şi ca entitate independentă. A muzealiza un spaţiu istoric înseamnă a transmite publicului o serie de informaţii despre acel loc, punându-l permanent în valoare şi conservându-l.

Cu scopul de a determina modalităţile prin care ruinele ajung expuse, se poate recurge la termenul italian *allestimento*, prin care se înţeleg toate mijloacele vizuale şi auditive care determină spaţialitatea unui eveniment.[7] Pentru buna înţelegere a informaţiei istorice şi a modului în care aceasta este narată, se va recurge la discursul stratigrafic. Această ştiinţă se ocupă cu studiul succesiunii nivelurilor unui teren, respectiv a unui ansamblu arhitectonic.[8] Stratul arheologic se poate determina prin campanii de săpătură, iar cronologia şi raportul cu celelalte acumulări şi depuneri din depozite, se atribuie metodei stratigrafice. Acest tip de cercetare reprezintă una dintre formele consolidate de arhivare a datelor, de evidenţiere a caracterului aşezărilor, respectiv a atributelor culturale ale comunităţilor care locuiau zona în trecut. Lucrarea propune utilizarea termenului în studiul spaţiului construit contemporan, extrapolând-i sensul către domeniul arhitecturii. Dincolo de principiile arheologiei (post)procesuale, metoda stratigrafică, care stă la baza cercetării, va identifica şi va sistematiza toţi parametrii analizei unui context urban.

[5] Oxford dictionary 1997.

[6] Ca loc în care s-au realizat sau continuă să se desfăşoare campanii de săpături. Institutul de Lingvistică din Bucureşti 1975.

[7] *Ministero per i Beni e Attivita' Culturali* 2000, p.170.

[8] Harris.1989.

2. SURSE ÎN VEDEREA ELABORĂRII UNEI METODE DE CERCETARE

2.1. DOCUMENTE SCRISE

Textul, ca document scris, are un rol important în determinarea metodelor de cercetare. În general, o serie întreagă de semnificaţii poate fi elaborată în urma studiului dovezilor scrise.

a. Document istoric (legi, inscripţii, declaraţii)

Geneza monumentelor, modul în care edificiile erau utilizate, se regăseşte în documente. Acestea atestă și recunosc un fapt real, petrecut de-a lungul istoriei sau un artefact, descris prin diferitele sale caracteristici, precum: anul şi motivul construcţiei, utilizările sau intervenţiile. Spre exemplu, Bula Papală din anul 1531 îl constrânge pe Michelangelo, sub pedeapsa de a fi excomunicat, să lucreze doar la mormintele lui Iulius al II-lea şi ale familiei Medici. În acest fel artistul este nevoit să se deplaseze între Roma şi Florenţa, nereuşind să sfârşească cele impuse şi rămânând în afara oraşului, după moartea protectorului său, Papa Clement al VII-lea.[9] Tot printr-o Bulă Papală, în mai 1538, Antonio da Sangallo cel tânăr este solicitat de Paolo al III-lea pentru noul proiect al bisericii San Pietro. Aceste documente oferă informaţii fundamentale pentru ulterioarele cercetări asupra siturilor arheologice potenţiale sau descoperite.

b. Cartografia

Cele mai multe date despre toponimia greco-romană provin din lectura cartografiei istorice.

Odată cu *Geographia* lui Ptolemeu se pun bazele *chartae*-lor, desemnând documentele sculptate în piatră, perfecţionate ulterior în *tabula* romană.[10] Prin *ecumene*[11] se defineşte acea sinteză a cunoştinţelor despre locurile şi populaţiile perioadei clasice, pe baza unei interpretări descriptive a obiceiurilor, determinate, până la sfârşitul dominaţiei romane, de puternice influenţe cosmologice. În timpul lui Augustus sunt delimitate toate edificiile Romei, în scop militar, iar primele cartografii ale Imperiului sunt repartizate în provincii. Diogene, Strabon, Plinius şi ulterior savanţii renascentişti, precum Mercator, trasează scheme ale lumii, interpretând astfel *perimetron*-ul, în scopul unei cunoaşteri ştiinţifice.

c. Memoriile

Memoriile reprezintă o specie literară prin care sunt expuse evenimente istorice sau de altă natură, pornind de la experienţa personală a naratorului.[12] Prin scrierea autoarei Marguerite Yourcenar, viaţa împăratului roman Hadrianus capătă forţa reconstrucţiei fizice, amintind caracterul emblematic al primului suveran arhitect. Pornind de la ultimele sale cuvinte *animula vagula blandula,*[13] pe parcursul a şase capitole se prezintă campaniile din Asia Mică şi Nordul Africii, călătoriile în Grecia, alături de conspiraţiile republicane şi asasinarea bitinianului Antinous. Scrierile apostolului Ioan, sau cele ale filosofului Seneca narează perioada

[9] Ruschi 2007, p. 123.
[10] Trozzi 2003.
[11] Termen derivând din limba greacă şi desemnând universul locuit. Oxford Dictionary, 1997.
[12] Institutul de Lingvistică din Bucureşti 1975.
[13] Trad. latină: „sărac suflet al meu”.

tumultoasă a imperiului, constituită de cuceririle lui Tiberius şi de răscoalele triburilor, sub aspect identitar şi politic. Astfel, memoriile prezintă evenimente, într-o hermeneutică proprie autorului sau asociază demersului narativ locuri consacrate în scopul cunoaşterii istorice.

d. Monografii

Acestea sunt studii ştiinţifice care argumentează în detaliu un anumit subiect epuizând toate aspectele sale. Monografiile se concentrează asupra unui spaţiu bine delimitat, construindu-se în jurul unei imagini epocale, cum este de exemplu descrierea Greciei arhaice în *Istoria războiului peloponesiac* a lui Tucidide. Tratarea realistă a Senatului Romei, odată cu conspiraţia lui Catilina, de către Sallustius aduce monografia mai presus de artele teatrale, renunţând la dramatismul evocării în favoarea reflexiei veridice. Astăzi acest tip de studiu devine folosit tocmai datorită capacităţii sale de sinteză şi a modalităţilor de expunere corelate istoriografiei. Ştiinţificitatea textului ajută şi trimite către aprofundarea unor cercetări conexe.

e. Tratatul

Tratatul poate fi privit sub două aspecte: acela al unei moşteniri trecute, devenind închis într-un spaţiu şi parcurs linear şi ca modalitate de a aduce istoria în prezent, asociind acelaşi demers discursiv ca oricărei analize critice contemporane. Lucrarea lui Teofilo Gallaccini Sanese, spre exemplu, este cea dintâi viziune critică asupra oraşului, edificiilor şi a profesiilor tuturor celor implicaţi în procesul de construire. Sub numele de *Tratatto sopra gli Errori degli Architetti*[14] (Tratat despre Erorile Arhitecţilor), Gallaccini compune o culegere de norme, descriind sistematic toate lipsurile structurale, estetice şi formale ale Romei eterne. Pentru înţelegerea noţiunii de adevăr se recurge la comparaţia experienţei trecute cu o alta ulterioară, distingând prin raportul celor două, evidenţa bunei desfăşurări în plan practic.

În trecut documentul sau sursele scrise în general, apăreau ca urmare a fenomenului practic, evidenţiind o sumă de erori ale procesului de edificare. Astăzi demersul teoretic ajută la cunoaşterea tuturor situaţiilor limită, evitând aceste greşeli. În cazul tratatului diferenţa temporală dintre autor şi cititor se resimte, determinând adesea un obstacol în aproprierea narativă. De multe ori, acest tip de scriere devine anacronic, rupând legătura cu tradiţia şi însuşindu-şi o serie de atribute ce aparţin contemporaneităţii. Gadamer precizează că însuşi contactul direct cu lucrarea istorică ajută la crearea unui univers semantic comun. Făcând recurs la atributele actuale ale textului, ca formă directă de comunicare, lucrarea lui Gallaccini configurează o relaţie de corespondenţă cu domeniul euristic (lumea). Faptul de a dialoga cu textul unui tratat apare ca un efort întru realizarea unei fuziuni, prin transpunerea cititorului dincolo de orizontul istoric în care se află. Însuşirea de universalitate a acestui tip de scriere reprezintă una dintre mizele nedeclarate, *post-laboratum* ale textului. Tratatul articulează rigid părţile sale, evidenţiindu-se folosirea uniformă şi repetitivă a strategiilor comunicative, care garantează transmiterea indiscutabilă a mesaje-lor obiective. Acesta nu se adresează nici unui destinatar, deoarece nu are datoria de a convinge, ci de „a afirma". Fiecare dintre aspectele dezbătute se consolidează într-o succesiune lingvistică ce se impune ca adevărată şi universală. Gallaccini foloseşte mijloacele retoricii pentru a apropria dificultatea tratatului tehnic, compus din noţiuni şi însemnări practice, oricărui cititor interesat de problematicile arhitecturii. Demersul narativ al tratatului, a adus în prim plan ideea conform căreia, acest limbaj al domeniului ştiinţific, tributar exactităţii şi formalului,[15] prezintă un

[14] Gallaccini 1767.

[15] Hans Blumenberg, „Marile răsturnări istorice" în Lübcke, Dierse 2008, p. 250.

fundament, o serie de modele, respectiv imagini, prin care avem acces la principiile arhitecturii. Acolo unde matematica, statica sau geometria au împiedicat desăvârşirea proiectului, comunicarea tehnicităţii artei prin discurs devine unicul motor al scoaterii din ambiguitate. Teofilo Gallaccini nu are pretenţia conceperii unui cod apt să intervină la toate palierele demersului constructiv, ci doreşte să folosească funcţia de referinţă a limbajului. Dubla orientare a tratatului accentuează o serie de noţiuni fundamentale în procesul de proiectare: arhitectura şi arhitectul privit ca un *homo laborians*, eroarea sau viciul, dialogul interuman sau lipsa coerenţei discursive şi factorul economic.

Pornind de la titlu, *Degli Errori degli Architetti,* se înţelege că autorul urmează să compună un sistem critic, cu ajutorul căruia să opună diverse discursuri asociate arhitecturii. Această formulare teoretică se bazează pe principii şi reguli fundamentale enunţate de autorii primelor tratate: Vitruviu, Alberti, Palladio.[16] În urma lecturii acestora, citaţi în lucrarea sa, Gallaccini propune un raport de echivalenţă între discurs şi fapte, stabilind funcţia experimentului în cadrul teoriei generale.

2.2. SURSE FIGURATIVE

Problema limbajului, a coerenţei şi a stilului se pot asocia discursului arhitectului Peter Eisenman referitor la semnificaţia imaginii. Pentru a compune vizualul se recurge la înţelegerea analitică a sursei figurative. Un arhitect precum Eisenman, legat de materie îşi punea probleme de semiotică din copilărie. Este citat dialogul său cu artistul Roberto Sebastian Matta[17] care, desenând un patrat şi cele două diagonale ale sale a fost întrebat ce reprezintă lucrarea sa. Era o exprimare clara a socialului, a culturii, fiecare înţelegând în funcţie de capacitatea personală: o piramidă, o cruce, un volum în spaţiu sau un plic închis.

Noţiunea de fragment, ca sursă figurativă, adesea asociată reprezentărilor vestigiilor arheologice, este importantă în orice operă de arhitectură datorită relaţiei pe care o are cu timpul. Orice clădire poate căpăta la un moment dat o valoare istorică. Această fragmentare percepută vizual poate proclama, vorbind despre siturile arheologice, caracterul atemporal al "ordinelor clasice" prin deconstrucţia lor totală. De exemplu, în Berlin, punctul în care se intersectează Zidul cu *Friderichstrasse* este un loc în care trăiesc laolaltă: memoria, istoria sitului şi anti-istoria, ca fragment congelat. Cunoscut sub numele de *Checkpoint Charlie*, acesta reprezintă singura unitate de frontieră care făcea legătura, în timpul războiului rece între vestul şi estul oraşului. Accesibil doar Aliaţilor, devine o sursă de control a URSS asupra emigraţiei clandestine din Orient.[18] Moartea din anul 1962 a tânărului Peter Fechter, încercând să escaladeze zidul, a generat un moment limită, amplificând tensiunea anglo-sovietică. Acel spaţiu este astăzi marcat prin unul dintre memorialele Berlinului. Terenul este tratat ca un sit arheologic, peste care se interpune o grilă, asemeni spaţiilor negative, în care construitul este pozitivul. Suprapunând un nou spaţiu al antimemoriei se scoate în evidenţă spaţiul memoriei. Sursa figurativă explicitează şi face referire la "reprezentarea plastică şi uşor identificabilă a [...] obiectelor din realitate".[19] Toate artele vizuale[20] caută să reproducă formele familiare omului. Utilizarea lor ca sursă în documentarea analizei siturilor arheologice devine fundamentală datorită mărturiei artefactului şi a reconstrucţiei narative vizuale. Monumentele au inspirat manifestările repre-

16 Sunt citaţi Vitruviu (Cap 4. al Primei Carţi), Leon Batista Alberti (Prima Carte din *De Architettura*).

17 Masiero 1992.

18 Thackeray 2004, p.198.

19 Institutul de Lingvistică 1975.

20 Sunt considerate subiecte ale principalelor arte vizuale istorice: pictura, desenul, ilustraţiile, grafica, tapiseria, artele textile, sculptura, modelajul şi arhitectura.

zentărilor conceptuale, iar legătura cu investigarea arheologiei lansează dezbaterea contextului patrimonial.

2.3. DATE DE TEREN

Arheologii, asemeni altor profesionişti, folosesc de cele mai multe ori datele de teren pentru înţelegerea şi definirea caracteristicilor antropologice ale unui sit particular. Una dintre metodele des folosite este prospecţiunea de suprafaţă, prin care se cercetează toate aspectele neuniforme ale zonei şi se colectează materialul găsit. Periegheza, practicată curent de arheologi va evidenţia toate anomaliile terenului, vegetaţiei, în scopul identificării posibilelor zone arheologice. Valuri, dolmene, morminte, tumuli au fost descoperiţi în acest mod. Astfel se vor defini: distanţele dintre noul ansamblu şi alte situri similare, categoriile de profesionişti implicaţi, în funcţie de natura cercetării, respectiv repertoriul arheologic.[21] În favoarea studiului de teren se folosesc la scara largă, după 1950, în urma lansării primului satelit artificial al Pământului în spaţiu, aerofotogramele. Acestea permit realizarea, înregistrarea informaţiei, de la nivelul solului prin scanere multispectrale[22] şi fotografii în pancromatic. În funcţie de prezenţa unor fosfaţi, carbonaţi sau azotaţi se pot determina zone de vegetaţie mai abundentă, indicând existenţa subterană a unor şanţuri sau incinte adâncite. Calcarul aflat la suprafaţa terenului, peste un depozit de piatră va favoriza creşterea unor anumite specii vegetale, fenomene observate prin aerofotograme spectrozonale.[23] Stabilirea naturii cromatice de către specialişti va codifica întregul spaţiu de cercetat şi va permite extragerea unor concluzii cu privire la potenţialitatea arheologică. Sistemul GIS[24] reprezintă actualmente cea mai detaliată bază de date computerizată, asociind oricărei formaţiuni geomorfice coordonate GPS,[25] prin georeferenţiere.

Tot în cadrul analizei datelor de pe teren se realizează prospectările pedologice, care prin eşantioane pot determina: tipologia texturii (adâncimea stratului de humus), granulometria stratului, litologia şi petrografia,[26] resturile fosile şi cantitatea de metale rezultată în urma proceselor chimice. De cele mai multe ori astfel de cercetări non-distructive pot oferi un cadru real de detecţie a unui sit arheologic posibil.

2.4. FENOMENOLOGIE, DECONSTRUCTIVISM

Conceptul de fenomenologie va desemna în text modul de înţelegere a diverselor teme, căutând şi evidenţiind esenţa lor. Pornind de la etimologia termenilor fundamentali, se va determina „întoarcerea către lucruri", aşa cum acestea erau definite în momentul originar. Odată cu transformarea sa în ruină, monumentul este caracterizat de pierderea identităţii. Printr-o cercetare fenomenologică i se poate regăsi autenticitatea, păstrându-se, prin noile tehnici muzeale starea de „scoatere din ascundere".[27] Pe baza principiilor deconstructiviste se va structura întreaga analiza a unui sit arheologic, dovedind complexitatea fragmentului, argumentând relaţia sa cu ansamblul de care aparţine şi descoperind toate contradicţiile care au fundamentat existenţa sa. Se va descompune sistematic zona studiată, evidenţiind principalele sale caracteristici şi se

21 Krivanek 2001, pp. 113-134.

22 Imaginile multispectrale stau la baza fotografiilor color compuse, astfel de aparate conţinând înregistrările digitale în reprezentări realiste. Munteanu, Munteanu, Grigoraş, Marin 1983, p.6.

23 *Ibidem*.

24 *Geographic Information System* - Sistem informatic geografic, v. Capitol 2.5.a.

25 *Global Positioning System* - Sistem de poziţionare globală, dă informaţii prin satelit şi unde radio asupra fiecărui punct de pe faţa Pământului.

26 „Ramură a geologiei care se ocupă cu studiul rocilor (pietrelor); petrologie". Institutul de Lingvistică 1975.

27 Concept utilizat de Martin Heidegger. Hügli., Lübcke 2003, p. 152.

va recompune după un nou sistem, pornind de la aceleaşi atribute.

Câţiva dintre termenii care vor sintetiza raportul dintre elemente vor fi spaţiile: pozitiv, negativ şi intermediar. Originea celui din urmă este mai veche decât memoria, fapt pentru care în sfera mentalului poate fi asociată unei *urme* a ceea ce a fost iniţial, chiar dacă, ulterior, ajunge să înglobeze toate semnele istoriei. Prin conceptul de *differance* se înţelege jocul diferenţelor, al separării, printr-un interval a două elemente, relaţionate. De-a lungul analizei se va căuta o sumă de atribute existente, dar ascunse, fără a evidenţia ierarhiile generate de gândirea primară. În cultura japoneză, spiritul spaţiului intermediar este desemnat prin termenul *Ma*, raportându-se la *Topos*-centru sau loc originar şi *Ku*-însemnând fără loc.[28] Carlo Scarpa, a cărui arhitectură se poate analiza după aceste noţiuni, „primeşte" existentul, fără a-l reduce la o reprezentare schematică. Fiecare detaliu al unui proiect are propria independenţă, intervenind chiar şi în afara acestuia, în momentul execuţiei.

Simultaneitatea celor două forme japoneze se întâlneşte şi în dialogul *Timaios* al lui Platon, în definirea receptacolului – *khora* – ca o entitate între obiect şi loc, conţinător şi conţinut. Nu este o prezenţă fizică, ci o *urmă* care rămâne atât în loc cât şi în obiect.[29] Percepută şi conceptualizată de Derrida prin formula „*anything goes*", *khora,* acest interval/ spaţiu negativ plasat între inteligibil şi sensibil, este descrisă ca *genesis*, ca existenţă primordială, care apare oricând şi oriunde. Acesta devine o *tabula rasa* în care toate lucrurile sunt înscrise.[30]

2.5. STRATIGRAFIA CA METODĂ DE INVESTIGARE ÎN PROIECTAREA DE ARHITECTURĂ

Arheologia poate fi definită ca o disciplină bazată pe trecerea dintre dimensiunea spaţială şi cea temporală, a cărei limită devine propria-i cunoaştere. Sir Mortimer Wheeler[31] consideră stratigrafia ca fiind principala metodă de investigare prin care se redă temporalitatea unor fragmente disparate. Dintotdeauna reprezentările vizuale au încercat să se sustragă în faţa acestor determinări, pe baza unui discurs articulat, a unei serii de diagrame ce explică trecutul prin natura, arealul şi cronologia lor. Cu ajutorul metodei sale, bazată pe stratigrafie, Wheeler obţine un rezultat empiric, ce permite „naturii excavate să vorbească de la sine".[32] Acest sistem, ce-şi are originea în perioada anticarilor, a devenit, la puţin timp după elaborarea sa, unul dintre parametrii cunoaşterii obiective a dimensiunii temporale, aplicate oricărui proces de decodificare. Într-un trecut determinat, distribuţia şi taxonomia unor unităţi spaţiale, precum locul, artefactul, natura şi arheologia, construiesc reprezentarea vizuală diagramat, sub forma unei cartografii.[33] Wheeler reuşeşte să arhiveze un loc, printr-o tehnică a controlului, utilizând aparate mecanice, proprii proceselor carteziene. Procedeul, aplicabil doar în analiza elementelor conformate în urma unei stratificări, se defineşte prin suprapunerea, pe planul orizontal al reprezentării vizuale, a unei grile pătratice cu dimensiuni constante, determinate şi raportate la mărimea întregului. În urma acestei relaţionări se obţine o succesiune de câmpuri congruente, care fac obiectul „analizei arheologice". Lectura fiecărei subdiviziuni relevă o serie de caracteristici sau indici, pe baza cărora se elaborează o relaţie temporală între

[28] Selem 1998, pp. 89-92.

[29] *Khora* este o prezenţă primordială care amprentează orice loc şi, ulterior, orice obiect dotat cu caracteristicile originare ale acestuia. Area 2004, p. 84.

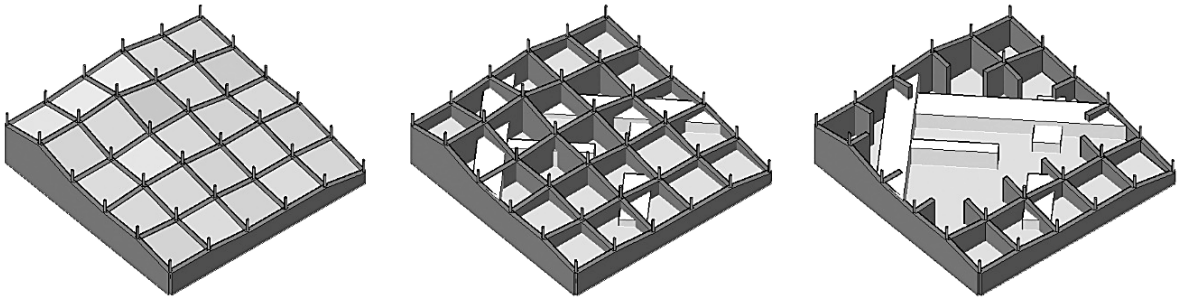
[30] Caputo 1997, p. 85.

[31] Unul dintre arheologii care a revoluţionat ştiinţa secolului al XX-lea, printr-o metodă încă folosită în întreaga lume, care se referă la realizarea unui caroiaj în interiorul căruia se întreprinde analiza, care relevă toate straturile suprapuse, având în final scopul de a reuni concluziile într-un material documentar.

[32] Daston & Gallison 1992, p. 81.

[33] Prezentarea principalelor modalităţi de elaborare conceptuală a schemei lui Wheeler. Chadha 1992, p. 1.

elementele sistemului, dispărute din cadrul vizual, dar a căror acţiune clasifică reprezentarea. Această tehnică poate fi asociată proiectului de arhitectură, deoarece, asemenea tramei arheologice sau a discursului semiotic, se poate obţine o imagine reală a întregului câmp de reprezentare vizat.



Imaginea 1. Grila pătratică într-un sit arheologic. Modalităţi de analiză de-a lungul celor trei faze ale campaniei de săpătură.

Relaţia cu arheologia apare din asocierea cu trecutul. În acest sens, interesează „retenţia vizuală a unui instantaneu spaţio-temporal real”,[34] de-a lungul căreia să produce amprentarea imaginii, generându-se *urma*. Precum Carlo Scarpa, care la Castel Vecchio elaborează arhitectura prin planuri suprapuse, în straturi, găsind două tipuri de mesaje – conotativ şi denotativ – Wheleer propune o metodologie de studiu bazată pe descompunerea în câmpuri a zonei analizate.

În structura semiotică a unui edificiu se remarcă două aspecte fundamentale: articularea, operată de autor, şi înţelegerea ideo-sincretică a unui context, întreprinsă de receptor. Pe parcursul întregului act vizual, contextul este identificat şi decodificat. Timpul imaginii se poate asocia timpului fizic. Diferenţa temporală dintre momente este identificată prin relaţia reprezentare - interpretare – obiect.[35] Edward C. Harris propune o altă metodă de cercetare stratigrafică, pornind de la întregul perimetru al sitului, pe care nu-l mai descompune, ci îl tratează ca pe ansamblu unitar, urmărind realizarea unui model tridimensional, prin profile orizontale şi verticale ale întregului sit.

În acest fel Harris elimină problema zonelor neexcavate ale matricei lui Wheeler, generând o secvenţă diagramată a relaţiilor dintre straturi, dar fără a include alţi parametri în cercetare în afara celor geografici şi antropologici. Pentru o analiză detaliată se pierde controlul raportului cu limita sitului arheologic, respectiv a discontinuităţilor dintre formele prezente şi cele supuse reconstrucţiei mentale.

2.5.1. METODE DE ANALIZĂ STRATIGRAFICĂ UTILIZÂND INSTRUMENTELE DIGITALE

Arheologii folosesc astăzi, pentru cercetarea unui sit, o serie de metode geofizice sau de date satelitare, arhivate ulterior printr-un sistem computerizat. De cele mai multe ori, o astfel de

[34] Schaeffer 1994, p. 65.

[35] Schaeffer ajunge la concluzia că orice reprezentare vizuală trebuie receptată atât din perspectiva imprimării, a obiectului imortalizat, cât şi din cea a interpretării personale a receptorului. *Idem,* pp. 69, 71.

detecţie poate preîntâmpina numeroasele problemele generate de săpătură. Prospecţiunile seismice, spre exemplu, folosite în potenţiale zone arheologice, produc o vibraţie elastică în toate straturile supuse undei de şoc, determinând astfel rigidităţile sau masele volumetrice. Concluziile sunt transmise diagramat şi interpretate ulterior. O metodă similară este cea a georadarului (*ground penetrating radar*, GPR), care are ca rezultat reprezentări grafice tridimensionale, hărţi ale suprafeţei solului. În funcţie de viteza undelor, se pot face determinări ale relaţiei stratigrafice.[36] În acelaşi mod se pot aplica prospectarea electrică şi electromagnetică, prin care se obţin hărţi şi diagrame cu anomaliile de rezistivitate. Cele mai cunoscute metode sunt cele cu carbon radioactiv ^{14}C, care stabilind cantitatea elementului chimic în masa depozitelor şi comparând-o cu cea existentă în atmosfera perioadei istorice, poate data materia cu până la 60 de mii de ani vechime.[37]

Geographic Information System, având acronimul GIS, reprezintă un sistem informatic capabil să stocheze o sumă de informaţii relevante din teritoriu, sub forma unor baze de date. Prin georeferenţiere se atribuie oricărei imagini (vectoriale) sau fiecărui *pixel* (raster), coordonate GPS. GIS-ul furnizează hărţi aeriene, prin care se prezintă legătura sitului cu zonele limitrofe, putând fi analizată în detaliu locuirea din diferite faze evolutive.

O formă aparte a cercetării este „informatica arheologică" (*archaeoinformatics* sau *computational archaeology*), care structurează informaţia de pe sit sub forma unui algoritm matematic. *Space Syntax* a elaborat un sistem informatic care analizează spaţiul urban şi relaţiile dintre elementele morfologice ale acestuia.[38] Cele trei metode aplicate sunt: a spaţiului axial, a spaţiului convex şi a celui „isovist",[39] reuşind să expliciteze modul în care a fost configurată şi folosită trama stradală a unui oraş, distribuţia principalelor clădiri, relaţiile acestora cu centrul etc. Este fundamental studiul asupra circulaţiilor din Pompei, care a evidenţiat o serie de noi interpretări faţă de informaţiile arheologice iniţiale, datorate dezvoltării sale de tip policentric, aglomerării zonei rezidenţiale în aceste limite sau intensităţii folosirii spaţiului antic, în raport cu perioada actuală.

Problema relaţiei preexistenţelor cu naraţiunea dedicată lor a fost clarificată prin implementarea programelor de *Virtual Heritage,*[40] aplicate tuturor vestigiilor cunoscute şi deja cercetate. Bernard Frischer, profesor la *University of Virginia*, a elaborat, împreună cu alţi cercetători, timp de 10 ani, modelul virtual al Romei antice.[41] În acelaşi scop al protecţiei bunurilor de patrimoniu şi mai ales referitor la reconstrucţia lor virtuală s-a adoptat de UNESCO în 2003, „Carta Prezervării Patrimoniului Digital".[42] Un exemplu pentru reconstituirea ruinelor este proiectul *Santei Maria di Tergu* a prof. Letizia Ermini Pani.[43] Primul aspect al cercetării a prevăzut realizarea la scară teritorială a unui DEM (*Digital Elevation Model*), pe care s-a suprapus o imagine ortorectificată,[44] în urma căreia s-a putut evidenţia o serie de trasee şi urme istorice.[45] Avantajul acestei modalităţi de lucru este arhivarea directă a tuturor datelor, realizarea unor modele de analiză a tuturor straturilor suprapuse şi identificarea permanentă a vestigiilor de pe sit. Din anul 2003 s-au pus

36 Coyers, Lucius 1996, p. 6.
37 Jones 1997, pp. 443-446.
38 Hiellier 1999, p. 48.
39 Volumul unui spaţiu văzut dintr-un singur punct al acestuia, Kozan 2004.
40 *Idem,* pp. 36-40.
41 *News for you* 2007, p. 3.
42 UNESCO 2003, p.75.
43 Ermini Pani, profesoară de arheologie medievală la Universitatea *„La Sapienza"*, Roma, a elaborat o nouă metodă de analiză aplicată siturilor arheologice din Sardegna, dintre care cel mai important este Tergu.
44 Imagini georeferenţiate ale suprafeţei terestre, obţinute „cu senzori plasaţi pe sateliţi sau aeroportaţi". Camera Deputaţilor, p. 17.
45 Din analiza metodei lui Galeazzi; Ioia 2006, pp. 2-6.

bazele unui proiect de excavări extensive, de publicări ale datelor obţinute din cercetare, de muzealizare şi de accesibilitate a vizitatorilor. În acest fel s-a descoperit că, în urma restaurărilor din 1959 la Tergu, s-a folosit mortar de ciment, care a degradat anumite structuri, cauzând depozite de săruri, s-au realizat *ex-novo* pereţi care nu figurau în cadrul incintelor din secolele trecute şi s-au distrus părţi ale mănăstirii din cauza săpăturilor mecanizate. În urma a patru campanii de excavare, se poate cunoaşte în cele din urmă, morfologia sitului.[46] Finalitatea proiectului constă în muzealizarea integrală a complexului monastic, pornind de la istoria sa şi continuând cu evidenţierea unor aspecte ale vieţii cotidiene, până atunci total neglijate. Modul de comunicare este cel al unui film 3D, prin care se recompun fragmentele disparate ale arheologiei.[47] Acest tip de program funcţionează, asemeni procedeului de scanare laser, la scară teritorială şi de detaliu, putând reproduce obiecte din incintă, sau alte elemente care să reconstituie ambientul ansamblului. Toate datele sunt elaborate pe secţiuni, fiecare tratând un capitol al dezvoltării zonei, inclusiv sub aspectele sale geomorfice: hidrologie, vegetaţie, trasee.

Suprapunerea stratigrafică redată prin reconstrucţia fidelă cu mijloace virtuale, are rolul de a potenţa valoarea arheologică a sitului şi de a comunica toate aspectele care au dus la apariţia urmelor şi la dispariţia unor nivele însemnate din istoria locului.[48] Reconstrucţia virtuală a devenit cea mai simplă şi utilă formă de a oferi informaţii tuturor utilizatorilor, într-o modalitate comprehensivă, simulând şi elaborând ambientul ştiinţific.

---

[46] Multe dintre straturile iniţiale se aflau sub pardoselile mănăstirii medievale, fapt pentru care nu s-a recurs decât foarte târziu, în ultima campanie la excavări profunde. Ermini 2000, pp. 83-85.

[47] Iniţial este creat relieful prin Hărţi Tehnice Regionale, GIS, planuri IGM, imagini la rezoluţie mare, precum poze din satelit, perspective aeriene sau stereoscopii. Pornind de la informaţii 2D, raster, din CAD se realizează primele curbe de nivel, folosindu-se ulterior un software de modelare, obţinându-se în final un mesh detaliat al zonei, echivalent unui DEM (*Digital Elevation Model*). O fotografie rectificată va da ulterior textura spaţiului studiat, pentru a contura cât mai real macheta virtuală.

[48] Pentru detalierea unora dintre rămăşiţele de ziduri, s-au utilizat tehnicile fotogrametriei monoscopice, conform cercetării de doctorat. Danci 2010, p. 6.

3. ANALIZA PARAMETRILOR MUZEALIZĂRII UNUI SIT ARHEOLOGIC

3.1. PREMISE

„The first journey along the Via Tiburtina (between the centre of the city and Settecamini) is a chaotic experience. The car inches along at junctions and traffic lights, the dust swirls in the wind and the distant views are blurred. There are numbers of connections with even larger motion ways, nodes that clearly serve a purpose both as generators of movement on the Via Tiburtina, and as diverters of traffic from parts of the road."

În acest fel îşi începe lucrarea despre Via Tiburtina urbanista suedeză Kristina Hellerström.[49] Textul oferă o sinteză vie asupra primelor dificultăţi de înţelegere a arheologiei urbane: mişcarea continuă a persoanelor şi a mijloacelor de transport, care constrâng şi condiţionează modurile de percepere individuală a peisajului urban şi a periferiilor, prin pierderea simţului orientării. Sunt câteva dintre problemele întâlnite de-a lungul unei vizite organizate, în cadrul oraşului arheologic.

Dacă monumentele, în general, sunt puse sub pericolul abandonului, siturile arheologice devin mult mai vulnerabile, din cauza condiţiei de „urme" pe care le invocă şi din lipsa de înţelegere a funcţiei lor în cadrul urban. Se va căuta o serie de aspecte generalizabile, care să soluţioneze problema, pornind de la exemplul extrem al Romei, „oraşul arheologic", prin două paliere de lectură: unul privind „arheologia în oraş" şi altul ca „arheologie a oraşului". În primul caz, se va identifica un raport bazat pe rolul ruinelor în cadrul urbei, în cel de-al doilea, arheologia este privită ca un strat ascuns, ilizibil, ca suport iniţial aflat sub nivelul arhitecturii contemporane.

Siturile arheologice se prezintă astfel ca o bază a schimbărilor succesive din ţesut şi ca valori ce au condus la evoluţia compoziţiei urbane. O serie de procese este astfel definită: noi funcţiuni care garantează tutela, muzealizarea activă şi vizitarea preexistenţelor, odată cu ambientul limitrof, programe de conservare şi protecţie, nu doar datorită valorilor monumentale sau de vechime, ci ca reflectare a identităţii locale.

3.2. REPREZENTĂRI ALE ANTICHITĂŢII

Despre civilizaţiile antice avem numeroase mărturii păstrate de la istoricii şi filosofii vremii. Anticarii aveau să fundamenteze, ulterior, discursul asupra ruinelor, pe care l-au şi transmis, prin cele dintâi politici protecţioniste.

Amplul vocabular al arhitecturii greco-romane ne furnizează programe ce stau la baza funcţionării societăţii contemporane, precum: teatre, stadioane, lăcaşe de cult, *ville*, palestre, academii etc. Dintre acestea, muzeul rămâne singurul program care a menţinut nealterate valorile vechilor civilizaţii şi le-a transmis ulterior. *Mouseion*-ul din Alexandria şi Muzeul prinţesei Ennigaldi-Nanna, datând din 530 î.e.n. fiica lui Nabonidus, ultimul rege al Imperiului Chaldean, sunt considerate a fi primele manifestări colecţioniste din lume.

Un punct de plecare în acest sens: se raportează la a lua, dintr-un loc, obiecte cu un anume semnificat în viaţa cotidiană şi a le transpune în alte medii. O astfel de atitudine eclectică se remarcă la împăratul Hadrianus, care, legat de

[49] Hellerström 2009, pp. 95-96.

cultura orientală, transformă *villa* sa în „muzeu". Noţiunea este coroborată cu conceptele de „colecţie" (desemnând o sumă de opere de artă, diferite) şi de „putere" (forţa imperiului materializată în obiecte ce reprezintă diversele provincii). Pentru a defini *villa* ca primul „muzeu de arhitectură" trebuie subliniată semnificaţia sa de adiţie-toate corpurile sunt reunite, stau laolaltă printr-o agregare, generând compoziţia. Din momentul în care *Villa Hadriana* din Tivoli se conturează, la nivelul arhitecturii şi artei romane imperiale şi până la integrarea ei în complexul sistem al turismului cultural, aceasta prezintă toate caracteristicile şi compoziţia unui spaţiu muzeal proiectat, funcţionând permanent după aceste referinţe. Reşedinţa nu are ca funcţie dominantă reprezentarea, nefiind realizată ca monument comemorativ, sau ca semn al puterii şi al autorităţii, precum Pantheonul, ci constituie un ansamblu diferit de viaţa politică sau de manifestările ei imediate. Monumentul istoric este un artefact constituit *a posteriori-ungewollte*, după cum îl denumeşte Riegl.

Prin capacitatea sa artistică prezentă, *villa* nu este integrată conceptului de timp şi parcurs linear, închis. Ea constituie o sursă importantă şi generatoare de artă sau arhitectură nouă, fapt care o propulsează printre ansamblurile aflate în strânsă legătură cu memoria vie, putând fi disociată de însăşi istoria sa. Valoarea de vechime este asociată ruinelor sau oricărui ansamblu cu un aspect evident „ne-modern".[50]

Este important modul în care astăzi se înţelege monumentul şi zona sa de protecţie. De câteva decenii s-a constatat că nici un vestigiu nu trebuie încremenit „printr-o conservare intransigentă, ci continuat[51]". Este modalitatea prin care complexul rezidenţial a supravieţuit. A încuraja intervenţiile contemporane, în spiritul acestui loc, înseamnă a-i conserva caracterul şi a genera o conştiinţă comună faţă de valorile sale. Se poate considera că împăratul Hadrianus ar fi unul dintre primii protectori şi evaluatori ai monumentelor istorice. Riegl afirmă în acest sens: „Probabil că dragostea purtată antichităţilor de către Romanii secolelor I şi II ale erei noastre se va dovedi a fi, după un examen aprofundat, un fel de precursor anacronic al valorii de rememorare moderne".[52]

În cadrul Conferinţei de la Veneţia din 1964, se stabileşte tripla extensie a bunurilor de patrimoniu: tipologică, cronologică şi geografică.[53] Aceste proprietăţi nu se referă exclusiv la prezenţa sa fizică, ci vizează un spaţiu mult mai larg, prin influenţa sau aria sa de protecţie. Villa Hadriana devine un bun de patrimoniu din punct de vedere tipologic: o villa romană, care prin elementele sale caracteristice uşurează modul de cercetare, percepere a unui ansamblu similar, orice modalitate de intervenţie devenind general-cunoscută, iar implicarea în realizarea sa incluzând permanent, un număr mare de specialişti, din diverse zone de interes. Cronologic, intervenţiile în timp într-un sit arheologic, devin ele însele parte a bunului de patrimoniu, alături de importanţa crescândă a monumentului întreţinut.

Riegl este cel care descrie la începutul secolului XX valorile unui astfel de ansamblu. Valoarea economică a villei este, în urma celei cognitive,

[50] Din 1870, de când devine proprietatea statului, *villa* se transformă într-o sursă documentară ce face obiectul a numeroase publicaţii şi capătă recunoaşterea unanimă a valorilor sale. Până la acea dată însă, ea constituie sursă de spoliere, mare parte a clădirilor fiind distruse sistematic, până la temelie. Ea reprezintă un bun reutilizabil şi fragmentat, care a generat prin elementele sale componente materia unor edificii ulterioare. Françoise Choay descrie această situaţie, argumentând lipsa unor subansambluri ale acesteia prin decizia Papei Pius al II-lea, instauratorul Bulei, de a construi Vaticanul din sursele rafinate ale antichităţii, pe care îl citează: „edificarea unei citadele a absorbit aproape în întregime materialele extrase din vestigiile învecinate cu nobilul amfiteatru din Tivoli". Papa Pius al II-lea (1458-1464) deschide carierele de marmură pentru a recondiţiona Colloseum-ul, Choay 1998, p.39.

[51] *Idem*, p. 5.

[52] Riegl 1999, p. 22.

[53] Choay 1998, p. 4.

educative, unul dintre factorii principali în întreţinerea şi preocuparea pentru vestigiile romane. Turismul, care are drept produs modificarea palierului financiar, devine obiectul unor politici intervenţioniste.

În perioadele următoare, reşedinţa imperială va suferi numeroase restaurări, în spiritul lui Viollet-le-Duc, prin integrarea conceptului de punere în scenă. Astfel monumentul devine în urma mărturiilor istorice şi a surselor documentare, prilejul unor intervenţii, nu în scopul conservării, ci pentru a-l prezenta publicului în forma sa autentică. Atenţia acordată iluminatului nocturn, concertelor, manifestărilor culturale sau prezentărilor grafice, relevă şi pun totodată în pericol autenticitatea vestigiilor. Din secolul XX monumentul istoric capătă valoarea artistică de spectacol, lectura ansamblului bazându-se pe sintagmele proprii vocabularul contemporan.

3.3. MUZEALIZAREA MONUMENTULUI ISTORIC (DE LA ALBERTI LA CARLO SCARPA)

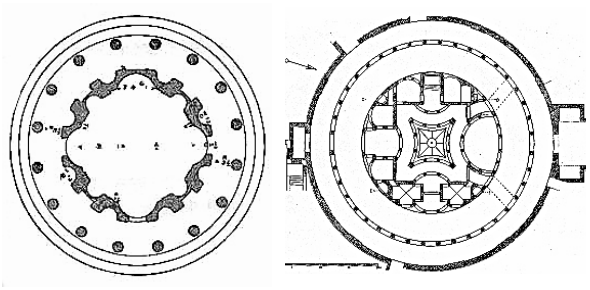
Roma a văzut construindu-se, în incinta *Villei Hadriana*, primul muzeu de arhitectură în mărime naturală.[54] Se poate vorbi în acest caz de muzealizarea monumentului istoric, prin citarea valorii de contemporaneitate. Aceasta se referă la a echivala vestigiile antice cu o realizare modernă similară, căutând menţinerea nealterată a stării fizice de conservare a ansamblului.[55] Valoarea de noutate artistică este unanim recunoscută, imediat după dispariţia lui Hadrianus.

Atenţia pe care arhitecţii au rezervat-o întotdeauna acestui loc, ne dovedeşte valoarea sa. Quarenghi, Piranesi, Rossini au prezentat schiţe semnificative pentru înţelegerea ansamblului. Louis-Marie-Henri-Sortais, printr-o restaurare relevantă la *Beaux-Arts*, în 1893 redă adevărata formă arhitectonică, greu de sesizat datorită vegetaţiei sălbatice abundente. Cunoscute sunt schiţele în creion ale lui Le Corbusier, realizate în 1911. Când era vizitelor turistice se profila într-un viitor îndepărtat, a descoperi peisajul dezolant al ruinelor *villei* încă nerestaurate, exercita o puternică impresie asupra vizitatorului. După moartea lui Hadrianus, pentru o perioadă importantă de circa 200 de ani nu se aminteşte nimic despre *villa*. Odată cu *Villa del Casale* (începutul secolului IV), din Piazza Armerina, Sicilia, se relevă importanţa peisajului, prin absenţa unor edificii centrale, după aliniamentele primare definite de *Villa Tiburtina*. Doar Renaşterea a condus la descoperirea valorilor umaniste, la interesul pentru ruine. Evul Mediu constituie o perioadă obscură, în care, din materialele reşedinţei se construiesc numeroase biserici în apropierea oraşului Tivoli şi noi reşedinţe, prin decizia nobililor locali sau a papalităţii.

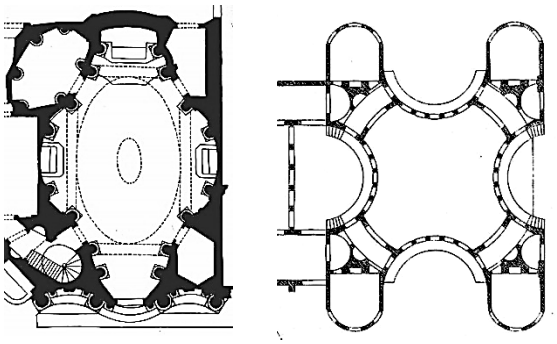
Prima reprezentare grafică a *villei*, reluată în proiectul *Tempietto*-ului (preia tema Teatrului Maritim), aparţine arhitectului Francesco di Giorgio Martini (1465). De la Bramante la Raffaello mulţi artişti studiază şi se inspiră de la volumele originale. Palladio, interpretând compoziţia edificiilor hadrianee, defineşte propriile principii în proiectarea de arhitectură. În 1634, încântat de interpretarea pe care Hadrianus a dat-o perioadei clasice, Borromin reia tema edificiului având curbe în formă de „S", la *San Carlo alle Quattro Fontane.*[56]

Cel mai „inspirat interpret"[57] al *villei* este Giovanni Battista Piranesi. Acesta publică o parte din studiile despre reşedinţă, pe care o considera expresia maximă a vitalităţii şi varietăţii artei romane. Arhitecţii renascentişti şi baroci precum Raffaello, Ligorio şi Borromini demonstrează o mare apetenţă pentru reşedinţă, considerând-o o sursă inepuizabilă de inspiraţie arhitectonică.

[54] *Ibidem,* p. 20
[55] Riegl 1999, pp. 45-47.
[56] Despre Borromini, Giannini1991, pp. 204-213.
[57] MacDonald, Pinto 2006, p. 281.



Imaginea 2. Tempietto-ul lui Bramante[58] şi Teatrul Maritim din Villa Hadriana



Imaginea 3. San Carlo alle Quattro Fontane, Borromini şi Pavilionul având curbe în „S" din Villa Hadriana

Dacă noţiunile dominante de ordine şi armonie au dat formă reacţiilor pe care ansamblul o suscita la artiştii perioadei umaniste, proiectanţii secolului nostru interpretează ruinele printr-o percepţie a structurii formale, decisiv modernă. Probabil, mai cu seamă decât orice alt sit al antichităţii, *villa* se supune fragmentării, în urma cărora vizitatorii experimentează complexul în secvenţe, creându-şi numeroase relaţii formale. Nu există nici un punct de unde s-ar putea avea o percepţie globală a locului, de aceea memoria trebuie să integreze fragmentele. Planimetriile sumare ale fiecărui edificiu recompuse prin colaj, trimit către primele compoziţii cubiste ale lui Picasso şi Braque.[59] În 1823, Thomas Jefferson proiectează la Monticello, în Virginia, o serie de construcţii la care se remarcă unele dintre principiile de compoziţie şi de reprezentare volumetrică ale *Villei* lui Hadrianus.[60] În aceste realizări se exemplifică conceptul de peisaj cu pavilioane, prezentând importanţa pe care a avut-o în artă, fuziunea dintre natură şi spaţiul edificat. Traseele subterane, eclectismul formal, alternanţa dintre plin şi gol, înalt şi jos, logica mişcării, inserate într-un cadru scenografic ce transferă emoţional spectatorul, integrându-l într-o ambianţă nouă, certifică atributele comune ale celor două ansambluri.

Le Corbusier realizează o planimetrie generală a reşedinţei, prezentată în *Vers une architecture*, dispunând pe situl lipsit de denivelări doar partea centrală a acesteia, fără a descrie nici un raport tridimensional între edificii. În *Design of Cities*, Edmund N. Bacon (1967) comentează modalitatea de reprezentare a arhitectului: „A da o soluţie unei probleme în continuă expansiune prin mijlocirea fragmentării părţilor sale […], este posibil până la un anumit punct. Trecând de acesta, exigenţele proporţiei necesită o reintegrare[61]". Pare un paradox faptul că modernismul lui Corbusier este legat de viziunea romantică pe care o manifestă asupra trecutului. *Villa*, aşa cum apare desenată în schiţe, este o explicaţie a noţiunilor sale despre arhitectură, înţeleasă ca „jocul savant şi riguros al volumelor compuse în lumină" şi reprezentată în creaţia sa, prin forme elementare (folosirea betonului armat în construcţii). În monumente expresive, de forţă, precum Capela de la Ronchamp sau Centrul Guvernamental de la Chandigarh, integrate în

[58] Cole 2004.
[59] MacDonald, Pinto 2006, p. 279.
[60] *Ibidem.*
[61] Bacon 1974, p. 9.

mod eroic în cadrul natural, se recunosc trăsături comune cu cele ale *villei,* ca de exemplu: pereţii lipsiţi de decoraţii, betonul aparent care capătă în timp o modelare asemănătoare ruinelor.

În 1951 Louis Kahn a petrecut trei luni la *Accademia Americana* din Roma, perioadă în care a vizitat complexul.[62] Întors, el va continua să mediteze asupra stilului arhitectural al reşedinţei romane, fiind fascinat de „locul nemărginirii". În 1960, în timp ce lucra la *Salk Institute*, propune *Villa Hadriana* ca model pentru realizarea unui complex de săli şi rezidenţe numit *Accademia*. Ultimul studiu aparţinând lui Pierre-Yves Balut conţine idei importante despre rolul *villei* în imaginarul occidental, examinând versiunea lui Leon Krier, a villei la mare a lui Plinius, care cu excepţia sitului revelează numeroase particularităţi hadrianee.

Astăzi arhitecţi ca James Stirling,[63] Oswald Mathias Ungers,[64] Robert Mangurian[65] sau Michael Graves[66] îşi inspiră proiectele din compoziţia reşedinţei. Locul cunoscut pentru mult timp doar din perspectivele iluministe, retrăieşte prin însăşi arhitectura, geometria sa, edificiile originale ce compun ansamblul şi extraordinarul repertoriu global.

Observaţia concluzivă a lui Piranesi asupra reliefului *villei* rezumă convingerile despre valoarea monumentului: „Acceptăm a ne convinge că Edificiile acestei *Villa* depăşeau oricare alta prin măreţia lor, prin ornament şi prin vaga, bizara imagine: din care lucruri pot profita Profesorii de Arhitectură".[67] Asemănări ale ansamblului roman cu structura Takunyuan-ului (Grădina Completă) a lui Chia Chen,[68] cu Marele Palat din Constantinopol sau cu pavilioanele *Fatehpur Sikri* di Akhar, de lângă Delfi,[69] evocă diversitatea şi multitudinea de elemente constitutive ale limbajului antic, ce şi-au regăsit permanent valenţe temporale. S-a pus de multe ori întrebarea dacă: muzealizarea obiectului de arhitectură duce la degradarea şi distrugerea monumentului? În unele cazuri este posibil. Valoarea vestigiilor păstrate dau scara intervenţiei de conservare şi stabilesc relaţia obiect-vizitator. În cazul *Villei Hadriana*, zonele acoperite de mozaicuri sau fresce, care ar fi fost supuse degradării, sunt expuse, în mare parte, în *Musei Vaticani.* Deşi considerate şi integrate ca spaţiu de expunere deschis, zonele arheologice suportă o serie de modificări:

- ***Procese de restaurare***. Prin acestea se certifică valorile complexului şi se asigură persistenţa în timp. Totodată prelevarea unor mostre din structura edificiilor, va demonstra unicitatea lor formală, mărindu-le importanţa pe scara bunurilor de patrimoniu. Toate intervenţiile vor urmări recompunerea unui cadru antic greco-roman, deservind intenţiei de a cunoaşte şi înţelege compoziţia ansamblului (anastiloza este unul dintre procese).
- ***Reinterpretarea şi reconstituirea monumentului după planurile anticarilor sau ale istoricilor***. Piranesi

[62] MacDonald, Pinto 2006, p. 279.

[63] De exemplu *Neue Staatsgalerie*, la Stoccarda (1984). Planul e inspirat de schiţele lui Piranesi. Jenks 1987, p. 271-274.

[64] Acesta se referă la villă în Architectural Review 1984, p. 4, în care susţine că Hadrianus ar fi fost arheolog.

[65] Curtea teatrală a proiectului său pentru *South Side Setlement House*, la Columbus, Ohio, face referire la formele Tricliniului Scenografic. MacDonald, Pinto 2006, p. 374.

[66] În cursurile de la Catholic University din Washington, se evocă planimetria pluri-axială a villei. MacDonald, Pinto 2006, p. 374.

[67] F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni, în Opere complete*, Bologna, 1827, IV, p. 108, citat de Tubbs, pp. 118-125.

[68] În romanul „Visul camerei roşii", scrisă în perioada anilor 1850 de Tsao Hsueh Chin se descrie maniera de a mări grădina palatului prin dispunerea unor pavilioane sau terase.

[69] MacDonald, Pinto 2006, p. 370.

sau Gismondi sunt dintre cei care, până în prezent au reprodus, la scară, edificiile unor complexe arheologice importante, atât planimetric, prin relevare, cât şi la nivel volumetric, în urma studiilor aprofundate ale valorilor antice. Folosirea acestei surse în reconstituirea[70] ansamblului, transformă vestigiile în obiecte de artă, expuse în aer liber şi în sens global în muzeu, prin formaţia lor didactică şi culturală.

- ***Transformarea zonelor arheologice într-o sursă permanentă de excavări şi cercetare***. Organizarea oricărui muzeu implică personal specializat-conservatorii, care asigură transmiterea patrimoniului în timp, reuşind datorită pregătirii ştiinţifice, să prezinte obiectele într-o manieră sugestivă publicului.[71] Faptul că siturile nu sunt integral excavate, asigură un îndelung proces de cercetare arheologică, care va alimenta resursele artistice ale unui spaţiu de expunere.
- ***Avantajul de a fi găsite în urma unor intervenţii şi înţelese ca un ambient permanent modificabil***. În contextul patrimoniului artistic al antichităţii, asupra monumentelor se va interveni permanent în spirit protecţionist şi conservatorist, cunoscându-le şi apreciindu-le valoarea de rememorare intenţională,[72] prin compararea cu alte realizări de acest gen ale perioadei.
- ***Ideea distrugerii constructive şi a modernizării***. Riegl susţine că din punct de vedere al valorii de vechime, activitatea umană nu trebuie să vizeze o conservare eternă a operelor create în trecut, ci să pună în evidenţă ciclul creaţiei şi distrugerii. Un astfel de obiectiv se va realiza chiar dacă monumentele de azi vor fi ulterior înlocuite de către altele[73]. Un exemplu în acest sens este proiectul lui Aldo Rossi în *Palazzo Bianco*, din Genova, care înlocuieşte scara centrală a edificiului, cu o intervenţie de ultimă tehnică, devenită ulterior „obiect în muzeu". În acelaşi spirit cele două spaţii de expunere ale Villei Hadriana, cel al *Canopeum*-ului şi *Museo Didattico*, trebuie protejate, propunându-se ca edificii vizitabile. Realizarea unui nou muzeu devine un fapt necesar.

Pentru a susţine şi defini capacitatea unui monument antic, precum este villa de la Tibur, de a se integra contemporaneităţii şi de a se înscrie între muzeele unanim recunoscute, ar trebui amintită apologia lui Kázmér Kovács, din lucrarea *Timpul monumentului istoric*. Acesta regăseşte deopotrivă în complexul rezidenţial grădinile eclectice, muzeele în aer liber contemporane, palatul labirintic, pe care-l denumeşte întruchipare a „universului". Prin analogia cu „turistul cultural", îl situează pe Hadrianus la nivelul unui conceptor şi interpret al întregului patrimoniu imperial. Alcătuind o reprezentare de tip *imago mundi*, reiterează locurile esenţiale ale lumii (Canope, *Academian*, etc.), pe care le îmbogăţeşte cu opere de artă,

[70] Sensul reconstituirii este acela imaterial, ce vizează recompunerea *villei* în scopul cercetării, cunoscându-se din *Teoria restaurării, Săpături arheologice*, Art.15, că orice lucrare de reconstituire fizică trebuie respinsă a-priori, din Nistor, p. 17.

[71] Nicolescu 1979, p. 8.

[72] „Funcţia valorii de rememorare intenţională împiedică definitiv ca acel monument să se scufunde în trecut şi îl păstrează pentru totdeauna viu în conştiinţa generaţiilor viitoare.", din Riegl 1999, p. 43.

[73] *Idem*, p. 31.

devenind astfel comparabile cu marile muzee contemporane.

„Atât în compoziţie cât şi în detalii, ansamblul respiră o prospeţime a creativităţii, o dinamică a relaţiei cu amplasamentul şi cu cultura epocii. […] Împletirea cunoaşterii şi respectul patrimoniului construit cu o atent dozată inventivitate contextual adecvată ne poate ajuta să găsim calea de ieşire din labirintul sindromului patrimonial”.[74]

3.4. RUINELE ÎN CADRUL SPAŢIULUI ACTUAL DE EXPUNERE

În cazul ruinelor primul spaţiu direct de expunere este oraşul. Relaţia preexistenţelor cu mediul urban este de cele mai multe ori reprezentată printr-o ruptură în ţesut resimţită atât în planificare, cât şi în gândirea socială. Arheologia urbană[75] consideră oraşul ca un conglomerat şi fiecare săpătură arheologică ca pe un punct de pornire în recompunerea istoriei sale, referindu-se la cercetarea arheologică globală.[76] Un al doilea termen, arheologia în oraş, evaluat în opoziţie cu cel dintâi, se raportează la operaţii şi intervenţii tematice circumscrise chestiunilor şi locurilor specifice.

În contextul noilor dezvoltări urbane, când metropola se extinde asupra întregului teritoriu limitrof, prin tentacule de tipul autostrăzilor, conductelor, drumurilor, sau căilor ferate, cercetarea asupra arheologiei capătă noi dimensiuni. Prin această dezvoltare şi continuă amplificare a periferiilor, se măreşte în general şi numărul descoperirilor arheologice. De cele mai multe ori, lipsa unor studii care să certifice preexistenţele duce la confruntări directe cu intenţiile de valorificare ale noilor situri, respectiv cu raportul acestora în cadrul oraşului. Problema apare din modul în care prezenţa directă a vestigiilor (se) subordonează oraşul-(ui). Locuri complet izolate, închise între grilaje de sârmă, departe de privirea invazivă a locuitorilor, aceste goluri urbane tind să fie privite ca o intruziune într-un nucleu bine individualizat anterior, creând „teritoriul arheologic”.[77] În formularea noilor premise de re-funcţionalizare a acestora, se poate considera că situl reprezintă baza compoziţiei stratigrafice, prin care este permanent evidenţiată valoarea istorico-culturală „activă” şi nu doar importanţa sa de monument. Pornind de la principiul utilizării permanente, se vor prezenta noi modalităţi de gestiune a proiectului urbanistic în cadrul unei viziuni integrative, începând cu nevoia societăţii de a înţelege interferenţa cu contemporaneitatea.

Diferenţele dintre profesioniştii implicaţi şi instituţiile interesate duce la separarea dintre procesele de conservare şi de recalificare urbană. Această situaţie este explicitată încă din anii ’80, când Franco Minissi elaborează o serie de regulamente în acest sens, reluate în cercetările profesorului Lucio Carbonara.[78] Fiecare specialist tratează vestigiul doar dintr-un anumit unghi, fapt care generează două probleme perpetue: prima legată de lipsa acţiunilor intervenţioniste, care duc la degradarea permanentă a monumentului şi cea de-a doua care ţine de lipsa cunoaşterii colective asociate cu înstrăinarea sitului studiat de contextul de care aparţine. Cele mai multe dintre intervenţii neagă valoarea ansamblului, pentru a facilita transformările imobiliare, în timp ce procesul conservativ este şi el privit

74 Kovács 2003, pp. 85-88.

75 *Council of Europe* 1999, pp. 13-14. Raportul prezintă situaţia cercetării asupra arheologiei urbane în ţările Europei, de la interesul pentru limes către formele actuale de prezervare.

76 Zanker 1993, p. 25. Descoperirea oraşului Pompei în secolul al VIII-lea a reprezentat momentul definirii „arheologiei urbane”.

77 Fazzio 2005, pp. 15-25.

78 Carbonara 1992, Lucio Carbonara studiază organizarea fizico-geografică a teritoriului, prin metode şi analize asupra fenomenelor referitoare la planificarea complexă.

dincolo de mediul învecinat săpăturii. Deşi acest mod de a opera este considerat unicul capabil să tuteleze obiectivul, orice raport dialectic cu oraşul poate fi privit ca o limitare a înţelegerii şi interpretării corecte a preexistenţelor. În scopul determinării relaţiilor de fundamentare cu contextul, se vor prezenta „transformările compatibile", într-un astfel de proces. A prezenta în ce mod arheologia influenţează urbanitatea este de prisos, având în vedere că fiecare rămăşiţă a condiţionat formal oraşul.[79]

În urma Convenţiei de la Valetta, Malta, din ianuarie 1992, s-a ajuns la concluzia că săpătura poate fi înlocuită de alte mijloace non-distructive.[80] Problema datorată conservării *in situ*, face ca puţine dintre ariile nou descoperite să rămână expuse.

Relaţia cu arheologia trebuie privită din două puncte de vedere: atât ca lectură a unui strat ascuns, care trebuie cercetat pentru a fi înţeles, cât şi ca suprapunere faţă de oraşul contemporan, cu referire la ţesuturile interioare ale terenului.

Oraşul, ca loc de condensare este singurul mediu în care arhitectul, arheologul şi urbanistul se reunesc. Propunerile, de orice tip, într-un astfel de teritoriu, comportă o serie de proceduri greu de determinat, cu o aplicabilitate diferită de cea propusă în timp şi care se concluzionează pe baza unei alte ipoteze decât cea originală.

Disciplinele de proiectare, urbanismul şi arhitectura induc transformări fizice şi funcţionale spaţiului oraşului, diferenţa fundamentală dintre cele două fiind cea de scară. Arheologia, pe de altă parte operează prin excavare, aducând astfel aportul reflexiv la modificările teritoriului. Deseori sistematizarea sitului arheologic se realizează după implementarea proiectului de săpătură şi chiar dacă transformările urbanistice sunt majore, nu se iau în seamă imediat.

Daniele Manacorda explică aceste noi preocupări în practica arheologică contemporană.[81] Acesta priveşte operaţiile în sit ca pe o „demontare" stratigrafică, o distrugere a unei ordini generată anterior, prin care fiecare intervenţie va trebui publicată, expusă, exercitându-se de la început o poziţie culturală clară. Practica dovedeşte că timpii îndelungaţi şi lipsa fondurilor tind să accentueze importanţa sfârşitului lucrării de săpături, toate celelalte acţiuni fiind considerate „ipoteze ultime". Dintre cele trei tipuri de cercetări arheologice: sistematice[82], preventive[83] şi de salvare,[84] doar cele preventive sunt legate strict de necesitatea de transformare. Acestea sunt menite să individualizeze prin recunoaşteri intuitive posibilele preexistenţe, astfel încât să se poată diminua impactul intervenţiilor sistematice. Acest tip de analiză, chiar dacă nu prezintă informaţii asupra întregului sit (în general nu se cunosc toate stratificaţiile), poate oferi un cadru larg în planificarea urbană, reuşind pe de o parte să valorifice vestigiile descoperite, cu

79 Fazzio 2005, p. 14.

80 În articolul 3 al convenţiei se stipulează că oricărei „distrugeri controlate" i se preferă noile metode de cercetare şi inventariere a patrimoniului arheologic.

81 Manacorda 2001, p. 88.

82 Un astfel de exemplu este cel de la Catedrala San Lorenzo, Genova, unde s-au realizat săpături pentru a consolida statuia Madonei „Regina di Genova". Ulterior s-au descoperit sub altar pietre funerare de perioadă romană (in *Designing Archeology* 2011).

83 La mănăstirea Sant' Agostino Genova s-a intervenit pentru sistematizarea pieţei muzeului. Lucrările au continuat şi în curtea interioară, unde la baza claustrului s-au evidenţiat fundaţii romane. Toate resturile arheologice au fost anexate traseului muzeal (in *Designing Archeology* 2011).

84 În *Piazza Matteotti* din Genova încep lucrările pentru schimbarea conductelor de alimentare cu apă. Săpăturile conduc la descoperirea unui edificiu cu cinci încăperi din secolul II şi folosit în epoca romană până în secolul IV. S-au găsit două lastre de marmură, care acopereau o conductă de perioadă romană târzie, una dedicată cultului zeiţei *Fortuna Reduce*, introdus de Augustus în 19 şi una lui Filip Arabul 244-249 (in *Designing Archeology* 2011).

scopul de a ajunge la cunoaşterea propusă iniţial, pe de altă parte, se poate adapta zona studiată, în funcţie de dinamica urbană. Intervenţiile de salvare datorate descoperirilor neprevăzute ale unor elemente arheologice, în cadrul unor modificări curente, apar în general din lipsa celorlalte două tipuri de cercetare. Acesta este însă şi cel mai des întâlnit caz, în care într-un timp scurt, necesar continuării implementării proiectului iniţial, trebuie luată o decizie în ceea ce priveşte valorificarea şi tutelarea sitului: tratare ulterioară, documentare, distrugere, mutare sau conservare *in situ*. Astfel, în cazurile în care se intervine într-o zonă de importanţă arheologică trebuie considerate iniţiative cu un grad înalt de adaptabilitate.

Cele mai importante exemple sunt cele ale ariilor descoperite în zone destructurate sau periferice, care pot contribui la congruenţa spaţiului, caracterizat fiind de o capacitate sporită de asimilare a intervenţiilor. În caz contrar, vestigiile absorb şi modifică întregul context, devenind printr-o relaţie de înstrăinare, o zonă conflictuală în care oraşul structurat se confruntă cu golul arheologic.

Arheologia urbană se referă la cercetarea arheologică globală, indiferent de perioadă, văzută ca o metodă de urgenţă în ţesutul existent şi care ia în considerare permanentele probleme ale dezvoltării urbane şi ale politicilor de planificare.[85] În oraşele anglo-saxone de după al doilea război mondial, s-au folosit noile zone arheologice pentru evidenţierea potenţialului de recalificare urbană, mizând pe dezvoltarea aspectelor teoretice şi metodologice pecuniare, în scopul tutelării. În România, unde nucleele antice au suferit o serie de traume istorice, se remarcă cu dificultate trecerea şi modificările progresive ale ţesutului. Indiferent de cadrul în care s-au constituit şi de teoria urbană pe care s-au fundamentat, s-a căutat permanent să se genereze un arhetip de continuitate planimetrică.[86]

ARHEOLOGIA ŞI MEMORIA

În mentalitatea actuală ruinele reprezintă un spaţiu închis, delimitat fizic şi separat de restul oraşului. Multe dintre vestigii nu se pot înţelege prin simpla lor prezenţă fizică sau prin expunere, din cauza incapacităţii de a comunica cunoştinţele acumulate, fiind astfel înlăturate de la principalele transformări urbane.

Arheologia în oraş nu trebuie privită ca o disciplină specializată doar pentru adunarea datelor, ci ca o metodă de cercetare care pune în discuţie mediul urban şi istoria sa. Arheologul Daniele Manacorda proclama dificultatea prin care studiile sunt transmise publicului şi invoca necesitatea acestui proces pentru definirea culturii.[87] Problema nu este doar aceea de a înţelege ruinele, ci şi momentul practic al realizării săpăturilor arheologice, în detrimentul „anvelopantei" estetice a oraşului contemporan. Aspectul destructurat al acestor operaţii generează deseori protestul comunităţii.[88]

În funcţie de modul în care sunt tratate vestigiile, respectiv de modalităţile de folosinţă ulterioară a spaţiilor de către comunitate, se diferenţiează memoria socială de cea colectivă Prima se adresează unei societăţi în special, unei categorii „privilegiate", pentru care zona arheologică este accesibilă, fără a se considera ca făcând parte dintr-un patrimoniu comun. Cea colectivă este o sumă de memorii generată de o

85 Fazzio 2005, p. 33.

86 În pofida evidentei instabilităţi istorice, planificarea urbană prezenta continuitate morfologică între ţesuturile istorice şi actuale, până la suprapunerea lor totală.

87 Manacorda 2007. Arheologul dezbate în lucrarea sa relaţia dintre arheologie, arhitectură şi public.

88 De Darwin 2009, p.24. În anul 1991 în zona Michaelerplatz din Viena, arhitectul Hans Hollein a realizat un proiect de intervenţie unitar, în care ruinele castrului roman Vindobona sunt vizitate şi observate de la nivelul actual al străzii. Printr-un desen avangardist al pavimentului se generează noi trasee ghidate de direcţia resturilor antice.

societate, în scopul definirii unei identităţi.[89] Toate elemenetele incluse acesteia, vor fi tutelate. De cele mai multe ori, resturile descoperite punctual ne îndrumă către o cunoaştere metodică, motiv pentru care, pentru a nu fi uitate şi abandonate, arheologia va elabora o cercetare la nivel urban, evidenţiind o serie de urme necesare unei construcţii narative.

În funcţie de tipul de memorie care li se alocă, se pot determina două categorii de arii: de congestiune (ce fac obiectul politicilor culturale) şi de abandon (goluri urbane, ce nu aparţin percepţiei colective); lipsa unei relaţionări cu contextul, face situl în general inaccesibil.[90]

ARHEOLOGIA ŞI PLANIFICAREA URBANĂ

Aşa cum pentru bunurile istorice, reutilizarea devine una dintre acţiunile importante de salvare, pentru siturile arheologice procesul de conservare implică de cele mai multe ori sustragerea preexistenţelor de la dinamica urbană. Se vor prezenta principalele exemple ale unor intervenţii, pornind de la nucleul arheologic al unor oraşe precum: Napoli, Atena, Cordoba, Roma, pe baza „cartelor riscului arheologic" şi a „Codului bunurilor culturale". Definirea termenului de arheologie în funcţie de rolul acestuia şi de distanţa faţă de oraşul actual, duce la conturarea diverselor areale de studiu. Se poate vorbi despre arheologia medievală, industrială, căutându-se mai degrabă o metodă arheologică, decât o analiză de obiect.

Prezenţele istorice sunt cele care pot, prin forma lor consolidată, să contribuie la dinamica urbană, respectiv la transformările datorate menţinerii funcţiunii de bază şi rentabilizării. Tiziano Mannoni vorbeşte despre aceste lucruri în cartea sa *Archeologia dell'urbanistica „Utilizarea culturală în sine nu menţine în viaţă vestigiile arheologice, ci în mod normal le accelerează degradarea, faţă de formele îngropate sau ale arhivării controlate; o casă veche în schimb, lăsată în voia ei, se deteriorează rapid, dar supravieţuieşte mai degrabă daca este folosită pe post de casă decât muzeificată*".[91]

Într-un sondaj făcut în anul 2000, la nivel naţional în Italia, dintre „muzeele" cele mai frecventate de public se numără, pe primele trei locuri, situri arheologice în această ordine: Amfiteatrul Flavio din Roma, circuitul şi descoperirile din Pompei şi Pantheonul.

Problema utilizării unei zone arheologice devine importantă, deoarece dincolo de nevoia culturală a societăţii, se consideră că lipsa refuncţionalizării monumentului, respectiv „menajarea" acestuia de la transformările urbane sunt singurele modalităţi de a-l proteja. Andrea Carandini[92] consideră utilă conservarea unui bun doar în măsura în care acesta este folosit de către locuitori şi de cultură. Dând exemplul Colosseum-ului se întreabă: *„ar fi mai bine să-l ştim îngropat, fără a-l mai putea vedea, dar perfect conservat sau preferăm acel Colosseum în ruină un pic distrus de timp, consumat de uzură, crăpat de cutremure, dar care continuă să influenţeze cultura occidentală*?"

Aceste idei legate de tutelă, se referă în aproape toată legislaţia europeană la muzee şi parcuri arheologice, nu şi la arii arheologice. În ziua de astăzi se caută acele elemente care fără a suferi modificări traumatice, pot fi utilizate în acelaşi scop pentru care au fost realizate, precum teatrele sau amfiteatrele. Valoarea de folosinţă socială se referă la modul în care locuitorii spaţiului acceptă transformările şi modalităţile de conservare ale bunurilor. Astfel, din acest punct de vedere, trebuie analizat raportul dintre ruine şi oraş, respectiv dintre vestigii şi

[89] Fazzio 2005, p. 44. Valoarea de folosinţă socială se referă la cum poate societatea să accepte schimbările din spaţiu şi cum poate fi conservată proprietatea.

[90] *Idem*, p. 88.

[91] Mannoni 1994, p. 39, *apud* Fazzio 2005, p. 41.

[92] Carandini 2006, p. 53, *apud* Fazzio 2005, pp. 42-43.

transformările urbane, luând în seamă o serie de criterii de integrare.

Andreina Ricci, în reflexia sa asupra arheologiei urbane, consideră necesară realizarea unei „*convieţuiri*"[93] dintre preexistenţă şi noile intervenţii. În această situaţie, cele dintâi ar avea avantaje economice, fiind utilizate ulterior pentru prezervarea lor, în timp ce operaţiile pe sit s-ar putea concentra în jurul unui element de interes, pentru întregul ţesut. Dintr-o lipsă de flexibilitate (provenită de la ideile de salvare totală) sunt avantajaţi spoliatorii clandestini şi constructorii abuzivi. În astfel de situaţii materialul arheologic este considerat fie „incert", care nu compromite desfăşurarea transformărilor, fie de neatins, care pentru a nu fi supus unor modificări este izolat şi se sustrage dinamicii urbane. În ultimul timp a apărut şi cea de-a treia formulare care incită la a privi arheologia ca pe un obiect al viitoarelor transformări, în scopul recalificării oraşului şi al teritoriului. Se consideră importantă finalitatea unui proces de conservare doar atunci când prin acest fapt se dă „o folosinţă publică istoriei".[94] Andreina Ricci consideră că „simplul gest al contemplării asupra ruinelor", implică o serie de schimbări.[95] Capacitatea monumentului de a deveni un loc de condensare, de a oferi repere şi de a îmbogăţi cultural comunitatea locală, redesenează oraşul şi traseele lui.

În lucrările sale, Daniele Manacorda identifică trei principii pentru legitimarea legăturii directe dintre proiect, oraş şi ruine.[96] Primul se referă la cunoaşterea arheologică drept bază a tuturor viitoarelor transformări. Se pot identifica operaţiile urbane compatibile pornind de la definiţia preliminară şi sistematică a zonelor ca fapt din interiorul proiectului. Un al doilea criteriu din cadrul planului, analizează interpretarea valorilor arheologice şi identificarea oportunităţilor de transformare a preexistenţelor şi a contextului urban. Acest lucru induce o libertate necondiţionată de a proiecta, ţinând cont de cei doi parametri - arheologia şi oraşul şi căutând soluţiile cele mai uşor adaptabile. Al treilea aspect identifică utilitatea proiectului în definirea modalităţilor de construire ale intervenţiilor prevăzute, fără compromisuri sau modificări ulterioare.

Lectura resturilor[97] condiţionează direct reglementările planului. Una dintre categoriile expuse face referire la nivelul de conservare al rămăşiţelor arheologice. Se consideră că un rest poate să fie mai mult sau mai puţin lizibil, configurat sau reprezentat, doar prin urmele păstrate. Stabilirea tipologiei acestora se determină printr-o clasificare a preexistenţelor în urma cunoaşterii arheologice, înţelegându-se prin această cercetare gradul de transformabilitate al fiecărei structuri. Analiza va specifica totodată caracteristicile de singularitate sau de adeziune ale fiecărui element. Astfel se va defini un rest izolat sau făcând parte dintr-un complex. Pentru a determina caracterul unei eventuale intervenţii, cercetarea va identifica nivelul de stratificare, ca parametru ce diferă atât în funcţie de procesele de restaurare, cât şi de momentul şi modul descoperirii. Se poate formula definiţia care diferenţiază elementul istoric de preexistenţele arheologice. Stratificarea funcţională se determină pe baza posibilităţilor de utilizare ale restului, de la cea iniţială la cea actuală, cu referire la scara teritorială, urbană şi nu doar la obiectul singular. În cazul unor muzealizări devin importante pentru viaţa monumentului condiţiile de accesibilitate şi vizibilitate. Acestea, alături de situaţia juridică, oferă o modalitate de cunoaştere obiectivă şi de apropriere a datului arheologic, prin clasificarea în patru categorii: resturi accesibile, limitate, inaccesibile sau ocultate de construit.[98]

Nu este o certitudine că izolarea unei zone arheologice de restul oraşului, printr-o

[93] Ricci 1999, pp. 97-127.
[94] *Idem*, p.74.
[95] Manacorda 2008, p. 77, cit 8.
[96] Fazzio 2005, p. 77, cit. 10.
[97] *Idem*, p. 88.
[98] *Ibidem*.

împrejmuire, poate duce la o mai bună conservare. Se pot găsi utilizări compatibile, care să genereze transformări controlate. Modificările spontane se realizează oricum în absenţa unui proiect. Astăzi tutela este condiţionată de respectarea unor fâşii de siguranţă şi distanţe, de la fiecare element în parte. Cercetarea se poate aplica doar acelor forme ale arheologiei care nu distrug şi nu perturbă zonele limitrofe, ci au potenţial de valorizare. Totodată, se consideră situaţiile în care schimbările oraşului sunt fiziologice, generând recalificarea construcţiilor, extinderea centrului, revitalizarea spaţiilor publice, modernizarea sistemului de servicii, în care contactul cu situl arheologic se face întâmplător, fără o posibilitate reală de dialog. Ceea ce trebuie permanent păstrat este valoarea informativă şi ştiinţifică a resturilor, fără a se privi importanţa fizică a urmei sau a procesului de conservare. Nu pentru toate resturile trebuie acordată aceeaşi importanţă, va trebui alcătuită o ierarhie, renunţând la delimitare, prin contextualizare.

3.5. NECESITATEA UNUI SISTEM MUZEAL

Ce se va întâmpla cu muzeul viitorului, având în vedere că se face din ce în ce mai greu distincţia dintre produsul autentic şi cel simulat? O altă problemă este orientarea generaţiilor actuale către divertisment şi prea puţin către valorile culturale, considerate anoste şi rigide. Comunităţile locale sunt într-o continuă schimbare, iar între naţiuni apar diferenţe fundamentale de percepţie: cum va putea muzeul să comunice printr-o relaţie stabilă cu acestea? Multe dintre ele prezintă obiectele în maniera academismului francez: bi-dimensional (prin fotografii, picturi, documente etc), chiar atunci când este vorba de o colecţie statuară, iar modul de narare şi comunicare către public se prezintă sub forma unor texte enciclopedice, reproduse la nivel parietal.[99] Dacă într-un muzeu tematic, cum este cel de la Auschwitz, se accentuează scenografic dramatismul, *National Museum of American History* din Washington, prezintă în colecţiile secolului XX, pantofiorii lui Dorothy, din filmul Vrăjitorul din Oz. Muzeele arheologice au avantajul de a expune obiecte cu valoare de patrimoniu, fapt pentru care naraţiunea se diversifică. Politicile de reprezentare se adresează omului global, adaptat schimbărilor cotidiene şi integrat într-o realitate tehnologică.

Pentru finanţarea muzeelor arheologice, Uniunea Europeană încurajează colaborările transnaţionale, între diversele asociaţii profesionale. Un exemplu, care a beneficiat de aceste fonduri este Zidul lui Hadrianus (*Hadrian's Wall*), o frontieră antică, ce separa lumea romană de zonele care nu au fost colonizate şi care reuneşte astăzi, printr-un proiect transfrontalier, toate statele Europei. Se realizează, pornind de la memoria împăratului, o reţea muzeală de mii de kilometri, la care se adaugă noi descoperiri arheologice. Un astfel de proiect nu doar că tutelează şi conservă vestigii de mare importanţă, ci comunică informaţii care nu izolează situl, asemeni intervenţiilor locale, de mică anvergură, ci îl introduc într-un trecut revitalizat, asemenea relaţiei iniţiale pe care locurile o aveau în antichitate.

O astfel de finanţare, trebuie să reunească minim 6 state şi minim 6 operatori culturali diferiţi. Programul se va desfăşura pe o durata ce va depăşi 5 ani şi trebuie privit atât sub forma unei tutele din partea organizaţiilor europene de profil, cât şi ca muzealizare la nivel global. Fiecare entitate, ansamblu arheologic îşi păstrează autonomia, UE investind maxim 60% din sumele necesare estimate ale proiectului total.[100] După acelaşi model s-au reunit 14 muzee din Brescia, Cremona şi Mantova,

[99] Multe dintre muzeele de istorie ale Europei prezintă această formulă încastrată într-o altă perioadă istorică. Dintre ele, cele mai comentate de presa ultimilor ani sunt *German Historical Museum* şi *Nordic Museum* in Stockholm.

[100] Marinis 2010.

alcătuind Reţeaua Muzeelor Arheologice a provinciei Lombardia. Împreună au elaborat un acord care prevede dezvoltări teritoriale importante, în scopul valorizării unor areale cât mai largi. Pornind de la rolul educativ asupra maselor, aceste organisme sunt articulate, pentru a ghida la nivel instituţional indivizii în faza de formare. Raportul de tip conservativ a condus la salvarea unor situri care altfel nu ar fi făcut subiectul programelor de valorificare.

Noul concept de muzeu generalizat va susţine dezvoltarea globală a zonelor arheologice, introducând noi modalităţi de gestiune, de organizare şi de apropriere a patrimoniului. Cu toate că ne aflăm într-o perioadă în care interesul pentru ruine devine din ce în ce mai proeminent, proiectarea se limitează la aspecte ce ţin de muzealizare. Este considerată principala re-funcţionalizare prin care monumentul este valorificat. În acest fel bunurile capătă un caracter public. S-a discutat îndelung, în ultimul timp, despre eficienţa intervenţiilor de tip muzeografic, în defavoarea altor funcţiuni. Astăzi se poate considera timpul muzeelor. Singurul procedeu prin care monumentul nu se distruge, ci dimpotrivă este pus în valoare, rămâne muzealizarea. Conceptul de muzeu în schimb a devenit tot mai complex şi atotcuprinzător.

Numeroase funcţiuni moderne se alătură formelor *beaux-art*-iste, determinând un spaţiu care concurează cu centrul marilor metropole, devenind în multe cazuri principalul ambient vizitat. Se va ţine cont de capacitatea monumentului de a absorbi noi funcţiuni şi de forma de proprietate în care se regăseşte, deoarece, în acest fel se determină forma de aplicare a tutelei. Muzeele sunt într-o perpetuă transformare, la fel şi modalitățile de intervenție in zonele arheologice. Criticii de arhitectură mizează pe o re-utilizare a acestor spaţii, pornind de la funcţionalitatea originară a edificiilor. Este momentul în care intervenţia nu se mai subordonează exclusiv politicilor de conservare.

3.6. CONCEPTUL MUZEULUI ÎN MUZEU

Muzeul poate fi considerat o „cutie" în care sunt puse laolaltă obiecte, din intenţia de a da un semn oraşului. Dacă primele muzee edificate erau destinate unei tipologii de colecţii specifice sau aveau un caracter fix, perioada ultimilor ani produce o ruptură lingvistică şi funcţională, în gândirea profesionistului. Astfel apare, începând cu anii 1970 ideea muzeului difuz, prin care situl arheologic poate integra noi funcţiuni de expunere, prin *antiquarium*-uri realizate *in situ*, atât în timpul campaniilor de săpături, cât şi ulterior acestora. Corbusier vorbeşte despre necesitatea edificiului care se difuzează. Orice clădire trebuie să aibă o anumită flexibilitate compoziţională, ce-i permite extinderea. Spaţiul este gândit în module ce pot răspunde exigenţelor şi necesităţilor unui ansamblu public. În cazul unor suprafeţe mari se poate introduce stratificarea. Astfel, Torino ajunge din aprilie 2011 primul model de „muzeu difuz" din Europa, funcţionând ca oraş virtual al muzeelor, conectate prin platforme tehnologice.

Noile intervenţii devin nuclee ce sistematizează traseele de vizitare ale ariilor arheologice, generând o înţelegere nouă a contextului. Conceptul muzeului în muzeu se poate aplica în special zonelor cu valenţe istorice, chiar dacă din 1997, atelierul lui Brâncuşi din piaţa Georges Pompidou ar putea specula generalizarea termenului. Zece ani mai târziu, prin proiectul de la Ara Pacis, unde altarul august este înglobat marii cutii muzeale, Richard Meier schimbă relaţia dintre spaţiul general şi cel conţinut, dintre arheologie şi intervenţia contemporană.

Conceptul muzeului în muzeu se poate extrapola la noţiunea de „Muzeu în afara muzeului" - *Museo fuori dal museo*[101] şi se referă la eliberarea ulterioară a spaţiului

[101] Costanzo 2007, p. 86.

expoziţional contemporan, de originea determinantă a trecutului. *Fuori* (afară) defineşte schimbarea raportului de percepţie al vizitatorul asupra obiectului, acesta participând la „confecţionarea" artei. Interpretarea noii configuraţii este asemănătoare, analogă istoriei, printr-un proces de citire şi de refolosire a spaţiului.[102]

3.6.1. Muzeul integrat

Este o formă dependentă de situl arheologic, din momentul realizării sale, aparţinând marelui sistem expoziţional al oraşului, care se dezvoltă într-un cadru urban clar delimitat. Ruskin aduce în discuţie noţiunea de ruină, prin care explică semnificatul; teritoriul capătă noi valenţe, nu doar ambientale, ci muzeografice. Printr-o lectură atentă, se recuperează spaţiul. La Roma, oraşul antic este fizic mai mare decât cel actual, constituind un fapt unic. Roma Imperială se dezvoltă dincolo de ziduri, investind în campania romană şi transformând-o într-un teritoriu antropizat, populat nu doar cu vile suburbane, ci cu structuri comerciale şi de producţie manufacturieră şi de artizanat şi infrastructură: străzi, apeducte. Acest oraş, exemplu singular, nu s-a pierdut de-a lungul timpului. Prin muzeul integrat se înţelege acea instituţie care funcţionează în cadrul ariilor arheologice, dialogând permanent cu ruinele şi transmiţând direct informaţiile, publicului. Ruinele bine conservate ale *Tabularium* roman şi Musei Capitolini funcţionează astăzi ca principalul centru arheologic al oraşului. Diversitatea soluţiilor de proiectare va defini două tipuri de clasificări, în funcţie de:

- Permanenţa inserţiei: muzeu consolidat (material), respectiv muzeu efemer (imaterial).
- Relaţia cu ruinele: muzeu peste preexistenţe, muzeu între preexistenţe şi muzeu *in situ* (de-a lungul şantierului arheologic).

3.6.2. Muzeul descentrat

Argumentează ruptura noului obiect de situl arheologic pentru care este conceput, devenind un element independent ca formă, dar constrâns de natura expunerii. Muzeul descentrat este regăsit în vecinătatea ariilor istorice, iar legătura directă cu acestea este reglementată direct de interferenţa cu oraşul contemporan. Un astfel de loc va prezenta două tipologii discursive: prima, ca deschidere faţă de mediul urban şi ruine, extinzând spaţiul istoric în interiorul ţesutului şi cea de-a doua ca negare şi detaşare, prin izolarea sa în faţa mediului consumist. Cele mai multe dintre muzeele actuale de profil sunt tangente ariilor arheologice, lipsa integrării lor în sit fiind motivată de cantitatea preexistenţelor şi de tipologia intervenţiilor propuse. Costanzo Michele sugerează acţiunii de „deschidere" un înţeles ce se referă la relaţia perspectivă cu obiectele expuse, văzând în forma descentrată un organism adaptabil la mediul natural, prin trasee.

3.6.3. Muzeul fără loc

Reprezintă o formă prin care edificiul contemporan refuză să se înscrie în valenţele configurative ale ruinelor, determinând un spaţiu anistoric, fără identitate arheologică. Acest tip de muzeu devine o imagine a unei perioade specifice, situându-se în mod aleator faţă de zonele protejate. Configuraţia sa nu trebuie să respecte principiile fenomenologice raportate la situri arheologice, iar relaţiile sale interioare se pot atribui exclusiv proiectantului. Un exemplu în acest sens este *Museo della Civiltà Romana*, care devine un centru-studii al vieţii imperiale, departe de zona forurilor.

În acest sens, orice intervenţie contemporană devine posibilă. Experienţele arhitectei Zaha Hadid o demonstrează. Muzeul tipizat nu-şi găseşte locul în zonele arheologice ale centrului oraşului, fapt pentru care devine expulzat către

[102] De Batté 2006.

periferii. Ara Pacis este exemplul lipsei de flexibilităţi a ţesutului istoric şi a contradicţiei formale între structuri.

Odată cu Luovre, catalogat de Napoleon ca o „mare cutie", conceptul operei de artă primeşte o altă direcţie, prin transferul noţiunii de timp asupra obiectului. Raportul dintre muzeu şi arta contemporană este modificat. Elementele muzeului fără loc (sau în orice loc)[103] nu ţin cont întotdeauna de parametrii integrării, de scara umană, sau de percepţie. Nu mai este important contactul cu formele istoriei, cu situl sau cu contextul de apartenenţă al obiectelor expuse, ci se mizează pe noua relaţie dintre artist (arhitect) şi public.[104]

3.7. PARAMETRII INTEGRĂRII: REVERSIBILITATE, FLEXIBILITATE, LEJERITATE, CAMUFLAJ

În orice moment al operaţiei muzeografice, se vor folosi soluţii ***reversibile***, datorate necesităţii de a readuce clădirea la condiţia sa anterioară intervenţiei, de a recunoaşte lucrările realizate asupra monumentului, respectiv posibilitatea unor viitoare modificări, disociind imaginile ruinei, de cele ale inserţiilor. Această din urmă măsură exclude întru totul interesul muzeal.[105] Prin noile integrări în sit, o mare parte a funcţiunilor legate de expunere se va adecva contextului istoric. Întreaga distribuţie a spaţiilor, orarele de vizită, alegerea exponatelor, se vor face în relaţie cu obiectele descoperite şi importanţa lor ştiinţifică. Totodată, necesitatea utilizării sistemelor reversibile apare din configurarea originară a arhitecturii greco-romane, ca reconstituire a unui întreg, a unui ansamblu unitar, printr-o sumă de obiecte eterogene îmbinate între ele cu ajutorul unor piese detaşabile, având capacitatea de a se recompune oricând, prin diverse procedee.

Prin muzeu ***flexibil*** se înţelege acel spaţiu care poate fi configurat şi conformat în funcţie de tipul expoziţiilor pe care le adăposteşte, adaptându-se oricărei noi structuri. Flexibilitatea se exprimă atât în configuraţia internă, cât şi în cea externă, devenind un atribut necesar în lectura cursivităţii spaţiului urban şi în organizarea relaţiei dintre formele de expunere permanente şi cele temporare.

Capacitatea de a se ***camufla*** mediului, este un concept derivat de la Platon, *mimesis* semnificând simpla imitare. Theodor Adorno şi Walter Benjamin vorbesc despre a face o reproducere a „ceva", o copie a copiei. Se consideră *mimesis* atât lucrarea de artă făcută de un artist, cât şi persoanele care o privesc. Este o metodă de a concilia subiectul cu obiectul. Camuflajul reprezintă totodată, o modalitate prin care şi un obiect tehnic: o maşina, un pod ar putea fi investite cu o semnificaţie, prin care subiectul îşi găseşte identitatea. Poate fi comparat cu un tip de mimare asemănător învăţatului unei limbi străine. Se reproduc şi se reţin cuvinte folosite ulterior în mod creativ pentru propria exprimare, precum vocabularul elementelor spaţiale în proiectarea de arhitectură sau în design. Ajungem să ne identificam cu mediul din jur, involuntar, văzând şi revăzând un obiect, până când acesta devine familiar. Mitul lui Narcis[106] este considerat un mod de încadrare în lume; ne place ceea ce seamănă cu noi, fără a conştientiza această identificare. Pornind de la disciplinele de proiectare, camuflarea are un dublu sens: pe de o parte se sustrage mediului înconjurător, contopindu-se cu acesta, prin forma şi materialele "de dialog", eliminându-i complet contururile,[107] pe de alta, se poate imita imaginea unui edificiu străin contextului, făcând referire la un sistem convenţional nou de mesaje, care va fi interpretat în mod denaturat, manifestând o formă de generalizare

[103] Costanzo 2007, p. 56.
[104] De Batté 2006.
[105] Minissi 1988, p. 20.
[106] Neumann 1978, *apud* Fazzio 2005, pp. 86, 92, cit. 7.
[107] Behrens 2002.

prin concepte şi configuraţie. Lucrarea îşi propune anularea definitivă a celui de-al doilea semnificat în cazul intervenţiei în situri arheologice.

Într-o lume a tectonicului, cum este cea definită de ruinele unui sit arheologic, **lejeritatea** intervenţiei, a materialelor şi penetrabilitatea vizuală devin factori esenţiali în lectura spaţiului, asemeni ritmului naturii înconjurătoare. Monumentalitatea vestigiilor se poate defini printr-un plin de piatră, în care o sumă de intrări „săpate" permit accesul, amplificând grandoarea zidurilor, în timp ce noua arhitectură, produsă peste spaţiul liber, va solicita configurarea unui sistem structural, bazat pe succesiunea plin-gol, printr-o anvelopantă exterioară lejeră. Materiale contemporane, instalaţii sau scenografii efemere conduc arhitectura către autonomie şi dialog în confruntarea cu formele sale istorice.

3.8. RECONSTRUCŢIA

Reconstrucţia unui ansamblu arhitectural în urma unei distrugeri importante, nu reprezintă o lucrare de restaurare, ci devine echivalentul generalizat al unei noi intervenţii. Termenul se referă la aducerea unui monument către o formă anterioară, prin introducerea de noi materiale.[108] Orice operaţie realizată asupra edificiului care are nevoie de un proiect restaurativ - conservativ, trebuie să ţină cont de identitatea structurală a ansamblului, respectiv de necesitatea unei revitalizări funcţionale, în cadrul acestuia.[109] În unele cazuri specifice, ceea ce rămâne din clădirea iniţială este o substanţă diferită de preexistenţă, prin dimensiuni şi formă, o urmă a ceea ce a fost. Imaginea unui edificiu abandonat, din cadrul oraşului, poate să devină principalul argument al intervenţiei. Astfel de exemple, în care dialogul vestigiilor cu contextul este complet anulat, devin subiectul restructurării edilitare sau al reconstrucţiei.

În urma prevederilor legislative,[110] restructurarea monumentelor a fost definită prin procese restaurative şi prin introducerea unor elemente cu caracter inovator. Între termeni există numeroase diferenţe din punct de vedere juridic. Restructurarea edilitară a unui complex existent se referă la starea de alterare a volumelor fiecărei unităţi şi „la transformarea organismelor edilitare mediante într-un ansamblu sistematic de opere care pot aduce construcţia total sau în parte diferită de cea precedentă".[111] Astfel, sunt supuse restaurării şi reînnoirii conservative, toate edificiile ce fac obiectul recuperării unor preexistenţe, conservând organismul şi asigurându-i funcţionalitatea în raport cu elementele tipologice, formale şi structurale, fără a-i modifica identitatea, fizionomia sau structura, în volum sau în suprafaţă. Astfel de procese se referă la reutilizarea sau substituirea unor elemente constitutive ale clădirii, la eliminarea, modificarea şi inserarea unor utilităţi. Sunt de asemenea excluse toate lucrările care se referă la demolarea şi reconstrucţia volumetrică a vestigiilor, fără justificări analitice anterioare. În cadrul normelor antiseismice italiene se stipulează o serie de inovaţii admisibile.[112] Folosirea betonului armat în procesele integrative devine un instrument necesar în cazurile de surpare sau al altor dezastre, însoţită fiind de controlul pe şantier şi de proiectarea

[108] ICOMOS 1999, p. 2.

[109] Pentru multe dintre intervenţiile pe monumente de clasa A, în Italia şi Spania s-au intentat procese, în urma cărora se prevedea încetarea lucrărilor. În câteva dintre cazuri a fost obţinută sentinţă favorabilă din partea *Tribunale Amministrativo Regionale per la Calabria Catanzaro*, II, n. 2321/2004. Cu această ocazie s-au pus bazele legislative pentru procesele de reconstrucţie şi reintegrare.

[110] Legislaţia reglementată de *Tribunale Amministrativo Regionale Emilia Romagna*, Parma, sentinţa n. 703/2003 a fundamentat principiile reînoirii conservative pe monumentele de clasa A.

[111] Cazurile legislative ale Italiei şi Spaniei sunt detaliate prin exemple în lucrarea de doctorat a lui Bordini 2010, p. 3.

[112] TAR Lazio, Latina, sent. n. 4/2010

corectă a structurilor.[113] Aportul noilor tehnici şi materiale transformă practica edilitară, dar şi cea de restaurare într-o formă de depăşire a limitelor impuse anterior de metodele tradiţionale. Această „modernizare" de după război a determinat o fractură, deseori discutabilă în domeniul restaurării.[114] Unul dintre exemplele larg comentate din cauza utilizării betonului armat în acest proces, este cel al Partenonului. Până în 1933, intervenţiile de reconstrucţie ale lui Nikolas Balanos au adus un omagiu noilor tehnologii. Adânc criticat de Chierici şi de Giovannoni acesta considera că trebuie experimentat întotdeauna acolo unde tehnicile „primitive" nu mai dau rezultate. Balanos socotea că în cazul unei lucrări de restaurare nu contează ca publicul să remarce diferenţele fizice, ci este important ca noile modalităţi de punere în operă să creeze acel echilibru, respectiv recompunere prin anastiloză a tuturor elementelor care au supravieţuit. După acest principiu se realizează un schelet interior peste care se dispun toate părţile murale găsite *in situ*. El nu restaurează, ci construieşte templul după propria-i interpretare. Dacă ar fi utilizat zidăria din cărămidă ar fi avut diferenţe mult prea mari de material, realizând un contrast inarmonic între mase şi linii. Fragilele elemente metalice ale betonului armat tind să recompună tehnica vechilor greci, redând unitatea fiziologică a ansamblului şi impresia sa artistică originară. Cei doi studioşi remarcau că acelaşi efect s-ar fi putut obţine şi utilizând calcare colorate, cu o altă materialitate, dar cu aceeaşi nuanţă în masă, precum marmura Partenonului. În acest fel se elimina problema falsului şi a traducerii monumentului. Chiar dacă în momentul acestor dezbateri efectele ulterioare ale betonului armat nu se evidenţiaseră, cei doi apărau tehnicile tradiţionale, datorită importanţei conservării monumentelor şi a respectului faţă de istorie. Încercarea lui Manolis Korres[115] de a restaura Partenon-ul în forma sa originară, bazîndu-se pe directa datare a blocurilor de piatră, avea să distrugă imaginea templului classic oferită de Balanos. Prin intervenţie sunt înlocuite, pentru prima dată, structurile din beton armat poziţionate anterior, cu marmură de Pentelic, iar prinderile din fier cu cele din titaniu. Imediat după ce procesul de restaurare a început, s-a înţeles că Balanos adusese monumentul în pericol de prăbuşire. Multe restaurări asemănătoare s-au realizat şi în Italia, cu un acelaşi efect dezastros asupra componentei antice. Aceste concepte au fost exprimate şi de Camillo Boito, cu ocazia restaurării Arcului lui Tito.

Un alt exemplu reprezintă încercarea arhitectului Piero Gazzola de a reconstrui cele două poduri de la Castelvecchio şi Pietra, distruse în timpul războiului. Au existat multe păreri de tip ruskinian, prin care se sugera că, a admite monumentele în starea de ruină în care se aflau, ar fi sporit valoarea de mărturie a urmelor lăsate de bombardamente. Concluzia a fost refacerea imaginii iniţiale, care până atunci caracterizase oraşul şi care se cerea salvată. Chiar dacă propunerea unei intervenţii de anastiloză s-a exclus de la bun început, din cauza numeroaselor părţi distruse, recuperarea blocurilor originare şi asamblarea acestora în forma iniţială a fost una dintre ideile care au

[113] Aveta 2005, p. 13. "Non è da tutti il progettare o il costruire in cemento armato... [ma] è sembrato in buona fede che potesse bastare...fare dei getti di cemento comprendenti dei ferri. E si son viste quindi strutture barbinamente imbastite con ferri anche esuberanti, ma collocati... in modo da rendere pressoché nulla la loro efficace resistenza alla tensione; o viceversa formatecon ferri magari opportunamente posati, ma... di sezione insufficiente, o non collegati tra loro in modo da assicurare laintimità di compagine della struttura". *Apud* A. Manfredini, *Le costruzioni in cemento armato e la loro stabilità, in Il Cemento*, II, n. 4, agosto 1905, pp. 107-109.

[114] Aveta 2005, p. 21.

[115] Manolis Korres a fost coordonatorul restaurării până în septembrie 2005. El a contribuit la reconfigurarea celor mai însemnate părţi ale templelor de pe Acropolă, folosind pentru înlocuirea lor cele mai inovative tehnici.

guvernat proiectul.[116] Arhivele puteau furniza suficient material fotografic, numeroase relevee făcute cu ocazia fiecăreia dintre lucrările anterioare, începând cu perioada napoleoniană şi până la cea interbelică. Comandantul german Kesselring avea să asigure că cele două poduri nu vor fi atinse. Veronezii nu au primit ultimul releveu propus de arhitecţii Spelta şi Degani,[117] devenind imposibilă o ulterioară reconstrucţie. Dintre elementele de arhitectură rămase se puteau observa pilele podului şi partea de intrados.

Problema reconstrucţiei a fost îndelung dezbătută. În 13 decembrie 1948 ministrul Instrucţiunii Publice Guido Gonella şi directorul general al antichităţilor Guglielmo de Angelis d'Ossat au autorizat redactarea proiectului executiv.[118] Ţinând cont că din punct de vedere structural lipsa celor trei arce nu avea să agraveze starea de echilibru a podului, s-a decis împărţirea execuţiei în două etape.[119] Intenţia reconstrucţiei podului Castelvecchio a pornit de la relaţia de dialog a acestuia cu castelul scaligerilor. Nu se putea imagina o altă structură, care să menţină autenticitatea ansamblului şi să-i păstreze valoarea medievală, înlocuind vechea reprezentare arhitecturală. P. Marconi este unul dintre singurii teoreticieni care-l acuză pe Gazzola de lipsă de contextualism. Faptul că cele două poduri erau construite din materiale diferite, Pietra având la bază piatra romană, asemeni Arcului lui Tito, cu numeroase ornamente, iar Castelvecchio zidăria de cărămidă, ar fi trebuit să conducă la două soluţii distincte de proiect. Rezolvarea propusă a fost singulară, redând un aspect asemănător adăugirilor din perioada scaligerilor, pe care primului pod nu a avut-o integral niciodată.

Dincolo de problemele ştiinţifice ale restaurării, accentul cade în aceste cazuri, pe modalităţile prin care se poate reda memoria colectivă prin monumentul de arhitectură. Podul Pietra era cel mai vechi pod din Verona, de epocă romană, care, chiar dacă a suferit o serie de distrugeri parţiale, păstra mărturia tehnicilor antice de construcţie. Din cauza datării reconstrucţia acestuia ar fi fost mai laborioasă şi mai costisitoare. Astfel Gazzola a hotărât să conserve imaginea medievală. Puţinele elemente păstrate şi recuperate din râu nu erau îndeajuns de evidente pentru a reconfigura edificiul. Însuşi arhitectul afirma *„chi è responsabile del patrimonio monumentale deve tener conto che – di fronte alla perdita certa di un complesso – è necessario accantonare le riserve e riprodurre inalterate le condizioni che consentono la vitalità dell'ambiente compromesso*".[120] Toate ziarele vremii au constatat că orice altă construcţie proiectată în acel loc ar compromite relaţia dintre monument şi ambianţa sa. Lipsa unui element de o certă valoare devine cea care determină în final necesitatea procesului de restituţie.

Un exemplu diferit este cel din Sagunto, realizat de Giorgio Grassi şi Manuel Portaceli. Grassi a văzut teatrul roman, de la primele vizite pe sit, ca pe o mare „ruină artificială". Restaurările care s-au desfăşurat înainte, au distrus o mare parte a mărturiilor istorice. Ideea iniţială de a reconstrui pornind de la imaginea teatrului antic era o utopie, deoarece lipsa unor cunoştinţe istorice clare nu furniza suficiente date. Astfel s-a început prin a păstra toate

[116] Aveta 2005, p. 113

[117] Magagnato 1964, p. 5.

[118] Şantierul lucrării de reconstrucţie a început la 15 februarie 1949 şi a fost inaugurat în 1951.

[119] Perogalli 1979, afirma "*un fattore a favore della ricostruzione è quello che il monumento facesse parte di un complesso architettonico od urbanistico monumentale, il quale fosse venuto a soffrire della mancanza di quella parte*".

[120] Aveta 2005, p. 93. „Cine este responsabil de patrimoniul monumental trebuie să ţină cont că în faţa pierderii certe a unui complex - este necesar să se reunească fondurile şi să se reproducă inalterate condiţiile care consimt vitalitatea ambientului compromis", trad. noastră. *Apud* Gazzola, "Ponte Pietra", în *Ponti Romani*, Firenze, 1963, p. 122.

urmele clădirii antice nealterate, urmând ca arhitecţii să intervină într-un mod inovativ asupra întregului edificiu. Reconstrucţia a pornit de la dorinţa de a furniza imaginea clasică a teatrului roman. Post-scena a fost reprezentată prin elementele sale clasice: uşa centrală *regia,* uşile laterale *hospitalia*. Partea de *proscenium* a fost reconstruită prin anastiloză, în timp ce zona superioară a scenei într-un stil mimetic cu cel antic roman. Esenţa şi importanţa sa este subliniată de *postcaenium*, un perete care separă teatrul roman de peisajul înconjurător şi care este tratat de Grassi ca un *antiquarium*. Reconstrucţia parţială a *cavea* este cea mai vizibilă, deoarece scările se termină cu zona de gradene antice, lăsate la vedere. Înălţimea totală a clădirii şi a *velarium* a fost determinată prin studii şi analogii cu alte teatre romane asemănătoare.

Prin construirea corpului scenic s-a realizat o nouă structură care măreşte terasa de susţinere a *caveei*, printr-o nouă infrastructură. Urcarea *cloacei* la nivelul porticului este un fapt criticat de Grassi. El decide să reconstruiască peretele *postcaenium*, anulând zona arheologică. Nu se mai poate vedea în acest fel relaţia teatrului cu contextul. Este evidentă totodată lipsa porticului. Vitruviu vorbeşte despre importanţa teatrului într-o lume a expansiunii. Din punct de vedere geometric edificiul din Sagunto este unul atipic, deoarece datorită dimensiunii mari, *cavea* este retrasă faţă de scenă, aceasta din urmă avansând către *postcaenium*.

Reconstrucţia grafică a unui edificiu începe odată cu determinarea stratigrafică relevată prin analiză, evidenţiindu-se astfel: datarea, succesiunea elementelor murale, reparaţiile, „pereţii fantomă”,[121] distrugerile, amplasarea părţilor căzute.[122] Acest *puzzle* în construcţie, orientat dinspre partea superioară către bază, atribuie un nou semnificat prin recompunerea tuturor fragmentelor lipsă. Scarpa a respins de la bun început anastiloza, considerând că monumentul şi-ar fi putut pierde, prin acest proces, autenticitatea. Incertitudinea dintre anastiloză şi reconstrucţie, analizată în detaliu de *Charta* de la Veneţia,[123] a devenit sursă de dezbateri contemporane, sporind libertatea arhitectului în cazul unei intervenţii. Odată cu modelul italian, prin care zone arheologice mari ale Romei ajung să fie expuse şi relaţionate cu oraşul, încep să se pună alternativ atât problemele restaurării şi conservării *in situ*, cât şi modalităţile de prezentare către public.

Ideea arhitectului restaurator, care dintr-un fragment reuşeşte să recompună întregul edificiu, dând o imagine personală operaţiei şi realizând o perspectivă deformată asupra trecutului, nu mai este acceptată astăzi. Arhitecţii arheologi, precum Italo Gismondi, au creat, prin reconstrucţiile lor, imaginea pe care o avem astăzi asupra antichităţii. Istoria însăşi devine privită acum, printr-o formă continuă de renovare a conceptelor şi gândirii critice. Importanţa vestigiilor trebuie înţeleasă prin analiza relaţiei fondatoare cu contextul. Astfel de muzee deschise, precum spaţiile din oraşe care găzduiesc opere cu valoare de comemorare, induc un nou sistem de integrare, prin prezenţa permanentă şi necondiţionată a tuturor celor care participă la dinamica ambientului, determinând momente de interacţiune ale mediului urban contemporan cu istoria.

[121] Sunt elementele ascunse în zidărie, care ies la suprafaţă în momentul intervenţiei pe monument.

[122] Gottfried 2002, p. 21.

[123] *Idem*, p. 22.

4. PROIECTAREA ÎNTR-UN SIT ARHEOLOGIC. METODA CERCETĂRII STRATIGRAFICE

4.1. ORIGINILE CERCETĂRII STRATIGRAFICE, DE LA WHEELER LA HARRIS

Informaţia provenită de la arheologi nu este întotdeauna filtrată, astfel încât arhitectul să-şi poată elabora ulterior propria metodologie de investigare. Numeroasele date care apar în urma cercetării au fost împărţite de John F. Cherry şi colectivul său[124] în patru obiective principale, necesare analizei stratigrafice: cunoaşterea distribuţiei siturilor, densitatea ruinelor de-a lungul fiecărei faze în parte, raportul sitului cu ambientul şi raportul siturilor între ele. De studiul primelor două se ocupă cartele de faze şi cartele arheologice, care se vor analiza într-un capitol următor (v. 6.1.). În afara discursului stratigrafic în această primă etapă a cercetării se vor face estimări ale situaţiei demografice din teritoriu. Cartografierea va reda relaţia cu mediul, prin utilizarea metodei stratificărilor ambientale, prin care teritoriul este împărţit în succesiuni de niveluri, relaţionate între ele. Cercetarea se bazează pe studiul siturilor arheologice urbane descoperite deja, unde şantierul de săpătură este fie în derulare, fie s-a sfârşit şi unde arheologii pot furniza suficiente date pentru a putea stabili locul inserării unui viitor muzeu. În funcţie de tipologia excavării se vor releva două situaţii determinante:

- **Metoda lui Sir Mortimer Wheeler**, prin care săpătura se va face în interiorul şi pe baza unui schelet ortogonal, asemeni unui grid dispus pe toată suprafaţa terenului. Acest caroiaj este reprezentat fie prin zone neexcavate, fie prin elemente dispuse astfel încât situl să fie divizat. Cercetarea prevede realizarea uor planuri pentru fiecare strat (descope-rire) şi profile (secţiuni), pentru evidenţierea relaţiilor dintre ele. Acest tip de săpătură prevede executarea unor şanţuri cu lăţimi cuprinse între 1-4 m, alte dimensiuni fiind greu abordabile.
- **Metoda lui Edward Harris**, pe baza căreia s-a elaborat şi Matricea Harris, lucrează pentru prima oară cu spaţiul tetradimensional sau Minkowski.[125] Un punct din acest plan se numeşte deseori eveniment. Istoria acestuia este exprimată printr-o curbă monodimensională, „linia lumii" definită ca succesiune a momentelor evoluţiei sale de-a lungul timpului.[126] Astfel, secvenţa stratigrafică e caracterizată prin relaţii la nivel cronologic, determinând analiza suprafeţelor de contact dintre straturi.

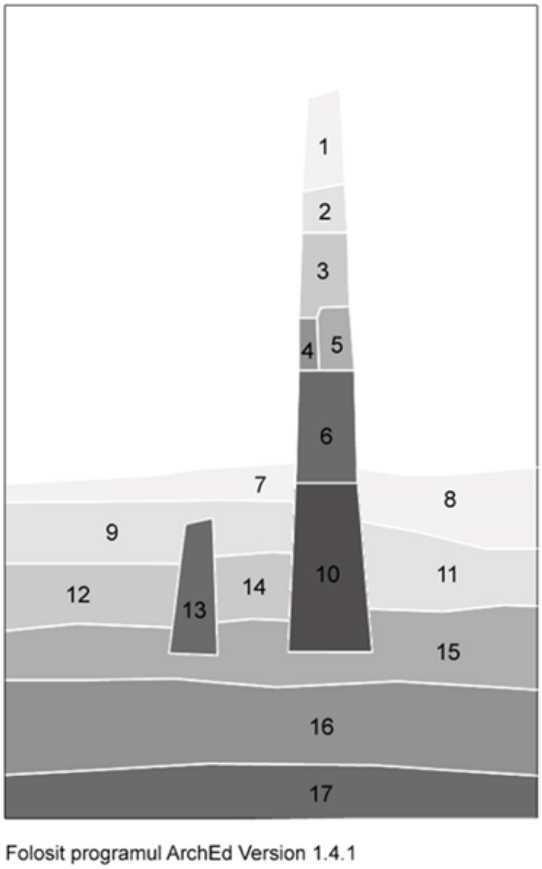
Matricea lui Harris este realizată după cele patru principii ale stratigrafiei, precum: principiul suprapunerii, al orizontalităţii originare, al continuităţii iniţiale şi al succesiunii stratigrafice. În funcţie de cota la care se găsesc, se consideră că nivelul cel mai de jos este şi cel mai vechi. Principiul orizontalităţii se referă la faptul că, datorită gravitaţiei, toate straturile sunt iniţial în poziţie orizontală. Din cauza unor mişcări ulterioare ale suprafeţei terestre se

[124] Cherry, Shennan 1978, pp. 17-48.

[125] Este spaţiul euclidian la care se adaugă dimensiunea temporală. Walter, Scott 1999, *Minkowski, Mathematicians, and the Mathematical Theory of Relativity*. *Apud* Goenner, Hubert 1999, pp. 45–86.

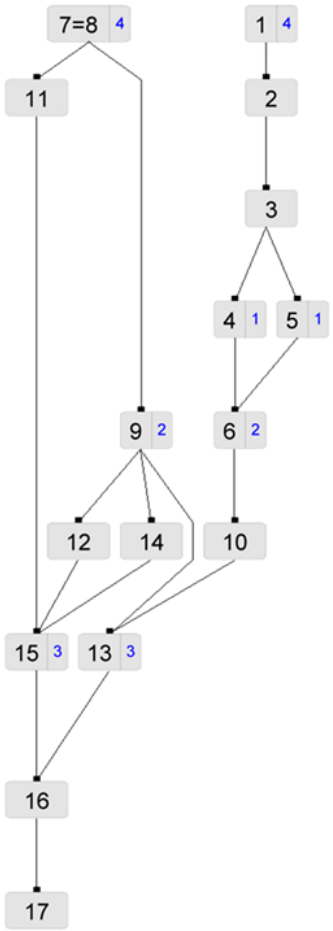
[126] *Idem*.

produc mutaţii, care pot fi ulterior descifrate pornind de la configuraţia originară. Principiul care argumentează continuitatea fiecărui strat al unei arii extinse (interfaţa), consideră improprie orice modificare de eterogenitate din structura sa. Aceste alterări pot apărea ca urmare a prezenţei unui element de masă de la momentul depunerii sale. Succesiunea stratigrafică individualizează procesele fizice de formare ale sitului, devenind o modalitate de documentare directă a săpăturii, ce urmează să verifice demersul şi concepţia arheologului.[127]



Imaginea 4. Relaţia dintre unităţile stratigrafice în cazul săpăturii arheologice.

De-a lungul acestui proces se identifică unitatea stratigrafică (US), ce poate fi considerată, în urma catalogării, drept pozitivă sau negativă,[128] în funcţie de acţiunea suferită (acumulări, eroziuni, tasări etc.). Straturile identificate pot reprezenta elemente ale depozitului iniţial sau părţi lipsă. Raporturile dintre US sunt evidenţiate grafic pe baza datelor lizibile în zona de studiu. Matricea lui Harris relaţionează straturile, interfeţele şi cronologia lor.[129]



[127] Tratarea detaliată a matricei Harris se regăseşte în lucrarea de doctorat a lui Pavel 2010.

[128] Beltramo, 2009, p. 12.

[129] Cronologia relativă se referă la artefacte prezente în cadrul secvenţei stratigrafice, iar cea absolută, la componenetele stratificării. Sunt situaţii în care datarea diverselor elemente ne poate furniza cele dintâi date despre vechimea stratului. În acest caz cronologia relativă o precede pe cea absolută, relaţia dintre ele fiind la sfârşitul procesului de săpătură verificată. *Idem*, p. 15, *apud* Carandini 1980, pp. 3-11.

Metoda se poate utiliza atât asupra oricărei arhitecturi antice, cât şi asupra celei contemporane, în cazul în care aceasta este realizată după o succesiune de faze „relevabile şi clasificabile".[130] Începând cu anii 1990, în Europa, metoda analizei strati-grafice se referă din ce în ce mai des la studiul elevaţiilor. Fenomenul este iniţiat la Genova, de către arheologul Tiziano Mannoni, ca soluţie în cercetarea arhitecturii clasice şi medievale. Principalele criterii pe baza cărora se fundamentează metoda sunt:

- orice edificiu pluristratificat suprateran sau descoperit prin săpătură reprezintă un document istoric, ce va fi analizat cu aceeași metodă;
- orice restaurare va însemna o distrugere, deci fiecare edificiu trebuie documentat înaintea intervenţiei, căutând astfel cele mai bune formulări pentru a defini proiectul;
- schimbul de metode de analiză non-distructivă din domeniul arhitecturii, în cel al arheologiei, se va putea utiliza indiferent de modul de formare al vestigiilor;
- cercetarea de arhitectură oferă informaţii despre societate, materiale, folosire a spaţiului, necesare în procesul de restaurare, prin determinarea patologiei şi a alterărilor.[131]

Astăzi metoda este folosită la scară largă în diferite ţări. În Spania, Caballero Zoreda şi Fernández Mier introduc conceptele italiene, găsind o comunitate impermeabilă de profesionişti, fără instrumente capabile să gestioneze noile forme de analiză. Diferenţa fundamentală de perspectivă dintre arheologi, restauratori şi proiectanţi creează, în cele două ţări mediteraneene, o continuă dispută privind organizarea şi sistematizarea siturilor arheologice. În Franţa, *Archéologie du bâti* şi *Archéologie des élévations* au găsit o sumă de criterii aplicabile în procesele de intervenţie, pe baza lecturii manufactului şi utilizând logica stratigrafică. În Anglia, sub numele *Interpreting Stratigraphy Group*[132] o echipă de specialişti caută să redefinească relaţia pre-postexcavare, pornind de la Matricea Harris. O serie de conferinţe, desfăşurate de-a lungul ultimelor două decenii, au pus bazele unui nou lexic comun, reformulând raportul dintre diversele dicipline asociate siturilor arheologice şi metodologia de lucru.

Lucrarea de față continuă demersurile precedente de cercetare stratigrafică a arhitecturii, ale profesorilor Stefano Musso şi Anna Boato,[133] prin care se demonstrează relaţia cu restaurarea şi istoria, precum şi cel al profesoarei Silvia Beltramo, despre planificarea urbană, propunând noi teme precum: analiza stratigrafică a tipologiilor de intervenţie, a urmei, a intervalului şi a noilor inserţii în raport cu preexistenţele. Interpretarea diagramată a acestei metode va fi unul dintre instrumentele necesare elaborării analizei unui sit arheologic, în vederea inserării unui nou organism muzeal.

4.2. MATRICEA DE INTERPRETARE A DATELOR STRATIGRAFICE

Metoda stratigrafică aplicată arhitecturii va evidenţia fazele de realizare ale unui ansamblu, oferind specialiştilor datele necesare muzealizării acestuia. Teoria nu îşi propune o abordare exhaustivă a metodei, ci o analiză adaptabilă oricărui sit arheologic, în care reglementările urbanistice prevăd intervenţii. Astfel se va prelua Matricea lui Harris, atât pentru diagramarea informaţiei, cât şi în scopul unei cercetări globale, căreia i se va suprapune conceptual grila lui Wheeler, organizând întregul sit prin

130 *Idem*, p. 16.

131 Caballero Zoreda 1996, pp. 55-74.

132 Steane 1992.

133 Musso 2004, Parte 3, "Ricostruire la storia degli edifici tramite l'archeologia dell'architettura", pp. 309-395.

caroiaje cartografice, care pot astfel relaţiona corect: datele de teren, tabelele interpretative şi planimetria relevată.

Fiecare ţară a Europei are propriul său sistem de proiecţie, în funcţie de care se determină coordonatele locului. Geoidul, care reprezintă „forma teoretică a suprafeţei Pământului redusă la mări şi oceane",[134] prelungită sub continente şi neafectată de maree, este ales în fiecare stat după nivelul mediu al mării. Dacă în România ne raportăm la cota Mării Negre, în Italia a fost ales un punct din portul oraşului Genova. Toate sistemele de referinţă europene se determină în funcţie de reprezentarea în proiecţie cartografică a elipsoidului de rotaţie. Pentru a defini această formă, se iau în calcul trei parametri: semiaxa mică, paralelă cu meridianele, semiaxa mare, cu paralelele şi turtirea geometrică. De-a lungul timpului au existat mai mulţi elipsoizi, precum: Krasovski (1940), folosit actualmente în România, Hayford[135] (1909), utilizat în Italia şi vestul Europei, în scopul determinării coordonatelor geodezice. Fiecare dintre elipsoizi este reprezentat în cadrul unui sistem naţional de proiecţie. În România se foloseşte proiecţia azimutală conformă, Stereo70, care nu deformează unghiurile, putând fi prelucrate direct în plan, în timp ce, în vestul Europei, o proiecţie cilindrică transversală, determinată de împărţirea în 60 de fuse a suprafeţei terestre. În Italia sistemul de referinţă Roma40 furnizează coordonate geografice, fapt pentru care s-a recurs la o a doua proiecţie, Gauss-Boaga, în scopul determinării coordonatelor cartografice.

Pentru analizele din cadrul matricei de studiu, care fac obiectul cercetării, se va utiliza sistemul GPS asociat elipsoidului WGS84, denumit şi *elipsoid internaţional* şi determinat de *Defence Mapping Agency.*[136] Acesta poate fi ulterior apropriat de orice stat, funcţionând atât la nivel naţional, cât şi european. Sistemul de proiecţie UTM,[137] care utilizează elipsoidul WGS84 este folosit în Germania într-o formă particularizată, sub denumirea *Projection de Gauss-Krüger.* Sistemul UTM este bazat pe o grilă carteziană (derivând de la proiecţia Gauss conformă) şi reprezintă o variantă a sistemelor de coordonate geografice: latitudine şi longitudine. Trecerea de la o proiecţie la alta este strict matematică.[138]

Astfel teoria va propune încadrarea într-un caroiaj a întregii suprafeţe a sitului arheologic studiat. Prin această reţea de pătrate, având coordonate proprii, se pot evalua distanţele şi localiza toate elementele din interiorul configuraţiei. Întotdeauna punctele care delimitează un careu, până la scara 1:100 vor fi determinate prin valori de numere întregi. Astfel, caroiajul se va amplasa în funcţie de punctele cardinale ale locului, indiferent de orientarea acestuia. Există în general două posibilităţi de lucru în cadrul analizei propuse: prima porneşte de la proiecţiile naţionale, în sistem WGS84, care furnizează cartografiile sitului, cu reţeaua de carouri deja numerotată, la o scara convenabilă, urmând o diviziune ulterioară, în funcţie de numărul şi dimensiunea preexistenţelor ce urmează a se studia; cea de-a doua propune realizarea unui sistem local, în care originea sistemului, punctul (0,0,0) se va amplasa în colţul din stânga jos al unuia dintre cele mai importante edificii păstrate, realizându-se o grilă ortogonală virtuală, în funcţie de scara necesară detalierii ulterioare. Astfel, având controlul asupra tuturor punctelor caroiajului, se poate aplica analiza stratigrafică,

134 Institutul de Lingvistică 1975.

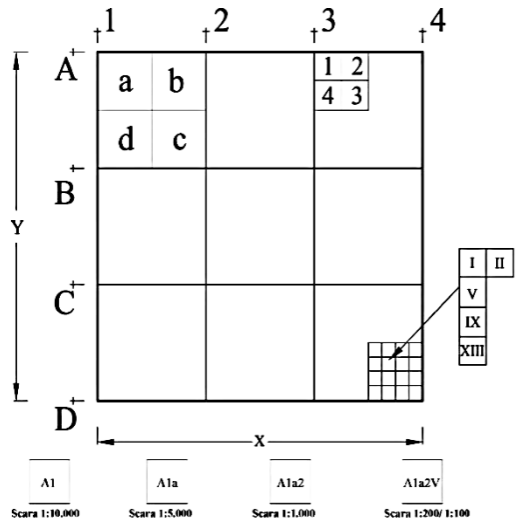
135 Este folosit de Observatorul din Bucureşti pentru cartografierea oraşului.

136 *The Council of the International Civil Aviation Organization* 1998, p. 13.

137 *Universal Transverse Mercator*, primele griduri determinate prin coordonate. După cel de-al doilea război mondial a apărut sistemul de bază *Universal Polar Stereographic (UTM/UPS) coordinate system*. *National Geospatial-Intelligence Agency* 2002, p. 7.

138 În Italia se foloseşte programul Verto, pentru trecerea la sistemul de proiecţie UTM.

în fiecare celulă. Aceasta constă în izolarea unui careu şi determinarea numărului de straturi succesive din care se compune, conform metodei lui Harris. Ulterior, fiecare dintre suprapuneri va urmări să răspundă calitativ parametrilor de studiu. Modelul este cel al unei matrici virtuale, reprezentată diagramat şi încărcată informaţional. Prin suprapunerea acestui sistem spaţio-temporal se pot studia variabilele care au stat la baza dezvoltării oricărei civilizaţii.



Imaginea 5. Cartografierea unui areal arheologic, prin suprapunerea grilei la o scară determinată de dimensiunea sitului.

Lumea greco-romană este privită, datorită caracterului său *quasi*-universal, prin mentalitatea postmodernă, ca o societate de tip reţea, cu centre şi vectori de dezvoltare, prin care evenimentele sunt relaţionate, implementate în mecanismul complex al globalizării. Diferenţa subliniată prin analiză va fi aceea dintre grila suprapusă peste teritoriu, de la oraşul hipodamic, la *centuriatio romana* şi reţeaua informaţional-socială, care a accelerat permanentele schimbări ale celor două civilizaţii. Arhitectura este privită atât la acel moment, cât şi astăzi, când formalismele distrug esenţa, ca un complex bazat pe comunicare, cu valoare de reprezentanţă.

4.3. PARAMETRII MATRICEI DE STUDIU ŞI METODOLOGIA DE LUCRU

Matricea de studiu se va dimensiona fizic în funcţie de scara sitului şi de numărul de reiterări propuse pentru fiecare strat în parte. După cum vor indica şi parametrii consideraţi: *tipuri de situri arheologice, limite, istorie, antropologie, climă, configuraţie şi morfologie, respectiv conservare şi tipologii de intervenţie*, analiza va debuta cu determinarea relaţiilor globale din sit, evaluând şi ierarhizând elementele până la nivelul de detaliu, catalogând caracteristicile punctuale ale fiecărei preexistenţe în parte. Dacă într-o primă etapă se pot considera edificiile şi unităţile stratigrafice[139] determinate de arheologi şi reprezentate prin Matricea Harris, după noua diviziune a careurilor se vor identifica, de către arhitecţi, toate diferenţele importante din suprafaţa unui element. Acestea vor fi configurate prin diverse elaborate grafice, urmând un proces invers de recompunere a datelor în vederea unei evaluări. Astfel, în cazul analizei de detaliu, se vor investiga toate suprapunerile din cadrul elementelor arhitectonice, de-a lungul unei „lecturi intelectuale”,[140] a suprafeţei acestora, fără a recurge la alte operaţii precum: demolări, demontări sau decrustări. Aceste cercetări se pot face la nivelul componentelor lineare, purtând numele de cercetare stratigrafică de suprafaţă sau la nivelul întregului volum, determinând diferitele perioade de formare a construcţiei. Primul tip de analiză se aplică în special faţadelor, deoarece acestea suferă cel mai mare număr de

139 Se va considera o unitate stratigrafică distinctă, orice discontinuitate, diferenţiere din cadrul unei suprafeţe, care evidenţiază sfârşitul unei acţiuni şi începutul alteia. Beltramo 2009, p. 18.

140 Musso 2004, Capitolo 9, “Come lavorare, strumenti, metodi di lavoro e prodotti finali”, p. 293.

modificări de-a lungul existenţei unei clădiri. Se va putea considera relaţia dintre diversele materiale aplicate aceluiaşi perete, prin stratigrafia verticală, iar raportul unui element cu celelalte adiacente, respectiv: perioada construirii, schema structurală, zonele cu discontinuităţi, în cadrul stratigrafiei orizontale. Pe planimetrii se vor putea detalia aceste transformări, după documentarea anterioară, prin relevee, scheme, fotografii. Fişele analitice, tabelele care înregistrează datele vor constitui baza reprezentării *mapei* materialelor.[141] Cercetarea straturilor pe baza fiecăruia dintre cei şapte parametri propuşi va furniza un sistem comparativ: *optim, bun, suficient, slab şi insuficient*, prin care se poate stabili posibilul amplasament al unui viitor muzeu. Media cea mai mare a calificativelor pozitive va indica locul compatibil, iar cea mai mică negativă, necesitatea unei intervenţii muzeografice asupra preexistenţelor. Această clasficare este inversată doar în cazul detalierii parametrului „Tipologia siturilor arheologice". Toate celelalte valori intermediare pot deveni puncte pe viitorul traseu muzeal. Asemeni relaţiei deconstructiviste, parametrii vor fi reinterpre-taţi într-un nou mod, pe baza urmei. Relaţiile astfel determinate se vor suprapune reglementărilor urbanistice, cerinţelor funcţionale şi de gestiune, pentru o configurare contextualistă a noii structuri.

4.3.1. RELAŢIA CU SITUL CA REZULTAT AL CERCETĂRII STRATIGRAFICE

Cercetarea stratigrafică se poate aplica la nivel urbanistic şi teritorial, printr-o schimbare de scară, respectiv prin trecerea de la o reprezentare tridimensională la una bidimensională, după cum argumentează profesoara Silvia Beltramo.[142] Orice amplasament va fi amprentat de evenimentele istorice, de cumulul informaţional şi de acţiunile umane, de-a lungul evoluţiei sale, urmând axa temporală a succesiunii lor. Studiul îşi extinde aria de interes, de la arheologie, către numeroasele domenii care determină referinţe asupra trecutului. Diferitele relaţii dintre natura săpată şi teritoriu ajung cuantificate prin raportarea la mediul urban şi la comunităţile locale. Astăzi, nici un şantier nu se poate desfăşura fără o cercetare în detaliu a strategiilor urbane, noile resurse „descoperite" devenind nuclee ale dezvoltării ulterioare. Orice studiu asupra teritoriului va precede diversele determinări stratigrafice de obiect. Oraşul este un conglomerat, în care fiecare entitate are propria sa naraţiune. În lucrarea sa despre oraşul palimpsest, Juan Goytisolo[143] consideră că istoria a generat o sumă de fisuri în ţesut, recognoscibile, datorită dramatismului pe care-l invocă, prin coduri greu de decelat. În urma interesului de a înţelege succesiunea istorică a zonelor urbane, Peter Hudson propune o primă confruntare cu săpătura, mărind numărul şantierelor, documentând în mod detaliat siturile deja descoperite şi pe cele hipogee la care se putea accede, precum şi posibilele ansambluri încă neexplorate. Este momentul în care, prin cartografiere, arheologia devine legată de planificarea urbană, prin cartele de risc. *European Association for Urban History*[144] contribuie la dezvoltarea cercetărilor europene din domeniu, analizând atât formele arheologiei urbane specifice, cât şi pe cele comparative, transfrontaliere, ale istoriei urbane globalizate. Studiile au dovedit o schimbare fundamentală în alcătuirea, funcţionarea şi imaginea teritoriului actual, prin comparaţie cu cel antic. Diversele soluţii adoptate creează un spaţiu metamorfozat în urma „fenomenului de

[141] Reprezentare grafică a tuturor suprapunerilor de materiale. O hartă în care fiecare element simbolic redat este explicat printr-o legendă. Din italiană, *mappa dei materiali*.

[142] Beltramo 2009, Cap. „Stratigrafia e pianificazione urbana", pp. 46-51.

[143] Goytisolo 1976, p. 2.

[144] Fiecare ţară europeană a dezvoltat sub îndrumarea generală a organizaţiei propria-i formulare naţională. În Italia funcţionează *l'Associazione Italiana di storia urbana*.

stratificaţie",[145] printr-o permanentă modificare a nivelurilor precedente. Resturile lacunare şi fragmentare ale perioadelor trecute devin subiectul cercetărilor contemporane asupra siturilor şi a relaţiilor rezultate din antropizarea sa. În acest scop se folosesc metode regresive, care investighează formele contemporane ale teritoriului actual, revenind succesiv la reprezentări precedente cu scopul de a identifica, prin stratigrafie, urmele care continuă să acţioneze în prezent.

4.3.1.a. TIPURI DE SITURI ARHEOLOGICE (PERIOADA ANTICĂ GRECO-ROMANĂ)

Păstrarea siturilor arheologice devine principala îndatorire a societăţii actuale. Dificultatea de a prezenta publicului, un loc ştirbit de valoarea sa originară, provine din imposibilitatea de a clasa multitudinea atributelor sale, urmele, reieşite în urma diverselor analize. Încercarea de a determina o scară calitativă care să ierarhizeze vestigiile este un proces contradictoriu. De cele mai multe ori pentru a reliefa unul dintre parametri se va nega un altul, aparţinând aceluiaşi sit, fluctuaţii cauzate de diferenţele dintre diversele valori: de întrebuinţare, de vechime, de artă.[146]

Cea de-a doua fază, ulterioară cartografierii, corespunde identificării principalelor preexistenţe păstrate pe sit, datării şi ierarhizării calitative a acestora. Întreaga documentare poate fi inclusă unui GIS. Această bază de date va permite, datorită sistemului GPS cu care se operează, determinarea *relaţiilor dintre sit şi contextul urban, modificările tramei stradale, raportul cu alte situri ale oraşului*. Furnizând înregistrări de la nivelul microscopic la cel macroscopic, se pot realiza volumetrii tridimensionale, care suprapuse imaginilor din satelit vor indica atât aspectul, tipologia şi dimensiunile vestigiilor supraterane cît şi ale celor excavate. Metoda are avantajul de a furniza dincolo de baza arhivistică, o hartă tematică cu oricare dintre parametrii care interesează pentru unitatea stratigrafică studiată.[147] În timpul înregistrării datelor, la o scară mai mică, necesară evaluării ulterioare se vor figura în cadrul aceluiaşi GIS, toate potenţialele zone arheologice.

Această evaluare iniţială va determina o primă relaţie dintre careurile grilei cartografiate anterior. Chiar dacă lectura va considera fiecare strat în parte, concluziile analizei tipurilor de situri arheologice se vor clasifica pe baza a două argumente principale. Primul se referă la faptul că, stabilirea unei ierarhii a calităţii şi cantităţii de preexistenţe din anumite zone, va elimina unele dintre careurile sitului arheologic şi va evidenţia posibilele amplasamente ale viitorului muzeu, respectiv elementele istorice ce pot fi muzeificate. Cel de-al doilea, reţine o sumă de atribute ale vestigiilor care vor fi ulterior reconsiderate în cadrul traseului de vizitare propus.

În cadrul analizei se identifică zece subcategorii (*Anexa 1*), precum: *perioada, autenticitatea, cantitatea şi calitatea elementelor păstrate, tipologia, importanţa pentru perioada istorică, tipul de cercetare* care i se alocă*, relaţii cu alte situri asemănătoare, relaţii în interiorul sitului, raportul cu alte datări*, nu în scopul unei tratări exhautive, ci pentru evidenţierea unui prim nivel de potenţialitate arheologică a respectivei arii. Ideea lui Tiziano Mannoni, conform căreia „*non si puo fare archeologia senza archeografia*",[148] introduce o nouă coordonată în cadrul domeniului: trecerea de la procesul de cercetare, la cel de interpretare. Momentul arhivării datelor reprezintă o practică irepetabilă, fapt pentru care baza de date folosită trebuie să rămână deschisă altor cercetări. De multe ori, diversele interpretări şi concluzii rigide nu dau posibilitatea re-documentării, iar generaţiile viitoare de arheologi sunt nevoite să reia toţi paşii studiilor anterioare. Parametrii propuşi, alături de

[145] Tosco 2009, p. 5.
[146] Mihali 2001, p. 60.
[147] Jasink 2010, p. 106.
[148] Mannoni 2005, pp. 11-19.

subcategoriile lor, urmăresc să se înscrie unei arhive deschise la nivel teritorial, asemeni cazurilor britanice *English Heritage Center for Archaeology* sau *Archaeology Data Service.*[149] Astfel lucrarea prevede publicarea tuturor datelor ce vor intra în structura analizei, pentru fiecare sit în parte, finalizându-se cu o contribuţie de tip *open data.*[150] În urma analizei caroiajului, pe baza parametrilor prezentaţi, se vor exclude o serie de careuri, care nu pot constitui amplasamentul viitorului muzeu.

- ***Studiile calitative***, argumentate în capitolele următoare vor fi evidenţiate prin proprietăţi fizico-chimice ale materialelor, rezultate din cercetări de laborator, pe eşantioane prelevate din *situ*. În prima fază a analizei, premergătoare acestor evaluări, se va stabili, examina şi verifica nivelul de integritate al principalelor elemente, alături de valorile de artă, de rememorare, de contemporaneitate, de utilizare, enunţate de Alois Riegl.[151]

- ***Perioada***, definită ca „intervalul de timp în cursul căruia se desfăşoară un fenomen sau se petrece un eveniment",[152] se determină prin datări, pornind de la formaţiunile cele mai vechi care compun un strat. Printr-o historiogramă cronologică precisă se subliniază raporturi *ante* şi *post*, *vis-à-vis* de celelate elemente constitutive. În acest caz, în procesul de analiză vor interesa: dinamica de formare a unităţii stratigrafice şi capacitatea de identificare a preexistenţelor. De cele mai multe ori vestigiile găsite se află în stadiul de prăbuşire sau sunt deja dărâmate, fapt pentru care recunoaşterea imediată a unei perioade specifice, nu se poate realiza. Făcându-se referire la datarea întregului sit, se va menţiona, în cazul săpăturii, intervalul cronologic căruia îi aparţine. Astfel unul dintre cele mai importante considerente, la care analiza se va raporta, este nivelul de recunoaştere al sitului, în raport cu perioada în care a fost realizat.

- ***Autenticitatea*** desemnează însuşirea de a fi conform cu adevărul, veritabil, nefalsificat. Françoise Choay, vorbind despre etimologia termenului îl defineşte ca „ceea ce este legitimat de către critică şi [...] înzestrat cu autoritate şi identitate istorice".[153] Însuşirea unui element, sit, de a fi autentic nu declamă o situaţie perpetuă, ci prin însăşi materialitatea sa, riscă sa-şi piardă starea determinată anterior. Astfel, condiţia antitetică de a fi neautentic se referă la reconstituire şi reproducere prin copiere, interpretare sau evocare. Prin Convenţia Patrimoniului Mondial s-a dovedit că analiza sau inventarierea prin prisma acestui termen poate cauza probleme în operarea şi păstrarea patrimoniului istoric.[154] Studiul acestui parametru se va axa, la o primă evaluare pe evidenţa sitului

[149] Gattiglia 2009.

[150] Folosit în special pentru realizarea cartelor de risc şi de potenţialitate arheologică, sistemul OpenArcheo, oferă din 1996 o baze de date, corelată de puţin timp cu matricea Harris. Fronza 2003, pp. 149-153.

[151] Riegl 1999.

[152] Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan" 1998.

[153] Choay 1998, p. 198.

[154] *Idem*, p. 202.

arheologic, în timp ce ulterior se va vorbi despre autenticitate la nivelul artei şi arhitecturii greco-romane. Astfel, interpretarea *Canopeum*-ului egiptean de către împăratul Hadrianus va putea fi considerată cu aceeaşi valoare de adevăr precum Mausoleul său din Roma. Situaţii incerte, care necesită analize detaliate se referă la elementele împrumutate altor culturi, care pot să fi suferit intervenţii de adaptare. Autentic devine astfel, tot ceea ce neagă lumea globalizării, a reproducerii în masă sau a arhitecturii private de esenţă conceptuală sau materială.

- ***Cantitatea de elemente păstrate*** se va determina ca raport dintre suprafaţa/volum de elemente din caroiaj şi suprafaţa/volum a întregului sit. În analiză se vor considera doar părţile arhitectonice recognoscibile, în scopul determinării tuturor zonelor cu densitate mică de preexistenţe. Dintre parametrii studiaţi, cantitatea de elemente regăsite are şi cea mai mare pondere deoarece prezintă eterogenitatea sitului, sistemul de discontinuităţi constructive, concentraţii punctuale de material, respectiv date despre primele săpături efectuate.[155] Analizele cantitative, coroborate cu informaţiile cronologice, vor determina pentru fiecare casetă din reţea o schemă stratigrafică clară, printr-o integrare complexă a tuturor datelor.

- ***Tipologia***. Una dintre consideraţiile iniţiale ale analizei urmăreşte definirea principalelor clase tipologice de clădiri, precum: edificiile religioase, rezidenţiale, de producţie, cele destinate serviciilor colective, fortificaţiile şi construcţiile de apărare. În funcţie de acestea se va putea recunoaşte un amplasament, modul în care a fost folosit, respectiv unităţile construite, care fac totodată obiectul întregului studiu. Evaluarea se face ca raport dintre tipologiile cumulate cronologic ale întregii arii şi cele identificate în zona (celula) delimitată spre analiză. Se vor căuta acele zone în care nu se mai manifestă evidenţa arheologică. Parametrul are funcţie descriptivă, influenţând ulterior procesul de muzealizare.

- ***Importanţa pentru perioada istorică***, respectiv gradul de repetabilitate al sitului, se va determina prin raportarea şi compararea cu alte zone istorice asemănătoare. Este unul dintre parametrii care se defineşte în urma stabilirii nivelului de autenticitate. Pentru precizarea valorii istorice, aşa cum a fost aceasta desemnată de Alois Riegl, se va ţine cont de capacitatea monumentului de a releva cât mai clar starea sa originară, indiferent de intervenţiile care i-au perturbat existenţa. Se va prezenta astfel un moment important în evoluţia unei civilizaţii, care se va evalua pornind de la gradul de reproducere al artefactului la nivelul respectivei culturi.

[155] Cercetare a lui Santoriello 2008, p. 94.

- ***Tipul de cercetare*** prin care se poate recunoaşte, reprezintă un parametru esenţial în arhivarea şi interpretarea datului arheologic. Se va considera ca având calificativ maxim acel sit în care se operează cu metode non-distructive,[156] chiar dacă, de-a lungul procesului de analiză se va interveni în mod defectuos asupra diverselor materiale. Însăşi campania de săpătură este o acţiune distructivă, deoarece produce deteriorări ireversibile, asemeni tuturor celorlalte forme de prelevare ale materiei. Cele două aspecte vor nuanţa modalităţile de analiză şi eventualele probleme legate de costuri, durată, respectiv repercursiuni la nivel urban şi social. În cazul cercetării distructive se va ţine cont de datele secţiunii, de tipul de săpătură, precum şi de alte caracteristici ale procesului de excavare.[157]

- Prin ***relaţiile cu alte situri asemănătoare*** se propune aplicarea diagramei lui Voronoi[158] de determinare a zonelor de influenţă. Acest model de atribuire se referă la divizarea unui plan în poligoane, astfel încât, fiecărei zone a acestuia, să i se atribuie cele mai apropiate puncte şi cele mai îndepărtate, amplasate la nivelul altor arii similare din teritoriu. Practic se obţine o sumă de celule, având ca laturi: drepte, semi-drepte sau segmente şi care vor acoperi întreaga suprafaţă dintre siturile arheologice studiate. Raportul dintre spaţiul fiecărui poligon al diagramei şi aria totală a sitului va furniza un rezultat corespunzător fiecărei casete din caroiaj. Pentru evaluarea acestui coeficient se va asocia valorii numerice obţinute, unul dintre calificativele propuse în analiză. La nivel conceptual diagrama se va construi succesiv, urmărind fiecare dintre procesele de locuire, de producţie, de schimb etc., dintre două sau mai multe situri arheologice.

- Pentru determinarea ***relaţiilor din interiorul sitului*** se va porni de la premisa că orice teritoriu este structurat pe baza unor sisteme de tip reţea, care au condus la mobilitatea funcţională şi la dinamica activităţilor culturale din antichitate şi până în prezent. Identificarea acestor variabile se va face pornind de la grila mentală care structurează fiecare edificiu greco-roman, printr-o suprapunere peste reţeaua cognitivă aplicată sitului. Capacitatea expresivă a spaţiului istoric va releva numeroase puncte nodale, care se vor indica prin viitoarea muzealizare. Relaţiile din interiorul fiecărui careu, bazate pe modul de utilizare a spaţiului, se vor raporta la funcţiunea altor structuri ale sitului. Printr-un astfel de procedeu se va identifica numărul

---

156 Pentru metodele non-distructive se poate consulta textul: S. Musso, *Architettura, segni misura. Repertorio di tecniche analitiche*, Esculapio, Bologna, 1995, *apud* Musso 2004, Appendice A, pp. 525-527.

157 În cazul în care se foloseşte metoda caroiajului lui Wheeler, se vor menţiona: linia de bază a reţelei şi orientarea sa, modul de fixare şi dimensiunea ochiului de reţea. Ministero per i Beni e le Attivita' Culturali, Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione Soprintendenza Archeologica di Roma 1984, p. 12.

158 Springer Verlag 1990.

maxim de legături păstrate între elementele studiate şi i se va asocia acestei valori, un calificativ. Într-o a doua fază a cercetării, acest raport se va studia, detaliat, în funcţie de numărul de conexiuni din fiecare subdiviziune a caroiajului. Analiza se poate extinde şi asupra spaţiului antic originar, ca fundament al primelor transformări în utilizare şi în dinamica informaţiei.[159] La nivel temporal aceste relaţii vor documenta trecerea de la o structurare în reţea la una fluidă, propusă prin lectura ruinelor.

Relaţia dintre datările succesive şi stratul cercetat reprezintă o consecinţă a interpretării directe a Matricei Harris. Aceasta se va folosi cu precădere în zonele în care s-a manifestat o puternică acţiune antropică, argumentând analiza verticală şi raporturile rezultate din utilizarea diverselor structuri. Tot în această fază se va determina necesitatea săpăturii ultime, în funcţie de succesiunea şi numărul de straturi, până la cota terenului natural. Se vor considera şi eventualele interacţiuni directe dintre nivelurile suprapuse şi stratul studiat, ca urmare a folosirii în timp a zonei. Astfel se vor distinge relaţii de egalitate (legat de), de anterioritate (peste care se sprijină, acoperit de, tăiat de, umplut de) sau de posterioritate (se sprijină pe, acoperă, taie, umple).[160] Evaluarea se va realiza pe baza unui raport numeric dintre valoarea maximă de suprapuneri ale sitului şi cele considerate în careul studiat.

4.3.1.b. LIMITE - ÎNTRE ARHEOLOGIE ŞI ORAŞ

Evidenţierea unei stratificări în raport cu oraşul determină o sumă de situaţii diverse, ce urmează a fi cercetate prin cunoştinţe critice adecvate, în scopul valorificării numeroaselor zone arheologice de interes. Limita dintre acestea este identificată cu locul în care se termină un spaţiu şi începe un altul. Principala sa caracteristică faţă de un punct este reprezentată prin relaţiile de proximitate, respectiv prin cele de depărtare.[161] Astăzi ruinele sunt considerate o ruptură între cadrul urban şi dialogul său cu trecutul. O primă etapă a analizei limitelor va consta în stabilirea amplasamentului în raport cu vecinătăţile sale: ***la intersecţia cu oraşul, izolat, între alte situri arheologice***. Limita dintre vestigii şi urban devine greu de controlat din cauza fragmentării celor dintâi şi a întrepătrunderii celor două tipuri de sisteme. În scopul evidenţierii zonei de conjuncţie dintre acestea, se va determina ***aria de impact arheologic,***[162] prin care întregul teritoriu în care se manifestă relaţii cu situl arheologic, va fi circumscris unei reprezentări grafice. Aceasta se va observa şi în caroiaj, limitând şi concentrând obiectul cercetării (*Anexa 2*).

Analiza comparativă devine un factor principal în cadrul studiului, stabilind specificităţile unei forme, diferenţele în raport cu un model şi locul lor în geneza arealului. Pornind de la definiţia lui Henry Cleere, „arheologia urbană" se consideră „practică a tehnicilor arheologice aplicate istoriei fenomenului urban în circumstanţele actuale ale oraşului modern".[163] Atât stratigrafia orizontală (soluri), cât şi cea verticală (structurile în elevaţie), conduc în urma cercetării, la nevoia de a conserva şi evidenţia o perioadă istorică în pofida distrugerii alteia.

Astăzi arealul arheologic devine un loc lipsit de axe, un spaţiu fluid, prin care oraşul poate invada ruinele, în timp ce, acestea din urmă, prezintă caracteristica de a fi interschimbabile cu mediul contemporan limitrof. Această relaţie poate fi evidenţiată pe baza câtorva aspecte,

159 Giastellardi 2009, p. 79.

160 *Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione Soprintendenza Archeologica di Roma* 1984, p. 23.

161 Mihali 2001, p. 166.

162 CIMEC 2011, Evaluare de teren, Anexa 2m 2011, p. 93.

163 Stratigrafierea devine a metodă de cercetare aplicată oricărui context urban şi arhitectural. Manacorda 1985, p. 10.

generate de nivelul de folosinţă al zonelor istorice şi de transformarea diferită a acestora din punct de vedere cronologic. Unul dintre criterii se referă la continuitatea existenţei unui areal, ca palimpsest, adaptându-se modificărilor oraşului. Astfel de spaţii s-au fundamentat pe trama stradală antică şi trăiesc prin suprapunerea nivelelor urbane, generând permanente mutaţii pentru înlesnirea cunoaşterii lor.[164] Printr-o comparaţie cu centrele istorice abandonate, unde cercetarea arheologică nu se poate face decât izolat, caracteristica permanenţei spaţiale devine bine evidenţiată.

- Astfel, ***accesele*** indică posibilitatea de a pătrunde dintr-un loc într-altul. De cele mai multe ori siturile arheologice sunt delimitate fizic, iar accesele constituie adevărate puncte de trecere între două lumi organizate după sisteme diferite. „Pragul" este direct legat de noţiunea de limită, pentru că marchează şi deschide. Zona de trecere către „altceva"[165] scoate în evidenţă două proprietăţi reversibile asupra societăţii: imprimarea mişcării (prin traversare) şi modificări ale sistemului care accede. Materialitatea pragului, folosită în urbanism sub denumirea de acces, se defineşte, în cadrul analizei, ca spaţiul „neutru" dintre oraş şi situl arheologic. În legătură directă cu trama stradală, aceste noduri introduc vizitatorul dintr-o zonă guvernată de mobilitate, într-una atemporală. Categoria străzilor adiacente oferă un suport tehnic important organizării şi gestionării funcţionale a viitorului muzeu. Evaluarea acestui criteriu se va face pentru fiecare careu, în urma concluziilor legate de accesibilitate[166] din studiul urbanistic al zonei.
- În raport cu ***localizarea vestigiilor faţă de contextul urban*** se pot întâlni mai multe tipuri de amplasamente: în centrul istoric, limitrof centrului, în relaţie cu centrul, în periferie, la marginea oraşului. Astfel se identifică arii arheologice izolate, unde situl este deseori transformat în parc şi unde, cel mai important atribut al său devine valoarea peisagistică. Preexistenţele se pot regăsi de asemenea şi în zonele centrale, acolo unde există suprapuneri cu oraşul contemporan şi unde se va face o diviziune între elementele relevate şi cele îngropate, aflate sub nivelul tuturor construcţiilor actuale. Cele amplasate în zonele periferice, în schimb, când oraşul s-a extins de-a lungul timpului şi a ajuns să le înglobeze, stau adesea sub semnul transformării. Există şi situri interesate de dinamica urbană, externe oraşului, dar în legătură cu acesta.
- În ***raport cu ţesutul***, se pot încadra categorii determinate de dimensiunea demografică şi teritorială, precum şi de dinamica construitului, cele două inducând uneori situaţii conflictuale în politica de intervenţie.[167] Se va analiza

[164] Baiani, Ghilardi 2000, pp. 25-40. Textul explică importanţa re-utilizării monumentelor în faţa dezvoltării urbane, în relaţia dintre observator şi siturile arheologice.

[165] Benjamin 1982, p. 1025.

[166] În analiză vor interesa numărul de accese, tipul (principale sau secundare), relaţii (distanţe) cu trama stradală şi categoria străzii din care se face accesul.

[167] Fazzio 2005, pp. 94-95. Arhitecţii identifică clase de monumente în funcţie de stipulările cartelor, de la

punctual o serie de parametri urbani care să identifice limitele unui sit arheologic.

- O altă subcategorie importantă ***este dimensiunea oraşului actual în raport cu ariile de concentrare şi de difuzare a preexistenţelor.***[168] Nucleele antice pot fi mai mari decât centrele actuale, pot prezenta o coincidenţă dimensională, sau se poate individualiza dominarea formei contemporane asupra celei antice (acesta rămânând corespunzător centrului istoric).

- ***Traseele*** reprezintă cea mai clară configuraţie a modului în care o societate a folosit spaţiul. Caracterul vieţii acesteia, importanţa acordată diverselor elemente arhitectonice, rezultă din studiul urmelor arheologice, care semnalează o cale prestabilită, urmată cu regularitate. În perioada greco-romană trama stradală era deja concepută pentru *"jus eundi",*[169] fiind deseori proiectată înaintea celorlalte opere urbane, din motive strategice sau comerciale şi prezentând importante valenţe planimetrice estetice, pentru lumea elenă[170]. Demonstrând autonomia spaţiului, *Space Syntax*[171] propune o nouă metodologie pentru studiul traseelor dintr-un sit arheologic. Observaţiile se vor raporta la noul strat - *layer*, stabilit printr-o serie de categorii de relaţii spaţiale, care, în funcţie de distribuţie, vor condiţiona modul de deplasare al persoanelor şi tipul de utilizare al locului. *Raporturile interne sitului* sunt deseori determinate de limita urbană şi de configuraţia acesteia.[172] O primă analiză asupra principalelor edificii şi a semnificaţiei lor pentru viaţa oraşului, va furniza elementele de bază ale grafului, ca reprezentare schematică a tuturor traseelor existente. Space Syntax stabileşte grafic, printr-o hartă axială, toate relaţiile prin care un spaţiu convex[173] va comunica cu un altul, de acelaşi tip. Segmentele care le unesc, vor descrie trasee, pornind de la statistici ce demonstrează că direcţia cea mai clară (vizual) sugerează drumul parcurs. O astfel de metodă care să ofere date calitative şi să poată fi evaluată cantitativ (prin distanţe), este detaliată de Fridell Anter şi Weilguni[174] în studiul lor despre circulaţiile din Pompei. Interiorul fiecăreia dintre clădirile publice a fost considerat un spaţiu convex, indiferent de alte subdiviziuni. Astfel s-au identificat, prin suprapunerea tuturor traseelor cunoscute, excavate sau nu, zone cu tramă stradală ortogonală, zone în care circulaţiile s-au dezvoltat spontan şi străzi care tăiau aproape integral situl, în scopul realizării unei legături între for

nivelul global al relaţiei ruine-oraş şi până la caracteristicile izolate ale sitului.

168 *Ibidem*.

169 Dreptul de a merge (trad. noastră), prin care se specifica modul de utilizare al tuturor drumurilor romane: de la poteci, la *actus* (străzi pentru care).

170 Levi 1987, p.193.

171 Grupul cercetătorilor britanici de la *The Bartlett School of Graduate Studies*, care din anii '80 studiază mobilitatea şi transformările spaţiului urban.

172 Bafna 2003, p. 18.

173 Prin sintagmă se considera un spaţiu în care, între toate punctele sale se stabilesc relaţii incluse acestui spaţiu. Lay 1979.

174 Fridell Anter, Weilguni 2003, pp. 89-100.

şi porţile oraşului. Unirea prin axe singulare a mai multor spaţii convexe configurează proiectarea iniţială a unui ambient variat, interesant, care atrăgea vizual trecătorul.[175] Studiile asupra integrării şi segregării spaţiale vor continua, relevând printr-o comparaţie, modul în care Pompeiul este astăzi vizitat şi străbătut.

- ***Nuclee de servicii şi funcţiuni***. În urma analizei anterioare, se determină o sumă de conexiuni între diferitele funcţiuni istorice ale sitului. Pornind de la diagrame urbanistice, ce se pot aplica oricărui ţesut rezultat din stratificări succesive, se vor realiza zonificări, ce pot fi, ulterior, raportate procentual la întreaga arie de studiu. Astfel, în toate careurile se va menţiona tipologia organizării fiecărui strat istoric, definind astfel terenul intra şi extra-urban de la acea perioadă, precum şi diversele funcţiuni recognoscibile astăzi.[176] Evaluarea se realizează prin asocierea de calificative, fiecărei valori din analiza urbană, determinată pe baza densităţii zonelor de dotări relevate şi prin raportarea la numărul total de reţele. Scopul acestui studiu urmăreşte şi definirea unui model funcţional optim, ca raport între starea de potenţialitate şi cea de efect.[177]

- ***Fâşiile de mobilitate*** oferă un cadru complet de înţelegere al detaliului analitic, al modului în care diferite secvenţe ale vieţii unei culturi specifice sau a morfologiei construitului, s-au modificat de-a lungul perioadelor istorice. Analiza cartografică este completată, în cazul fiecărui strat, de datele arheologilor, rezultând o permanentă comparaţie între aceste nivele. Diversele schimbări proiectate în configuraţia urbanismului antic vor defini noi fâşii de mobilitate. Toate resturile iniţiale găsite, se vor proteja şi conserva. Oraşul este un organism mobil, care trebuie adaptat în funcţie de caracterul instabil, în desfăşurare, al societăţilor dintotdeauna. În evaluare se va considera importantă deschiderea spre mobilitate spaţială,[178] înlăturând premisele unei transformări rigide şi a lipsei de integrare.

- ***Relaţia dintre verdele urban şi situl arheologic*** reprezintă un criteriu fundamental de analiză, deoarece numai gestionarea eficientă a celor două resurse poate determina noi peisaje. Odată cu momentul civilizaţiei greco-romane ambientul natural este puternic antropizat, prin realizarea primelor grădini "construite". De la metodele şcolii filosofice ale lui Epicur, în scopul formării cetăţeanului şi până la modelarea unei *villa romana*,

[175] Hillier, Hanson 1984, p. 100.

[176] Dintre principalele zone funcţionale se pot enumera: locuinţe şi funcţiuni complementare, depozite, străzi, spaţii verzi şi de loisir, cimitire, gospodării comune, destinaţii speciale, terenuri libere, ape, păduri, terenuri neproductive.

[177] Sandu 2006.

[178] Analiza nu tratează termenul „mobilitate" decât din punct de vedere al transformărilor cadrului construit, considerând secundare sensurile de mobilitate socială, teritorială sau geografică. Totodată, se vor considera doar acele evenimente neprevăzute, care au determinat în cadrul societăţilor organizate, efecte dinamice.

integrarea verdelui înconjurător se bazează pe armonie şi compoziţie. Astfel, Caligula, în reşedinţa sa din Velletri, transformă un stejar în *triclinium*, ce putea adăposti 15 meseni, Nero deturnează albia unui râu, creând lacuri naturale, iar la Pompei în *domus*-uri sunt configurate zone asemănătoare parcurilor proiectate într-o *villa d'otium.*[179] Pornind de la momentul descoperirii lor, aşa cum era anunţat de anticari, vestigiile sunt de cele mai multe ori încadrate de vegetaţie, devenind un întreg cu aceasta. Carlo Tosco, în studiul despre peisajul istoric,[180] consideră că prin natură se poate face o trecere armonioasă între ruine şi mediul urban contemporan. Printr-o astfel de legătură, situl nu este fragmentat, rupt de restul ţesutului, iar zonele construite ale oraşului admit o pauză, oferită de valoarea estetică peisageră. Evaluarea acestui parametru se va realiza pe baza calităţii raportului de integrare a tuturor formelor de arhitectură şi peisaj, în ambientul urban.

- Cunoaşterea şi stabilirea traseului ***infrastructurilor*** atât a celor de pe sit, cât şi a celor adiacente, va facilita încadrarea şi funcţionalitatea viitorului muzeu. Infrastructurile obişnuite reprezintă „o structură, un cadru, care asigură construcţia şi funcţionarea sistemului".[181] Se cunosc numeroase cazuri în care o stradă, de exemplu, secţionează longitudinal un sit, distrugând raportul iniţial cu ruinele. Arheologia devine deseori instrumentul politicului, moment în care se ajunge la maltratarea a numeroase vestigii. Odată cu anii '40, Mussolini gândeşte un proiect urban de amploare prin care decide să unească forurile romane cu centrul istoric al oraşului, printr-o arteră devenită ulterior un simbol al fascismului. Ca dovadă a lipsei de respect faţă de valorile antice, construcţia *Via dei Fori Imperiali* se realizează prin demolarea unor părţi importante din clădirile medievale. În anii '60 apare ideea de a elimina această stradă, considerându-se că, prin aliniamentul său şi modalitatea directă de a străbate siturile, nu ar respecta valorile patrimoniale. Tot în Roma contemporană, o nouă arteră de circulaţie, propusă de municipalitate va străbate cartierul *Via della Grotta Perfetta,*[182] din cauza căreia vor fi alterate villa romana şi drumul, datând din aceeaşi perioadă. Un alt caz este cel de la Stonehenge, unde străzi puternic circulate, aglomerate de turişti se regăsesc în imediata vecinătate a zonei arheologice, distrugând armonia şi „liniştea" unui loc sacru. Pentru a salva monumentul, s-a decis elaborarea unui proiect ce urmăreşte realizarea unui *visitor-center,*[183] la circa 3 km depărtare, la care se va ajunge pe sub vestigii, printr-un tunel. În analiză se va evalua distanţa dintre infrastructuri şi aria

[179] Vannucchi 2003, p. 25.
[180] Tosco 2009.
[181] Alexandrescu, Văduva 2006, p. 6
[182] Brengola 2011.
[183] Proiectul este propus de Denton Corker Marshall sub numele *Stonehenge Visitor Centre and Interpretive Museum* la Wiltshire, UK şi a fost realizat în perioada 2005-2007. Nu este încă aprobată construirea sa.

arheologică, considerând pozitive relaţiile de vecinătate şi negative cele de intersecţie. În faza de proiectare se va ţine cont că îmbunătăţirea acestora va ridica nivelul de calitate a vieţii şi va spori gradul de atractivitate a sitului. Parametrul se va studia atât la nivelul utilităţilor publice proprii perioadei greco-romane, cât şi rapor-tându-se la situaţia actuală a ţesutului urban.

- ***Orientarea strategică*** urmăreşte obiectivele specifice ale dezvoltării durabile, raportată la părţile oraşului în care se regăsesc şi situri arheologice.[184] A gestiona spaţiul contemporan semnifică a asuma complexitatea fizică şi socială asociată unei metropole, prin crearea pe plan fizic şi funcţional a unor sisteme, ca elemente structurante. În acest mod, însuşi situl arheologic, prin multitudinea activităţilor pe care le oferă zonei urbane, poate deveni un stimulent în racordarea şi stabilirea de noi relaţii cu alte puncte nodale (articulaţii), importante ale teritoriului. Un astfel de spaţiu poate fi localizat datorită noii sale centralităţi, prin marcarea unei identităţi patrimoniale şi istorice puternice. Pentru evaluare se va ţine cont de planurile urbane strategice care vizează tema integrării culturii arheologice şi a spaţiului deschis, în scopul creşterii nivelului calităţii[185] ambientului.

- ***Gradul de recalificare a ţesutului*** este în directă corespondenţă cu parametrul precedent. De cele mai multe ori, prin politicile de dezvoltare, micile nuclee desemnând siturile arheologice pot constitui potenţiale surse de calificare urbană, dincolo de formele consolidate ale oraşului istoric, dens şi compact. În general în teritoriu se întâlnesc situaţii în care, fie ariile arheologice sunt tratate ca goluri urbane, fie întreaga zonă este marginalizată prin lipsa obiectivelor de revitalizare. În ambele cazuri, implementarea unor programe de integrare prin reutilizarea spaţiilor va avea efecte sociale şi culturale pozitive, ce se vor putea extrapola şi la nivel urban.

- ***Fâşiile de protecţie*** sunt acele spaţii care se găsesc în imediata vecinătate a siturilor şi care delimitează procesul activităţilor antropice, pentru evitarea oricărui tip de manifestare care să perturbe monumentul. Acestea sunt reglementate prin legi şi trebuie introduse ca atare după o nouă descoperire arheologică. Orice element amplasat în interiorul acestei zone va fi acceptat şi considerat, doar în scopul valorificării şi potenţării patrimoniului imobil analizat.[186] O problemă actuală a siturilor se conturează ca urmare a impactului noilor edificii sau a funcţiunilor perturbatoare, din imediata vecinătate a monumentelor, în cazul

[184] Pentru definirea cadrului strategic al dezvoltării durabile se „va răspunde la 5 întrebări: unde suntem?, ce suntem?, unde vom fi?, ce vom fi? şi cine vom deveni?”, Zona metropolitană Oradea, *Cadrul strategic al dezvoltării durabile, 2007 -2026*, Volumul 1, p. 36.

[185] Marcelloni 2003.

[186] În Roma numeroase situri din periferie sunt ameninţate de specula imobiliară. Prevederile amintite folosesc în special pentru evitarea acestor situaţii.

în care distanţele impuse prin fâşiile de protecţie nu sunt respectate.[187]

- În analiză este importantă determinarea cadrului urban din zona arheologică. În acest fel se pot întâlni fie spaţii cu valoare de patrimoniu, fie locuri lipsite de importanţă istorică. În cazul în care ţesutul prezintă numeroase zone de interes, integrarea ulterioară a funcţiunii muzeale se va face ţinând cont de sistemul vizitator-monument deja existent. În caz contrar, noua entitate va trebui concepută în scopul valorizării sitului şi a teritoriului limitrof. Se întâlnesc monumente UNESCO, monumente de clasa A sau de clasă B, construcţii ce nu prezintă calităţi deosebite sau edificii lipsite de orice însemnătate din punct de vedere arhitectural.

- Primele forme ale ***cadastrului***, consemnate în Egiptul antic, eru întrebuințate pentru organizarea plății taxelor către regat. Preluate ulterior de greci şi romani, aceste planuri sunt folosite, din secolul XII, în practica curentă a republicilor italiene.[188] Cadastrul oferă informaţii despre imobil prin date tehnice, legate de: amplasament, vecinătăţi, elemente geometrice (lungimi, lăţimi), suprafeţe, precum şi categoriile de folosinţă;[189] prin date economice, cu scopul stabilirii valorilor de impozitare; prin funcţia juridică: despre modul de dobândire al terenului şi al construcţiei, despre grevarea de sarcini (servituţi), respectiv informaţii despre toţi proprietarii care au deţinut imobilul. Pentru analiză ne vor interesa toate cele trei categorii de informaţii. În acest scop se va determina şi utiliza sistemul de cartografiere al zonei, furnizând toate datele cadastrale ale sitului arheologic cercetat.

- **Regimul de proprietate** se dovedeşte a fi unul dintre parametrii care condiţionează modul de intervenţie şi de protecţie a siturilor arheologice. Monumentele care sunt în proprietate privată sau în domeniul privat al statului, pot face „obiectul circuitului civil”,[190] ajungând în împrejurări nefavorabile victima speculei imobiliare. O altă problemă, apare în special în ţările Europei de Vest, unde dreptul de posesie este considerat absolut, exclude terţii, autoritatea publică şi nu poate fi pierdut prin prescripţii extinctive,[191] având ca efect întreruperea, indiferent de demersuri, a oricărei activităţi de cercetare asupra sitului arheologic. Situaţia operează la nivelul persoanelor fizice care deţin bunuri de patrimoniu şi au drept consecinţă oprirea campaniilor de excavare sau o sumă de intervenţii pe monumente, semnalate prea târziu,

[187] Controversatul caz al Villei Hadriana, care riscă să se găsească în proximitatea unui depozit de deşeuri.

[188] Actul apare la Pisa, în anul 1962. Kleinhenz 2004, p. 193.

[189] Stipulate în legea 7/1996 (Legea Cadastrului şi a publicităţii imobiliare)

[190] Monumentele pot fi vândute, în condiţiile legii nr. 422 din 18 iulie 2001 Republicată, privind protejarea monumentelor istorice**,** Parlamentul României, Monitorul Oficial nr. 938 din 20 noiembrie 2006.

[191] Monitorul Oficial, Codul Civil, Cartea a VI, art. 201-205, din legea 71/2011, publicată la 1 octombrie 2011(România), sau Codice Civile, Libro Terzo, Sezione II, art. 819, marzo 2000 (Italia).

nedeclarate sau neautorizate la timp. Totodată situaţii incerte, încă nereglementate duc la deteriorarea vestigiilor, în lipsa unor actori care să poată fi sancţionaţi sau responsabilizaţi. În aceste condiţii stipularea dreptului de proprietate va deveni un prim determinant în procesul de valorificare a zonelor arheologice.

- ***Densitatea construitului*** poate fi considerată un factor pozitiv, până la un anumit nivel cantitativ. În general, procesul densificării urbane se mută din zona centrală către periferii. Parametrul analizat se referă la cantitatea de elemente edificate, raportate la o unitate de arie sau de lungime. Densitatea este astfel relaţionată cu morfologia urbană generală, constând într-o alegere tipologică a modelelor construitului, adaptate prin diverse soluţii planimetric-compoziţionale. În general, valoarea maximă a parametrului se întâlneşte în zona centrală, deşi, amplasarea edificiilor-turn, din ultimii ani, în zonele marginale ale oraşului, a schimbat acest raport. Efectele unei noi edificări într-o zonă arheologică se vor resimţi la nivelul întregului ţesut. După cum era reprezentat şi în planul lui Nolli, ce configura Roma iluministă, printr-o imagine a raportului formă-fond, se vor analiza concluziile rezultate. Astfel, prin muzeul propus se va determina o arie, cu o concentraţie mare a densităţii edificate, ce va introduce alternanţe într-un ţesut omogen, printr-o sumă de activităţi culturale rare şi atractive pentru acea zonă.[192]

- ***Densitatea populaţiei***[193] va influenţa direct nevoia de zone cu caracter colectiv şi servicii diversificate, într-un ţesut descongestionat. În cazul aglomerărilor urbane se va ţine cont de impactul unui muzeu asupra calităţii vieţii şi a spaţiului public în special, în timp ce în zonele puţin populate noua funcţiune va deveni un pol de interes pentru oraş. Astfel pentru evaluarea parametrului se vor analiza iniţial rezultatele studiilor demografice ale zonei, incluzând rata de (des)creştere a generaţiei următoare (numărul proiectat al populaţiei) şi forma de deschidere a sistemului.[194] Ţinându-se cont de problema îmbătrânirii locuitorilor Europei, creşterea demografică constituie un fapt pozitiv, care va ajuta la ridicarea nivelului de trai, prin mărirea numărului de persoane active. Astfel, în funcţie de categoriile de vârstă şi de preocupările acestora, se vor analiza efectele pozitive sau negative ale afluenţei, respectiv lipsei de vizitatori într-un sit arheologic şi în spaţiile adiacente acestuia.

- ***Zonificarea acustică*** a devenit una dintre părţile integrante ale proiectului de planificare urbană. Reprezentarea sa cartografiată se face ulterior analizelor de densitate a populaţiei şi de distribuţie a activităţilor şi a serviciilor.

[192] Densificarea urbană a Romei, Reale 2008, p. 136.

[193] Parametru se determină ca raport între numărul de persoane şi suprafaţă, măsurată în kilometri pătraţi.

[194] Trebici 1979, pp. 16-17.

Poluarea acustică este astăzi considerată drept unul dintre principalii factori care influenţează negativ calitatea ambientului.[195] Pentru identificarea zonelor alterate, statele europene au propus împărţirea teritoriului oraşelor în clase acustice, rezultate din destinaţia şi modul de utilizare a diverselor arii, stabilind pentru fiecare limitele emisiei sonore tolerabile şi modalităţile de optimizare ale parametrilor.[196] Aceste analize se vor efectua la nivelul unei zone şi nu doar a unui singur lot, deoarece vecinătatea aglomeraţiilor urbane sau a ariilor de producţie poate induce situaţii de urgenţă în procesul de păstrare a integrităţii fizice a siturilor arheologice.

- **Procesele de *dezvoltare durabilă***, de tipul *Agenda 21*[197], sunt încadrate în documente cu obiective şi intenţii strategice, semnate la nivel internaţional, care susţin tema mediului înconjurător şi a economiei globale. Aceste proiecte, venite în sprijinul politicilor consiliilor locale, propun o abordare integrată, o continuitate a programelor, interdisciplinaritate şi o largă participare a cetăţenilor. În cazul unei intervenţii particulare, se va evidenţia interesul şi implementarea din partea autorităţilor, a unor aplicaţii privind dezvoltarea durabilă a zonei, ţinând cont de toţi factorii economici, sociali (cu precădere pentru domeniul cultural), ambientali, care participă la realizarea obiectivului.

- ***Turismul sustenabil***[198] a apărut pentru a răspunde tuturor nevoilor sociale, economice şi estetice ale vizitatorilor şi zonei gazdă, dar şi pentru a proteja şi îmbunătăţi oportunităţile pentru viitor,[199] precum integritatea culturală, echilibrul naturii, sau a calităţii ambientului locuit. Lipsa acestui parametru generează o seamă de acţiuni negative, prin: dependenţa de piaţa de consum, discontinuitate temporală în folosirea spaţiului, acţiuni poluante sau distructive cu efecte pe termen lung. Într-un sit arheologic, în schimb, se va căuta încurajarea unor aspecte ce ţin de: înţelegerea conceptului de valorizare a bunurilor vizitate, promovarea educaţiei sustenabile, mobilitatea prin realizarea de trasee pietonale sau ciclabile, protecţie acustică, reducerea şi recuperarea energetică, economia consumului de apă şi gestionarea

[195] Directiva 2003/10/CE a Parlamentului European şi al Consiliului, 6 februarie 2003, despre prescripţii minime de siguranţă şi de sănătate relative la expunerea la zgomot.

[196] Fiecare stat în parte a interpretat în mod propriu acest document. În Italia, de exemplu, se vor identifica în redactarea hărţilor următoarele categorii de zonificare acustică: clasa I este formată din arii protejate în mod special, unde se cere o valoare minimă de emisii sonore, precum siturile arheologice, unităţile de învăţământ etc., clasa II, cu arii de tip rezidenţial, clasa III, arii de tip mixt, traficate carosabil, clasa IV, arii cu activitate umană intensă, caracterizate de trafic intens, densitate ridicată a populaţiei, clasa V, arii preponderent industriale, cu o densitate scăzută a populaţiei şi clasa VI, arii exclusiv industriale, private de construcţii destinate locuirii. Documentul este pus în vigoare prin *Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri* la 1 martie 1991.

[197] A fost semnată de 178 de state la Conferinţa Naţiunilor Unite de la Rio de Janeiro, din 1992 şi preluată la nivel regional, local de fiecare naţiune participantă.

[198] Turismul sustenabil duce la obţinerea a 12% din PIB-ul mondial.

[199] Organizaţia Mondială a Turismului, 1988, *Raportul Brundtland*.

cantităţii de deşeuri.[200] Numeroase asociaţii la nivel european susţin aceste principii şi le propun în scopul potenţării ariilor arheologice de interes.

- ***Starea construcţiilor*** reprezintă pentru ţesut un criteriu deosebit de important, ca mijloc de control în aprecierea standardului de calitate al spaţiului. Analizele urbanistice vor prezenta într-o secvenţă asemănătoare şi vechimea clădirilor, marcarea cronologiei acestora devenind un instrument util în vederea înţelegerii modului de dezvoltare a oraşului. Suprapunerea celor două studii va prezenta, în cazul revitalizării urbane, principalele zone de intervenţie.

- Deseori în oraşele mari apar numeroase ***discontinuităţi***, generate de dezvoltarea ţesutului în perioade istorice diferite, de distrugeri în urma războaielor, de calamităţi, de interesele imobiliare, de cercetările arheologice sau de lipsa generală de fonduri. Această absenţă de coerenţă se remarcă în particular în cazul sistemului de verde urban, în traseele pietonale sau în zonele edificate, delimitând areale segregate social. Însuşi centrul istoric este deseori rupt de restul oraşului, din cauza zonificării tematico-funcţionale rigide[201] şi a lipsei de sinergie teritorială cu ţesutul adiacent. În general, în cadrul noilor intervenţii se va lua în considerare zona de limită dintre sit şi ariile adiacente, evitând fracturi în configuraţia spaţiului.[202] Din punct de vedere al siguranţei, discontinuităţile pot contribui la dezvoltarea unor zone de degradare şi abandon, distrugând astfel o serie de valori culturale.

4.3.1.c. ISTORIA

Istoria este disciplina care studiază trecutul, prin documente şi care caută să transmită prin naraţiune evenimente succesive, petrecute la un moment dat, de mare importanţă pentru umanitate şi direct legate de aceasta. Cunoaşterea acestei discipline ne ajută să înţelegem modul în care arheologia se prezintă astăzi şi să continuăm astfel „povestea" monumentelor, pentru a le da coerenţă semantică (*Anexa 5*). Puţinele surse rămase din perioada preindustrială oferă un prim fundament în descifrarea mobilităţii epocilor clasice. Dificultatea cunoaşterii istoriei antice, ţinând cont de intervalul temporal scurs din momentul desfăşurării sale, este accentuată de imposibilitatea de a distinge ceea ce este cert, probabil, posibil sau neverosimil.[203]

În afara percepţiei simbolice şi comemorative, istoria poate fi percepută ca proces psihoanalitic şi psihosintetic.[204] Trecutul cunoscut actualmente nu rezidă numai în marile fapte sau în monografiile unor personalităţi, ci şi în detalii traduse din zonele cele mai ascunse ale materiei, ca formă autentică, neinterpretată. A regândi istoria prin dialogul arhitecturii, al spaţiului viu, dar imprimat de fapte, acesta este principalul concept în raportul oraş – societate - ruine. Unul dintre aspectele psihoanalitice ale domeniului rezidă în identificarea[205] sau „locul de condensare"[206], prin care individul stabileşte valori proprii datorită coeziunii sociale. Astăzi diverşi specialişti luptă împotriva limitării istoriei la funcţiunile sale complementare de *ars memoriae* şi *ars combinatoria.* Pentru vizitato-

[200] Sala 2007.
[201] Masi 2000, p. 34.
[202] Zanelli 2011.
[203] Momigliano 1984, p. 346.
[204] Pornind de la aceste noţiuni Anamorphosis Architects recompun dialogul cu istoria, pentru *Museum for the Hellenic World*, 2009-2011, prezentat la Bienala de la Veneţia, 2002.
[205] Basançon 1975, p. 39.
[206] Mihali 2001, p. 152.

rul contemporan, detaliul materiei este cel care invocă mărturia trecutului. Odată cu secolul al XIX-lea, când „s-a reinventat" antichitatea, multe dintre amintirile pe care le avem despre clasicismul greco-roman, s-au dovedit a fi simple ficțiuni.

Însuşi termenul de monument, se adresează memoriei, adică aducerii-aminte a unui loc sau a unui eveniment. Castel Vecchio, unul dintre reperele arhitecturii contemporane, este un loc în care trăiesc memoria şi istoria sitului, alături de anti-istoria sa[207], ca fragment „încremenit". Noţiunea de fragment este asociată unei opere de arhitectură datorită relaţiei pe care aceasta o are cu timpul, întrucât orice clădire capătă o valoare de vechime. A produce temporalitate înseamnă a da arhitecturii o valenţă narativă, o motivaţie. Conform istoriografiei clasice, valoarea de vechime a monumentului este asociată însăşi istoriei sale. Poate fi considerat un organism acela care narează, independent de alte surse de comunicare. Fiind recunoscut ca atare, va fi încadrat de societate unei memorii colective şi unei proces durabil de revitalizare.[208] Siturile arheologice în general, se consideră adevărate monografii ale celor care au realizat iniţial construcţiile, fapt pentru care se induce vizitatorului, prin cunoaşterea detaliului istoric, funcţia empatică.[209]

Arhitectul Carlo Scarpa creează o relaţie estetică între: percepţia sensibilă, elementul trăit şi comunicare.[210] În acest caz devin importante dimensiunile ontologice ale studiului, ca delimitare a realităţii obiective. El alege să dialogheze cu tradiţia mai mult decât cu istoria, pe care o interpretează ca pe un act continuator, dar diferenţiat. Arhitectul nu intervine în mod reductiv, ci productiv, pornind de la justificările istoriei însăşi, încercând, să dea o nouă formă experimentului senzorial şi accentuând tehnica și forma arhitecturală.

Una dintre valorile subliniate prin muzealizare este cea istorică. Din acest punct de vedere trecerile către zone ale re-memorării condiţionează identitar societatea. Spaţiul istoric este trăit în toate cele trei sensuri: mental, social şi fizic.[211] Ruptura lingvistică dintre arheologie şi mediul contemporan apare la alăturarea locurilor cotidianităţii, trecutului. Urmând exemplul lui Carlo Scarpa, se vor căuta mai multe istorii, ale fiecărui element în parte. Începând cu analizele lui Hegel disciplina se mută de la nivelul sensului şi interpretării la cel al semnelor.[212] Recunoaşterea acestor unităţi şi a limitelor lor e rezultatul analizei diferenţiate. Situl va fi studiat ca epistemă generalizatoare, ca sumă a diferitelor praguri şi relaţii remanente în material, evidenţiate de cercetarea arheologică. Noul muzeu va deveni, asemeni intervalului practicat de Scarpa, o articulaţie între spaţiile *re*-venirii şi cele ale *de*-venirii.

4.3.1.d. ANTROPOLOGIA

Este ştiinţa care studiază „evoluţia omului[213] în raport cu factorii naturali şi social-culturali"[214]. Arheologia astăzi este direct relaţionată cu antropologia, dialog ce pune pe plan secundar istoria şi care aborda, în anii '70 teoria sistemică, conform căreia o cultură este un sistem organic, realizat din elemente interconectate, în care fiecare îndeplineşte o activitate, în scopul funcţionării unitare a întregului.[215] Ulterior cercetarea dintre om şi

[207] *Area* 2004, p. 23.

[208] Mihali 2001, p. 148.

[209] Date statistice indică dorinţa unora dintre vizitatori de a parcurge acelaşi traseu ca cel străbătut de suverani, consuli romani şi că se preferă înţelegerea anumitor fragmente specifice din viaţa cultural-socială, decât enumerarea de fapte istorice, în general, în cadrul excursiilor cu ghizi.

[210] *Area* 2004, p. 23.

[211] Mihali 2001, p. 143.

[212] Foucault 2004, p. 63.

[213] Evoluţia şi caracteristicile fizice ale oamenilor sunt studiate de antropologia fizică, în timp ce caracteristicile socio-culturale de demo-etnoantropologie.

[214] Institutul de lingvistica, Bucureşti 1998.

[215] Despre definiţia „noii arheologii", care a devenit astăzi „vechea arheologie", ilustrând doar o serie de aspecte

mediul în care trăieşte a devenit computerizată şi s-a renunţat la definirea unor sisteme deductive. În general această disciplină, spre deosebire de sociologie, practică cercetarea de teren şi caută să explice comportamente ale unor subiecţi îndepărtaţi, diferite de cele ale comunităţilor actuale (*Anexa 5*). Studiul antropologiei nu porneşte de la un concept practic sau teoretic, ci de la o circumstanţă reală, din existenţa civilizaţiei. Noţiunile vor fi clasate, interpretate şi confruntate cu alte cazuri asemănătoare, explicitând cercetarea de tip etnografic. Pornind de la filosofia anticilor despre om, văzut mai presus de toate celelalte fiinţe, dar controlat de zei, se vor distinge aspecte legate de viaţa socială, din simpla examinare a relaţiilor spaţiale. Proiectul muzeal va trebui să devină un filtru de trecere dintre societăţile păgâne, dar dominate ideologic şi cele actuale „eliberate" de divinitate, după cum susţinea iniţial Feuerbach. Ernst Cassirer este cel care pune omul pe treapta de creator de simboluri, alcătuind un univers diferit de cel real, prin mit, religie, artă, ştiinţă.[216] Antropologia culturală se desprinde de filosofie, încercând să găsească răspunsuri ştiinţifice la probleme legate de ierarhii sociale, ritualuri, tabuuri, practici cotidiene, legi etc., pe baza alterității și a diferenţelor dintre indivizi. Antropologia post-modernă a lui Geertz atribuie disciplinei noi caracteristici, argumentate prin subiectivism şi relativism faţă de problemele legate de cultura umană, complexitatea ireductibilă a vieţii sau dependenţa de putere.[217] Etnografia va căpăta un discurs persuasiv, astfel încât adevărul complex să devină familiar, orientând antropologia către studiul legăturii cu tradiţia aceleaşi culturi. Pentru o analiză coerentă se elaborează un set de clasificări, care stabilesc relaţiile sociale necesare înțelegerii respectivei civilizaţii.[218] Astfel fragmentele „factice" găsite pe sit vor fi interpretate printr-o asociere narativă densă, elucidând gândiri sau comportamente antice. Se vor căuta în materia descoperită acele detalii care să răspundă marilor probleme, relevând sensul „de a fi în lume",[219] ţinând cont că toate civilizaţiile clasice se înscriu într-un ciclu de viaţă închis.

4.3.1.e. CLIMA

Definind dinamica fenomenelor meteorologice de-a lungul unei perioade lungi de timp, noţiunea de climă este cunoscută în lumea antică, din punct de vedere etimologic, drept înclinaţia soarelui,[220] pe suprafaţa terestră, în funcţie de latitudine. Acest parametru, ce prezintă numeroase variaţii ciclice (până în era pre-industrială), a constituit unul dintre criteriile de clasificare a teritoriilor la scară globală. Climatologia istorică, bazată în special pe surse narative şi pe cercetarea de teren, a dus la concluzia că variaţiile, instabilitatea şi uscarea climei au avut repercusiuni importante în slăbirea şi dispariţia Imperiului Roman. Totodată, momentul cunoscut sub numele de „perioada caldă romană",[221] apărut cu retragerea gheţarilor şi după răcirea progresivă (din 200 î.e.n.) a susţinut extinderea teritorială maximă indicată în timpul domniei lui Traian. Pe de altă parte în anul 2050 se aşteaptă o migraţie de „peste 200 de milioane de «refugiaţi climatici».[222] Dintre cele patru nivele climatologice,[223] analiza va urmări concluziile climei zonale, din clasificarea şi distribuţia de tip cantitativ propusă de Köppen,[224] respectiv ale

utile cercetării şi relaţiei dintre cele două domenii. Dezzi Bardeschi 2003, pp. 147-148.

216 Cassirer 1994.

217 Principiile *Writing Culture*, Clifford, Marcus 1986, pp. 98-121.

218 Acolo unde datele nu sunt suficiente se vor propune tipare imaginare, printr-o interpretare holistică.

219 Antropologia filosofică, Heidegger 2003.

220 Din greacă, *klima*, înclinaţie.

221 Studiul tratează diversele faze ale schimbării climatice din zone mediteraneene, care au influenţat atât civilizaţiile antice cât şi societatea contemporană. Guidoboni, Navarra, Boschi 2010, pp. 62-64.

222 *Idem*, p. 15.

223 Cele patru nivele de climă sunt: macroclima, mesoclima, topoclima, microclima.

224 Clasificarea lui Köppen propune următoarele categorii de climă: polară, sub-arctică, continental-umedă,

microclimei, corespunzătoare spaţiilor interne unui edificiu.

Având în vedere dezechilibrul major produs la fiecare 1.000 de ani,[225] prin încălzirea globală şi accentuat de limitele unei gândiri ne-sustenabile, s-au adoptat în domeniul proiectării de arhitectură, principiile bioclimaticii. Acestea se bazează pe criteriile bio-compatibilităţii şi ale eco-sustenabilităţii, prin: acumularea de radiaţie termică solară, masă termică, ventilaţie naturală, controlul însoririi, izolare termică, utilizarea prin colectare a apei meteorice.[226] Vilele romane, termele şi alte construcţii civile au funcţionat pe baza acestor principii, fiind redescoperite, după secole de uitare, de arhitectul Frank Lloyd Wright[227]. Kant consideră că omul locuieşte de cele mai multe ori o natură pe care o ignoră, construind fără a conştientiza pericolul viitor.[228] Odată cu progresul, acesta pierde contactul cu obiectele din jur, se exclude vieţii sociale şi se încrede în propria-i bunăstare. Bioclimatica se bazează astfel, pe cercetarea tuturor parametrilor de integrare a intervenţiilor asupra arhitecturilor existente, precum şi în cazul realizării de construcţii noi, în respect faţă de valorile mediului. Noile tehnici propuse vor folosi de la materialele reutilizabile, la surse de energie regenerabilă, influenţând astfel valorizarea sitului sau noul muzeu propus. Ceea ce vedem astăzi din urmele civilizaţiilor clasice este dovada faptului că principiile bioclimatice sunt cele care oferă esenţa soluţiilor aplicate construirii de edificii (*Anexa 5*).

- ***Orientarea*** este unul dintre parametrii esenţiali în configurarea volumetrică a noilor construcţii, datorită aportului de energie solară, necesar desfăşurării activităţilor, de-a lungul unei zile. Întreaga arhitectură antică greco-romană, aşa cum enunţa şi Vitruviu, în *De Architectura*[229], a fost conformată ținând cont de punctele cardinale. Dacă templele greceşti sunt orientate către răsăritul soarelui sau teatrele în general în direcţie septentrională,[230] putându-se controla astfel însorirea şi supra-încălzirea spaţiilor, în vile se întâlnesc *triclinium*-uri pentru toate anotimpurile, *domus*-ul roman este împărţit în două zone: cea estivă, orientată spre N şi cea invernală spre S-V, în timp ce în terme se caută căldura solara (termele cu *heliocaminus*)[231]. În analiza sitului arheologic se vor considera optime, în special careurile dispuse pe axa N-S, din condiţii de iluminare şi confort ambiental. După cum se ştie, muzeele[232] sau spaţiile de expunere în general, sunt caracterizate de funcţiuni, care necesită orientări cardinale diferite: zonele publice de primire pot fi expuse la lumina solară directă, datorită flexibilităţii în configurarea interioară, în timp ce expoziţiile permanente, respectiv zonele de lectură pot fi dispuse spre nord. Evaluarea se va face procentual în funcţie de suprafaţa de cer liber în câmp deschis, alocată fiecărui careu în parte. Astfel, atât poziţionarea optimă a funcţiunilor, cât şi traseul de vizitare al întregului sit arheologic, vor sta sub semnul unei bune orientări cardinale.

---

continental-caldă, temperată oceanică, oceanică de tranziţie, mediteraneană, semiaridă cu ierni reci. Grosso 1997, p.35.

225 S-a demonstrat ştiinţific faptul că la circa 1.000 de ani se repetă fenomenul de încălzire globală a pământului, generat de creşterea activităţii solare, precum s-a petrecut în trecut: între 1.400-1.000 î.e.n., 200 î.e.n.-300 (perioada caldă romană şi expansiunea imperiului), 1.000-1.200 (perioada caldă medievală, cruciadele), sec. XIX - perioada actuală. F. Ortolani 2011.

226 Benedetti 1994.

227 Bruno 1999, p. 13.

228 „Omul trebuie să se adapteze la natură, în timp ce aceasta îi pretinde contrariul", Immanuel Kant.

229 Vitruvio 2002.

230 Sear 1990, pp. 249-258.

231 Robertson 1974, p. 64.

232 Neufert 2002, p. 334.

- ***Însorire***. Pentru o determinare corectă a însoririi unei arii arheologice se vor realiza, pe parcursul unui an, studii ale umbrelor, folosind diferite instrumente (cadrane solare, diagrame solare etc). *Lucius Junius Moderatus Columella* este cel care defineşte, pentru prima dată, în cartea sa *De Re Rustica*, solstiţiile şi echinocţiile, sub următoarele denumiri: *l'oriens brumalis* (21 decembrie), *l'oriens aequinoctialis* (21 martie, 21 septembrie), respectiv *l'oriens aestivalis* (22 iunie).[233] Analizele sale, reprezentate grafic ulterior precum şi datele identificate de acestea, au fost completate de cele patru ore solare, raportate la un interval echidistant faţă de ora 12 a zilei. Unul dintre studiile de acest fel se referă la utilizarea cadranului solar, constituit în funcţie de latitudinea locului, printr-un plan orizontal orientat cardinal, reprezentat de trei hiperbole şi o dreaptă, de-a lungul principalelor zile din an şi prezentând mişcarea umbrei unui stil, cu o înălţime dată.[234] Pentru determinarea proiecţiei unei umbre pe sol se vor preciza: azimutul[235] şi înălţimea aparentă.[236] Orele solare se pot stabili fie prin modul grafic precizat anterior, fie prin calcule matematice pe baza ecuaţiei timpului, *analemmei*[237] şi diferenţei de fus orar între anotimpuri. În scopul calculării părţii umbrite a unui teren, se va realiza o serie de profile, reunite prin procedeul proiecţiilor cotate, pe baza datelor preluate din cartele stereometrice solare, care indică: poziţia soarelui, durata însoririi, înclinaţia razelor solare la diferite ore. În mod asemănător se determină şi umbra unei clădiri, atât pe sol, cât şi pe alte construcţii. Evaluarea se face procentual pe baza concluziilor furnizate de specialişti, prin suprapune-rea dintre diagrama solară cilindrică[238] şi masca de umbră[239], obţinând un studiu al faţadelor, pe baza căruia se va estima numărul de ore de însorire. Procedeul se va realiza atât în interiorul sitului arheologic, cât şi în imediata vecinătate a oraşului, stabilind astfel relaţii cu clădirile din jur. În acest fel, se vor putea individualiza, pe parcursul traseului muzeal în aer liber, acele zone ce trebuie acoperite punctual, pentru protejarea ruinelor, a unor mozaicuri, a frescelor şi chiar a vizitatorilor, în cazuri de însorire nefavorabile, în lunile calde. Alte criterii importante de analiză sunt strălucirea, respectiv luminozitatea cerului, care pentru uşurarea calculelor se reduce la poziţionarea geografică, variind de la cerul uniform acoperit de nori (prezent în statele din nord-vestul Europei), până la cel senin (din zonele mediteraneene), cu o repartiţie inegală, de la zenit, la linia orizontului.[240]

Spaţiile publice de primire, deschise sau cu suprafeţe vitrate mari, pot fi orientate către sud sau vest. În sezonul rece acestea vor acumula o cantitate maximă de radiaţie solară, în schimb în lunile estive se va interveni pe anvelopantă cu elemente de protecţie (orizontale, verticale sau

[233] Forte 2007, p.77.

[234] Vernescu 1970, p. 48.

[235] Reprezintă unghiul măsurat pe planul solului dintre direcţia nord şi proiecţia pe acelaşi plan a razei solare, ce trece prin vârful stilului. *Idem*, p. 49.

[236] Unghiul determinat prin procedeul anterior, măsurat în plan vertical. *Ibidem*.

[237] Este o curbă în formă de opt, care descrie traseul Soarelui în diverse ore ale anului, la o anumită oră şi într-o anumită localitate.

[238] Este o reprezentare grafică bidimensională a perioadelor în care radiaţia solară incidentă este prezentă pe o suprafaţă, de-a lungul întregii zile calendaristice. Benedetti 1994, p. 24.

[239] Se determină cu un goniometru prin relevarea părţii bolţii cereşti vizibile dintr-un punct, referindu-se la un semicerc interior, unde liniile radiale sunt determinate de obstacole verticale, iar arcele de cele orizontale. Pierucci 2010, p. 8.

[240] Dabija 2005, p. 39.

combinate). Astfel, printr-o orientare corectă, întreaga volumetrie a edificiului proiectat va fi conformat pentru controlul echilibrului termic în funcţie de anotimpuri.

- ***Vântul***[241] este un parametru care, în funcţie de intensitate, direcţie şi durată, poate modifica substanţial elementele unui sit arheologic. Acesta se formează la contactul a două zone cu temperaturi şi presiuni diferite. Caracteristicile sale sunt determinate prin reprezentarea grafică a Rozei Vânturilor, aşa cum este iniţial citată de Vitruviu şi ulterior realizată, prin împărţirea în 12 sectoare, conform scării lui Beaufort. Formula matematică a amiralului britanic, se poate aplica la o viteză a mişcărilor de aer de până la 118 km/h. Unul dintre parametrii analizei, viteza vântului, este reprezentat de valoarea gradientului baric orizontal, în urma deplasării maselor de aer, de la zonele cu o presiune înaltă la cele cu una joasă. Cu cât aceste treceri se repetă mai des, cu atât viteza se măreşte. Având în vedere diversitatea morfologică a unui sit arheologic, evidenţiată prin secţiuni, în mişcarea aerului se vor interpune diferite prezenţe fizice, care pot modifica formele de vânt laminar,[242] cu cele de tip turbulent. Astfel, în zone fără obstacole, intensitatea vântului creşte, putând varia de la calm la furtună.[243] Amplasarea sitului arheologic faţă de formele de relief înalte, poate avea efecte pozitive, lanţurile muntoase devenind adevărate bariere în faţa unor curenţi, sau negative, în cazul în care ariile se transformă în culoare sau devieri laterale, iar vânturile le traversează în totalitate. Consecinţe asemănătoare se pot urmări şi la contactul cu oraşul, unde variaţiile de plin şi gol ale ţesutului vor alterna şi fenomenele meteorologice.[244] Astfel, advecţiile activează procesul de ventilaţie naturală, crează culoare de curenţi de aer utili pentru obținerea confortului ambiental vara, dar pot cauza pierderi masive de căldură, corodări sau ruperi ale materialelor şi elementelor structurale, acumulări de gunoaie sau praf în locuri greu accesibile, supra-dimensionarea struc-turilor, respectiv constrângeri la nivelul proiectării volumetrice.[245] Pentru controlul ,,cercetării, frecvenţei şi intensităţii vânturilor se vor prevedea bariere de protecţie,[246] realizate prin straturi de vegetaţie, panouri, pereţi, clădiri urbane, alte construcţii şi relieful accidentat, ce deviază curenţii atmosferici.

  Direcţia vântului este determinată de paralelele la mişcarea de aer din punctul cardinal de unde acesta suflă, pornind de la staţia meteorologică care îl înregistrează.[247] Anticii greci, precum Homer, identifică zeităţi ale vântului (*Boreas, Eurus, Notus, Zephyrus*), denumite *Anemoi*, copii a lui Eos,[248] în funcţie de sensul, orientarea şi intensitatea fenomenului. Ulterior Hesiod şi mai târziu romanii lărgesc acest panteon. În urma surselor literare

[241] Deplasarea aerului dintr-o zonă cu presiune ridicată spre o zonă cu presiune coborâtă se numeşte vânt. Soroceac, p. 9.

[242] Cu mişcări uniforme şi în straturi paralele.

[243] Categoriile intensităţii vântului, care se vor descrie în analiza careurilor sunt: calm, adiere uşoară, briză uşoară, slab, moderat, tare, puternic, foarte puternic, extrem de puternic, furtună, furtună violentă, uragan. Rafferty 2011, p. 71.

[244] Se cunosc numeroase metodologii de cercetare ale vânturilor, precum: analiza Spot, analiza *Rewind*, studiile de fezabilitate.

[245] Ahrens 2008, p. 31.

[246] În studiu interesează dimensiunea barierei de protecţie (înălţime şi lungime), distanţa faţă de situl arheologic, sau in interiorul acestuia faţă de elementul ce trebuie conservat, natura fizică a acesteia.

[247] Ahrens 2008, p. 17.

[248] Littleton 2005, p. 77.

păstrate, se enumeră o serie de vânturi cu caracter permanent, din zona Europei, regăsite până astăzi,[249] precum: vânturile polare (provenite din zona arctică), vânturile de vest şi alizeele (din zona ecuatorială). În analiza stratigrafică propusă, se vor enumera în special vânturile locale, deoarece acestea afectează ruinele de-a lungul întregului an, explicând astfel diversele procese de degradare survenite în timp şi evitând repetarea efectelor negative ale acestora, după intervenţie.

- ***Precipitaţii***. Apa se poate găsi în atmosferă în diferite stări: gazoasă, lichidă (ploi, burniţă), solidă (ninsoare, grindină, chiciură) şi mixtă (lapoviţă).[250] Particulele în stare lichidă sau solidă care ating suprafaţa pământului poartă numele de precipitaţii.[251] Analiza acestor fenomene participă la identificarea şi prevenirea efectelor negative ale excedentului, respectiv deficitului acestora într-un anumit areal. Date referitoare la cantitatea de precipitaţii medii anuale (în mm), la frecvenţă (în zile de ploaie)[252] şi la consecinţele lor pe termen lung, pot fi furnizate de staţii sau platforme meteorologice. În cadrul analizei sitului arheologic acest parametru condiţionează starea de conservare a monumentelor şi desfăşurarea activităţilor în aer liber (cercetare de teren, campanie de săpături, vizitare). Astfel interesul pentru acest parametru se poate raporta la vestigii şi arhitectura proiectată, contemporană, pe de o parte, respectiv la traseele istorice şi noi, pe de alta. În cazul unei intervenţii, zonele cu ploi abundente pot constitui o resursă importantă, prin captarea apelor meteorice, în scopul utilizării menajere sau pentru irigaţii. Edificiul va fi configurat şi optimizat, prin cele două subsisteme integrate, cel de acumulare şi de reutilizare, încă din faza de proiectare prin: panta acoperişului, dimensiunea instrumentelor de colectare şi a canalelor, stabilirea numărului de consumatori, rezervoare, filtre, materiale care să nu corodeze. Preexistenţele sitului sunt deseori degradate din cauza precipitaţiilor abundente şi a aciditătii acestora, fapt pentru care se pot prevedea acoperiri parţiale sau temporare, cu materiale uşoare. Dacă în cazul edificiilor noi infiltraţiile sunt evitate prin ecrane pluviale,[253] pentru preexistenţe se vor folosi sisteme de drenare dispuse perimetral, de-a lungul zonelor cu apă stagnantă sau alte metode nedistructive. Pericolul precipitaţiilor abundente este înlăturat pe drumurile istorice, unde se doreşte menţinerea materialelor originare, prin rezolvări de detaliu, precum prevederea unor rigole de scurgere. În cadrul noilor trasee se vor putea propune structuri permeabile, realizate cu subansambluri drenante din pietriş sau nisip. Astfel, în cazul în care precipitaţiile nu sunt doar o resursă benefică pentru funcţionarea oricărui tip de spaţiu, se vor avea în vedere fenomenele de infiltraţii din ape stagnante, din cele depozitate prin condens, curgătoare în şiroaie, de scurgeri din instalaţii, de cristalizare a solurilor, de catalizare în procesele de degradare chimică, sau de prezenţa organismelor vii, care provoacă mate-

[249] Sunt analizate prin carte europene ale vânturilor.

[250] Administraţia Naţională de Meteorologie, Precipitaţiile atmosferice. *www.meteoromania.ro.*

[251] Soroceac, Curs 5, p. 1.

[252] Cantitatea de precipitaţii este dată „de dimensiunea stratului de apă de pe o suprafaţă orizontală, impermeabilă”, Giachetta, Magliocco. 2007, p. 130.

[253] Dabija 2005, p. 44.

riei istorice o serie întreagă de deteriorări.[254]

- ***Temperatura***. În urma diverselor studii s-a constatat că temperatura variază mai degrabă în funcţie de latitudine şi altitudine, decât de amplasarea geografică şi de zonificare în raport cu aceasta[255]. În studii interesează nivelul de confort termic, care depinde de temperatura aerului, temperatura medie radiantă, viteza aerului şi umiditate, exprimate prin diagrame.[256] Studiul se va desfăşura pe perioade îndelungate, evidenţiind temperaturile medii şi extreme. Parametrul va indica momentele calendaristice în care traseul în aer liber pe sit este posibil, fără intervenţii suplimentare şi de asemenea nivelul de climatizare din interiorul spaţiului muzeal. Se ştie că starea de confort a publicului nu este aceeaşi cu cea a operelor de artă.[257] În cazul în care temperatura nu corespunde cerinţelor de conservare ale bunurilor unui sit arheologic, se pot produce efecte ireversibile şi cumulative, deteriorând aria prin schimbări de dimensiune sau prin activarea unor procese fizico-chimice. Dacă în ţările mediteraneene diferenţele de temperatură vară-iarnă sunt de circa 20°C, în România depăşesc 60°C, fapt pentru care preexistenţele riscă numeroase traume. Siturile arheologice sunt totodată zone deschise ale oraşului, vizitate în tot timpul anului. Lipsa de atenţie pentru optimizarea condiţiilor climatice afectează puternic atât starea ruinelor, prin absenţa controlului asupra proceselor desfăşurate pe artefacte, prin utilizarea unor surse de iluminat cu consum energetic mare sau din cauza izolării termice inadecvate, cât şi psihicul şi fizicul uman, având consecinţe grave asupra sănătăţii.[258]
- ***Umiditatea*** este dată de prezenţa vaporilor de apă din atmosferă. De acest parametru depind ulterior cantitatea de nori şi precipitaţiile, opacitatea atmosferei şi bilanţul radiativ caloric.[259] Valoarea umidităţii relative se regăseşte în intervalul 0-100% (între Poli şi Ecuator), iar variaţiile de 30 (Mormântul Reginei Nefertiti)-55%[260] se consideră optime pentru asigurarea confortului higrotermic, într-o arie arheologică.[261] Acest parametru este direct influenţat de temperatură, existând o limită a cantităţii de vapori de apă dintr-un ambient, la un anumit moment, denumită saturaţie.

O caracteristică importantă pentru siturile arheologice, care va influenţa configurarea muzeului, este diferenţa de umiditate dintre noapte şi zi (vară-iarnă), respectiv interior şi exterior. Noaptea, din cauza frigului, apare fenomenul de condens, prin care „se umezesc" suprafeţele. În cazul unor materiale permeabile, precum cărămida sau mortarul, picăturile de apa vor penetra straturile, urcând şi căutând să se omogenizeze în suprafaţă. Dacă temperaturile sunt foarte scăzute, acestea vor cristaliza în material dezagregându-l şi exfoliindu-l.[262] Aceleaşi probleme apar şi în cazul obiectelor conservate în muzee din materiale absorbante: lemn, piele, hârtie, pânză. În cazul unor temperaturi ridicate, apare fenomenul de

[254] Musso 2006, p. 430.
[255] Grosso 1997, p. 48.
[256] Una dintre ele este diagrama bioclimatică a lui Olgyay. Giachetta, Magliocco 2007.
[257] Operele de artă au nevoie de o temperatură cuprinsă între 16-23°C. Ranelluci 2007, p. 242.
[258] Ahrens 2008, p. 27.
[259] Soroceac, p. 2.
[260] După cum este recomandat de Corgnati, Raimondo 2010, p. 44.
[261] Sculpturile, de exemplu au nevoie de o umiditate între 35-60%, fiecare muzeu al lumii propunând propriile său interval de variaţie. D'Agostino 2005, pp. 90-100.
[262] Musso 2006, p. 421.

evaporare, în urma căruia fie se elimină particule de apă din materiale şi odată cu ele săruri, fie se combină rapid cu smogul din atmosferă, degradând faţadele. Tot umiditatea deteriorează şi materialele impermeabile ca sticla, care devine mată, piatra naturală, care se sfărâmă sau metalele care corodează şi se opacizează.[263] În interiorul unui spaţiu proiectat umiditatea va fi controlată prin intermediul tehnologiei sau prin mijloace pasive de control higrotermic. În exterior în schimb, se remarcă două aspecte: primul este caracterizat de o valoare a parametrului mai scăzută decât cea de confort, efect contracarat de prezenţa maselor de vegetaţie, a oglinzilor de apă sau a fântânilor; cel de-al doilea în care umiditatea este prea mare, prin găsirea unor metode de uscare a zonei, expunând-o la soare, încălzind-o sau controlând mişcarea curenţilor de aer. Activarea maselor atmosferice se realizează prin crearea efectului de coş de fum.[264] În acest sens, o umiditate accentuată va favoriza dezvoltarea mucegaiurilor, bacteriilor, insectelor şi ciupercilor. Umiditatea relativă, ca valoare ce determină proiectarea, va trebui controlată şi determinată pentru fiecare ambient în parte, pornind de la diviziunea cercetării stratigrafice şi ţinând cont de numeroasele variaţii ale acesteia în suprafaţa unui element istoric.

- ***Clase de poluare aer, ape, sol***. Acestea se reflectă atât la nivelul întregului oraş cât şi al microclimatului dintre ruine, respectiv din interiorul unui muzeu. Se consideră poluare din agenţi externi: lipsa de gestionare a deşeurilor, fumul şi alte elemente din atmosferă de combustibil nears, gazele sau produsele chimice deversate în urma proceselor industriale, sau a circulaţiei autovehiculelor şi apele negre.[265] În zonele din vecinătatea oraşului se va cere curăţarea spaţiilor de depozitare şi a celor de inventar, folosirea unor materiale în intervenţii care să permită menţinerea igienei ambientului, planuri pentru situaţiile de incendii şi inundaţii, incluzând toate lucrările ulterioare de refacere. În interiorul spaţiilor muzeale sau printre vestigii se vor folosi materiale testate, se vor propune amenajări, care să nu compromită starea elementelor expuse, se vor utiliza filtre de vegetaţie sau tehnice, acolo unde este necesar, se va evita folosirea compuşilor organici volatili (solvenţi, produse petroliere, adezivi). Tot în cadrul sitului se va gestiona colectarea diferenţiată a deşeurilor.

O analiză statistică făcută în Italia, prin programul *Salvailmuseo*, în anul 2007, relevă că în 70% dintre muzee nu s-a efectuat niciodată un studiu al nivelului de poluare, în 24% nu se conştientizează problema antropizării şi a consecinţei directe asupra teritoriului limitrof muzeului, în 68% nu s-a elaborat un plan de protecţie al operelor în caz de calamităţi şi s-a ajuns la concluzia că toate prezintă un nivel mult prea ridicat de bioxid de sulf, ozon şi bioxid de azot[266]. Situaţia se remarcă şi la: Musei Capitolini, Palazzo Ducale din Genova, Museo Archeologico din Napoli, Museo Egizio Torino, Muzeul Louvre sau National Gallery Londra[267]. Această politică progresistă, bazată pe interesul pentru ecologie ne conduce astăzi la rezultate alarmante: anual sute de opere de artă şi

[263] Sacchi 1997, *La qualità dell'aria in edifici storico museali, una indagine su campo*. Seminario AICARR, „Microclima, qualità dell'aria e impianti negli ambienti museali", pp. 36-65, *apud* D'Agostino 2005, p. 57.

[264] Martincigh, Università degli Studi Roma Tre.

[265] Despre agenţi biologici, chimici şi factori poluanţi, Dabija 2005, pp. 49-52.

[266] Sondajul a fost făcut în 190 de muzee, dintre care 35% arheologice. Legambiente.

[267] Fondo per l'Ambiente Italiano, *www.fondoambiente.it*.

elemente de patrimoniu sunt distruse, chiar în locurile realizate special pentru conservarea lor.

4.3.1.f. CONFIGURAŢIE ŞI MORFOLOGIE

Având în vedere că propunerea finală constă în muzealizarea întregului sit arheologic, se subliniază o sumă de elemente care integrează valorile locului, ca puncte de interes de-a lungul traseului prevăzut. Astfel, fragmentele cu cele mai multe caracteristici de epocă greco-romană, care reflectă „imaginea" zonei istorice, alături de organismul arhitectonic propus, vor fi identificate drept noduri legate prin relaţii conceptuale, narative, de re-memorare sau fizice, cu celelalte preexistenţe relevate. Acest parametru reia astfel, analiza întregului sit, prezentând caracteristicile fizice şi calitative ale ruinelor, ce vor constitui fundamentul temei de proiectare (*Anexa 6*).

- ***Descrierea şi poziţionarea elementului în interiorul caroiajului***. În funcţie de fiecare careu deja numerotat, se identifică pe sit principalele elemente arhitectonice şi se poziţionează la o scară convenabilă de lucru. Punctele, ce formează poligoanele acestora, primesc coordonate (x;y;z) în sistem WGS84. Astfel se stabilesc relaţii în cadrul aceluiaşi careu, pornind de la analizele determinate anterior, la nivelul întregii arii arheologice. Ulterior identificării legăturilor din sistem, prin Matricea Harris, se realizează o analiză morfologică a fiecărui element pozitiv (pereţi) sau negativ (tăietură sau fosă) al unităţii stratigrafice de elevaţie[268]. Astfel, toate părţile unei construcţii, parţial sau total vizibilă, va fi descrisă, măsurată, urmărind caracteristicile şi starea artefactului, prin ilustrare şi interpretare, identificarea funcţiunii de bază şi a rolului pe care l-a avut în cadrul aşezării[269]. Lucrarea Maurei Medri descrie punctual fiecare operaţie a releveului arhitectonic: de la determinarea punctelor de referinţă şi până la reconstrucţia virtuală şi GIS[270].
- ***Numărul inventarului de excavare***. Fiecare element de pe sit este inventariat încă din momentul săpăturii arheologice, într-un catalog general. Astfel, se precizează: numărul codului care individualizează intervenţia sau campania de săpături, la nivel naţional, denumirea oficială sau cea atestată în bibliografii, motivul care a determinat operaţia şi ulterior, metoda de investigare. În urma notărilor din caroiajul suprapus zonei studiate, se defineşte aria, sectorul, careul şi ulterior edificiul, unitatea de fază şi unitatea stratigrafică de care aparţin. Arheologii furnizează, pentru acest studiu, atât datele unităţilor artificiale, create de om (pereţi, planşee etc.), cât şi pe cele ale unităţilor naturale, realizate integral din materiale produse (de exemplu, ca urmare a unei prăbuşiri). Numărul de inventar primit de o piesă va reprezenta modalitatea de bază pentru identificarea sa ulterioară într-o colecţie a unui muzeu, în publicaţii sau cataloage.[271] În acest fel se va obţine o raportare structurată între elementele de pe sit, inventarierea din timpul săpăturilor şi tabelele în care se indică analiza detaliată a acestora.

---

[268] ICCROM 1986, p. 46

[269] Datele analitice ale elementului vor urmări poziţia, natura, forma, datare, dimensiuni, componente, culoare, tipologia structurii, tehnica constructivă, materialele, identificarea, acoperirea, consistenţa. „Scheda di unità stratigrafica muraria", *Codici di catalogazione, Strutturazione dei dati delle schede di catalogo: beni archeologici immobili e territoriali,* îngrijit de Badoni, Ruggeri Tricoli 1988, pp. 93-108.

[270] Medri 2008, pp. 91-225.

[271] Acestui număr i se adaugă în timp alte precizări cu privire la clasare, dată, poziţie, categorie, epocă, cultură etc. CIMEC, *Fişă analitică*, pp. 1-13.

- ***Planimetria***. Francis D.K. Ching prezintă în studiul său dedicat morfologiei şi sintaxei spaţiale,[272] sub denumirea de plan de bază, o serie întreagă de elemente şi efectele pe care acestea le produc, la nivelul proiecţiei orizontale pe suprafaţa pământului. Acesta imprimă direcţia concretă în care omul interacţionează cu mediul. Primul criteriu al analizei este relaţia fond - formă, în funcţie de care percepem obiectele din jur şi ne putem raporta la ele. Într-un sit arheologic se evidenţiază zone adâncite (ce capătă caracter semiprivat, interiorizat, solicitând apropierea pentru a fi înţelese), înălţate (care opresc parcurgerea spaţiului, obligând ocolirea sau care continuă deplasarea axială, în cazul monumentului de reprezentanţă) şi suspendate,[273] în funcţie de modul antic de utilizare al locului şi stadiul său de conservare actuală. Orientarea elementelor din planul de bază, faţă de traseul sitului poate schimba perspectiva asupra edificiului (de exemplu vizualizarea axială eronată a unui templu grec).

- Pentru caracterizarea în detaliu a tuturor parametrilor ***morfologici***, care intră în alcătuirea unei construcţii, se precizează dimensiunile (lăţime, lungime, adâncime, înălţime, diametru, grosime), culoarea, zonele cu materie lipsă, inserţiile, datarea, inscripţiile şi materialele componente. Descrierea celor din urmă ţine cont de analiza tipurilor de materiale, de modul de punere în operă, de urmele unor lucrări anterioare, de marcarea carierelor de unde au fost scoase, de detalii despre producători sau datare, şi de elementele decorative. Edificiile de plan central (cu o parcurgere perimetrală, în care toate direcţiile sunt echivalente), longitudinal (cu un traseu axial) sau mixt sunt percepute într-o perspectivă nedeformată, atunci când în spaţiu este prezent cel puţin un element vertical (ca ax de simetrie) sau variază în funcţie de raportul lumină-umbră al materiei. Dintotdeauna omul şi-a delimitat spaţiul, trasând în plan axele sale majore, centrându-l şi orientându-l, pentru a se deschide spre lume, într-o abordare fenomenologică.[274]

- ***Planuri verticale***. Prin această sintagmă se definesc: pereţii, faţadele, porticele sau orice repetiţie de elemente singulare verticale: stâlpi, coloane, obeliscuri.[275] Caroiajul imaginat pentru configurarea planimetrică va fi reprezentat şi în vederile laterale, astfel încât în fiecare nou careu vertical să se identifice atât obiectul studiat, cât şi volumele cu care acesta este relaţionat. Practic, orice parte indepen-dentă a unei construcţii este încadrată unei „grile" tridimensionale, care uşurează lectura secţiunilor ansamblului şi stabileşte relaţii permanente între cele trei planuri de proiecţie, asociate prin coordonatele punctelor. Planurile verticale sunt mult mai prezente într-un sit arheologic, decât cele orizontale, configurând locul şi traseele sale, în raportul pozitiv-negativ. Omul caută vizual continuitatea spaţială, fapt pentru care se analizează efectele produse în momentul unei parcurgeri axiale.[276] În cadrul analizei, se va preciza

[272] Ching, 2007, p. 111.

[273] Fragmentele bolţilor şi cupolelor romane stau astăzi "suspendate", pe sensibile legături verticale cu terenul. În lipsa unor explicaţii de ordin structural, vizitatorii continuă să privească, ca în cazul Termelor Mari, de la Villa *Hadriana*, formele mai degrabă naturalistice, decât antropice, ale ruinelor.

[274] Norberg-Schulz 2000.

[275] Ching 2007, p. 117.

[276] Relaţia elementelor punctuale cu situl este asemănător raportului dintre obiectele expuse şi volumul muzeului

configuraţia unui ansambluri vertical (rectiliniu, convex, concav sau fragmentat), în relaţie cu celelalte element din jur (incluzând distanţele, retragerile, faţă de planurile orizontale) şi prin raporturile topologice (calitative dintre straturile aceluiaşi plan). De cele mai multe ori dintr-o parte a unei construcţii arheologice se păstrează fragmente disparate, care nu oferă suficiente indicații pentru înţelegerea întregului. Astfel, o serie de argumente ce ţin de urmele rămase ale închiderilor şi de transformarea în timp a acestora, de tipologia planurilor verticale, indiferent dacă suprafaţa verticală a rămas sau nu intactă, sau de posibila distribuţie a golurilor de pe faţadă,[277] imprimă diferenţa morfologică dintre ansamblul construit şi cel conservat. Intrarea, ca întrerupere într-un element vertical masiv, va da sensul spaţiului şi va direcţiona vizual traseul. Pornind de la exemplul scarpian, prin analiza stratigrafică se va reţine orice schimbare de plan, alăturare de elemente sau întrerupere în continuitatea acestuia. Discursul se deplasează de la articularea generală a volumelor, către detaliul de arhitectură şi material. În funcţie de efectele produse: de apropiere, de îndepărtare, de deviere, de oprire, de accentuare a mişcării, se vor contura primele schiţe ale traseului muzeal în sit, ţinând cont de reprezentările actuale şi potenţând, prin metode scenografice, percepţia asupra monumentului.

- **Formele de *acoperire*** reprezintă suprafeţele cele mai degradate ale unui sit arheologic. La contactul direct cu intemperiile, aceste structuri fragile au devenit fie fragmentate de timp, fie au dispărut complet. Dacă nu ar exista clădiri precum Pantheonul, vilele din Pompei sau termele cu *Heliocaminus* nu am putea imagina performanţele şi inventivitatea arhitecturii greco-romane. Bolţi, cupole, acoperişuri drepte sau în ape sunt principalele moduri de acoperire, de la care derivă vocabularul formelor contemporane. În funcţie de configuraţia şi de înălţimea faţă de sol planurile de acoperire pot avea un efect ascendent sau descendent, pot imprima nevoia de mişcare sau o pot contracara prin centralitate. Golurile, culorile, materialele, decoraţiile schimbă percepţia asupra aceluiaşi ambient.

- ***Scările*** sunt elementele caracteristice ale spaţiului public greco-roman. Intrările în temple, în *basilici*, în *agora* erau marcate de diferenţe de nivel, ca însemn ierarhic, rezolvate prin trepte sau gradene, păstrate până astăzi. *Summum*-ul reprezentării acestora sunt teatrele şi amfiteatrele (Teatrul lui Dionysos de la poalele Acropolei, considerat prototipul *polis*-ului sau cel din Epidaurus, ca simbol al scenografiei şi al dramei satirice adusă în contemporaneitate). Artificializate sau amplasate pe coline (cu *cavea* săpată adânc în versant), aceste spaţii s-au păstrat, unele nealterate, până în zilele noastre. Romanii au antropizat total teritoriul, schimbând morfologia terenurilor, prin terasări. Însăşi *Villa Hadriana* este dovada transformării reliefului, construind platforme (zona Pecile) acolo unde anumite funcţiuni precum cea de apărare sau loisir o cereau, săpând colina până la a crea pereţi perfect verticali pentru nimfeul şi exedra

arheologic, fapt pentru care studiul va fi reluat în capitolul 4.3.4.a. al lucrării.

[277] Acestea vor sugera un efect ascendent sau descendent şi vor imprima un ritm la nivelul de parcurgere al faţadei.

Canopeum-ului şi funcţionând pe două planuri: suprateran şi hipogeu.

- Deşi ***planurile înclinate*** nu sunt o caracteristică a oraşelor antice, totuşi traseele din zonele muntoase ale Greciei, pot fi considerate ca făcând parte din această categorie. Sanctuarul de la Delfi sau Acropola Atenei deschid un drum ritualic, anevoios, semnul ascensiunii umane către lumea necunoscută a zeilor. Prin poziţia oblică, faţă de un ax, anticii greci subliniau relaţia aparent cazuală dintre traseu şi edificii.[278] În toate civilizaţiile „rampa" reprezintă simbolul purificării, prin legătura cu nivelurile superioare ale existenţei.

- ***Geo-morfologie: hidrologie, vegetaţie, terasări***. Structura solului face parte din analiza unităţilor stratigrafice iniţiale şi oferă informaţii despre modul de formare şi relaţiile geometrice dintre nivele, în funcţie de tipul de agregare al particulelor. Se urmăreşte studiul geologic şi pedologic, cu indicarea „cronologiei relative şi absolute a interfeţelor sedimentare, vulcanice şi metamorfice".[279] Se descrie astfel un ambient unitar, nu uniform, într-un ansamblu de relaţii reciproce. Totodată, în urma cunoaşterii straturilor interne, se indică metoda de drenare de la baza unei construcţii, sistem ce poate varia de la drenajul extern, de suprafaţă (cazuri de apă stagnantă sau posibilitate de evacuare rapidă a precipitaţiilor), la drenaj intern, printr-o distribuţie în profilul terenului (de la impermeabil, stratul pânzei freatice către suprafaţă, până la pierderea rapidă a umidităţii).[280] In acest sens, se precizează dacă părţi ale nivelelor solului au suferit modificări, transportări, eroziuni, prin procese morfodinamice. Orice astfel de indicaţie, alături de secvenţa cronologică, va defini modul de „locuire" al aşezării.

Morfologia cursurilor de apă reprezintă unul dintre cele mai instabile elemente ale peisajului istoric. Prin schimbarea tipologiei vegetaţiei se pot identifica anticele albii. Reconstrucţia paleo-hidrografiei unui sit arheologic poate deveni o sursă de informare pentru vizitatori şi cercetători. Profilul pedologic al Saxoniei meridionale, de exemplu, a relevat două faze de criză în regimul hidric al ultimelor două milenii (între 1320-1340 şi 1750-1800), care a avut drept consecinţă abandonul bunurilor şi migraţia întregii populaţii.[281] Sistemul hidrologic de suprafaţă ilustrează eventuala prezenţă a izvoarelor, râurilor, puţurilor, printre sau în aproprierea preexistenţelor.[282] De-a lungul timpului multe opere de artă s-au conservat sub ape şi multe situri arheologice au fost readuse după secole de tăcere în atenţia publicului (Templul *Philae*). În unele zone, râurile sau lacurile constituie itinerarii turistice, peisagistice şi narative, care pun în contact una sau mai multe arii, precum în zona Terni: afluenţii râului Nera leagă *Parco delle Terme di San Gemini* de *Parco Archeologico di Carsulae.*[283] Cunoaşterea acestui sistem va oferi date despre posibilele inundaţii sau despre dinamica pânzei freatice. În cazul în care distanţa faţă de suprafaţă a celei din urmă, este prea mică şi stratul acvifer prea gros, fie se va executa un mediu conductor, care introduce apa într-un punct freatic, de unde

[278] Arnheim 1977, p. 140.

[279] ICCD, *Scheda SAS: saggio stratigrafico*, p. 30.

[280] ICCD, Badoni, Ruggeri 1984, pp. 18-26.

[281] Tosco 2009, p. 121.

[282] Variabilele ce se vor lua în discuţie sunt: „nivelul apei, denivelarea terenului, concentraţia soluţiei şi intruziunea apei mării". Curs Marinov, Capitolul 5, p. 94.

[283] Evenimentul a avut loc în data de 28-29 mai 2011, "Itinerari, Storie e Paesaggi sul filo dell'acqua tra il Parco delle Terme di San Gemini e il Parco Archeologico di Carsulae", inaugurând deschiderea Parcului Termelor.

aceasta este captată, fie se pot săpa puţuri de adâncime. Acest ultim aspect constituie premisa preîntâmpinării efectelor negative ale umidităţii prin capilaritatea materialelor. Ingineria hidraulică îşi dovedeşte astfel, odată cu progresul tehnicii, capacitatea de a artificializa din ce în ce mai mult peisajul.

Sistematizarea vegetaţiei în raport cu ariile arheologice este una dintre preocupările gândirii moderne şi contemporane, ce s-a manifestat critic asupra simplelor dar „periculoaselor”[284] relaţii ecologice, dintre cele două. Incompatibilitatea apare din imposibilitatea de intervenţie asupra ruinei, vegetaţia „infestând”[285] natura istorică şi dintr-o gestionare greşită a modalităţilor de păstrare a bunurilor. Cu toate acestea, proiectul din anii 1922 al lui Giacomo Boni, prin care peisajul este readus la formele iniţiale ale antichităţii romane din ruinele forurilor, ierarhizează intervenţia actuală, în raport cu cele istorice, redesenând întregul ambient, după cum acesta fusese descris în monografii. Vegetaţia de suprafaţă este un bun indicator al zonelor surpate sau subterane (*Ficus carica, Ulmus minor*).[286] Aceasta poate contribui la protecţia patrimoniului imobil, conservându-l prin controlul şi diminuarea radiaţiei solare, a precipitaţiilor, a vântului sau poluării. Morfologia vegetaţiei a fost permanent schimbată, prin diversele procese de antropizare. În cele mai multe dintre cazuri, structura verdelui din zonele arheologice prezintă la rându-i valoare istorică şi orice intervenţie asupra sa afectează întreaga arie de studiu şi invers, operaţiile asupra nucleului antic integrează, modificând, ambientul natural. Giovanni Carbonara consideră că asupra artefactului trebuie intervenit. Acesta nu mai poate trăi în condiţia de „ruină”, fapt pentru care de la începutul secolului al XX-lea s-a căutat forma cea mai simplă de redare a reprezentării pierdute anterior. Astfel, vegetaţia devine singurul mijloc „de minimă invazivitate şi maximă reversibilitate”.[287] Peisajul este la rândul său modificat, variind de la formele sale naturale iniţiale, la cele seminaturale, agricole, artificiale, într-un proces ciclic în care omul şi natura îşi revendică dominaţia. Dacă în situl de perioadă romană, vegetaţia este „construită” şi poate fi astăzi reinterpretată. civilizaţia elenă se baza pe o imagine proprie naturii organice, astfel încât, intenţia de a găsi în proiectare, criterii botanice univoce, va trebui eliminată, socotind particulară fiecare analiză în parte.

- ***Trasee***. Propunerea de evaluare după metodologia *Space-Syntax*[288] se poate aplica doar în cazul unor reţele de circulaţii bine individualizate, aşa cum sunt cele ale oraşului Pompei. În ariile arheologice unde trama stradală nu mai este recognoscibilă se va recurge la analiza morfologică a lui M.R.G Conzen. Aceasta constă în caracterizarea detaliată, prin cartografiere, a relaţiei dintre loturi şi planurile construcţiilor, începând cu perioada medievală. Dimensiunile şi formele parcelelor pot determina o serie de date metrologice utile în reconstituirea tramei istorice. Trecerea de la folosirea în circuitul agricol al terenului, la utilizările urbane a lăsat o serie de urme, pe care Conzen le identifică, realizând hărţi, printr-o împărţire a zonei în regiuni morfologice, după principiul tripartiţiei.[289] Ulterior se

[284] Matteini 2009, p. 153.
[285] Marino 1995.
[286] Matteini 2006, p. 3.
[287] Carbonara 1987, *apud*. Matteini T. 2009, p. 159.
[288] Procedeul utilizat la scară urbană, se va repeta în interiorul careurilor care fac subiectul studiului. (v. 4.3.1.c-Trasee).
[289] Este cel care, pentru prima dată recunoaşte tripla diviziune a peisajului urban în: planimetrie (cu străzi, parcele, construcţii etc.), materialele clădirilor şi utilizarea spaţiului. Acesta consideră ideală realizarea unei hărţi, la un interval de 50 de ani, acolo unde este posibil. Whitehand 2001, p. 104.

identifică relaţii între micromorfologie, faze morfologice istorice şi cele la nivel strategic ale formei urbane.[290] Ideea de a recompune traseele din oraş suprapunând cele mai vechi planuri cadastrale, celor arheologice, arhitecturale şi istorice, devine din anul 2001 o metodologie de studiu general aplicată.[291]

- ***Altimetria*** va da indicaţii în legătură cu cota minimă şi maximă a sitului, faţă de nivelul mării. Acest parametru se referă la studiul tuturor diferenţelor de înălţime atât la nivelul solului, cât şi la cel al construcţiilor. În cazul siturile arheologice analiza se face pe modelul DEM,[292] având două tipuri de reprezentări: ale terenului (*Digital Terrain Model*) şi a siluetei construitului (*Digital Surface Model*),[293] fără a ţine cont de aspectele particulare sau constructive de detaliu, ale celor două.
- ***Raportul dintre vestigii*** este reprezentat de legătura perspectivă sau fizică dintre elementele sitului. Relaţiile topologice vor dicta configuraţia ulterioară a traseului muzeal, accentuând, în funcţie de importanţa istorică, antropologică sau de vechime, unul dintre ansambluri. Determinarea acestora a subliniat şi facilitat reconstituirea şi reprezentarea tridimensională în arheologie, permiţând recunoaşterea unor aspecte particulare, proprii civilizaţiilor antice, pornind de la varietatea formelor conservate. Relaţiile topologice se bazează atât pe studiul ruinelor, la nivel macro, ca părţi ale complexului arheologic, cât şi pe cel al straturilor care compun un obiect arhitectural, la nivel de detaliu. Încă de la începuturile sale, arhitectura Greciei şi Romei antice se baza pe organizare. Astfel, dacă din punct de vedere topologic relaţiile identificate sunt cele de: învecinare, proximitate, continuitate, contact, succesiune, aliniament,[294] morfologic se clasifică în raporturi de: incluziune, intersecţie, adiţie sau juxtapunere.[295]

În cazul proiectării unui nou edificiu se va ţine cont de ierarhii, deoarece, inserţia se va apropia de elementele cele mai slabe. După studiul punctual al volumelor dominante şi secundare se vor stabili zonele de articulaţii, exterioare complexului arheologic, dar direct legate de acesta. În urma acestei prime clasificări se definesc accentele volumetrice, punctele de atracţie, respectiv vestigiile neexcavate, care se vor marca pe traseul muzeal. De cele mai multe

[290] *Idem*, p. 106.

[291] La cel de-al optulea Seminar Internaţional *Space Syntax*, la Istanbul Whitehand şi-a prezentat studiile. Acestea au rezultat mult mai interesante în cazul oraşelor care şi-au păstrat aceeaşi tramă stradală până astăzi, deoarece s-au putut face analize comparative, explicând modul de folosire al spaţiului, ierarhii şi relaţii în ţesut. Craane 2009, p. 2.

[292] V. Cap. 2.5.a.

[293] Analiza construitului va include zonele verzi sau orice alt element de înălţime din cadrul urban, natural sau antropizat. Wheatley, Gillings 2002, p. 95.

[294] Claramunt, Jiang 2000, „A representation of relationships in temporal spaces", în: Martin, Atkinson 2000, p. 44.

[295] Pornind de la desenele lui Franco Purini, din cadrul expoziţiei „Come si agisce dentro l'architettura" îngrijită de Gianni Contessi, la Accademia di Brera, 1993, se pot identifica toate tipurile de relaţii dintre elementele unui sit arheologic: delimitare, tăiere, aplecare, acostare, apăsare, suprapunere, înclinare, ecranare, comprimare, rotire, închidere, translaţie, ierarhizare, fragmentare, conectare, dublare, limitare, subţiere, întoarcere, listare, înfăşurare, stratificare, repetare, izolare, identificare, atingere, alternare, îmbulzire, interschimbare, întrerupere, includere.

ori numeroasele date şi relaţii de pe sit se vor sintetiza prin "hărţi conceptuale", acolo unde instrumentul grafic o permite sau în GIS-uri, ca modalitate generală de control. Astfel, din punct de vedere arheologic, un capitel corintic reprezintă o unitate stratigrafică singulară, în schimb, un arhitect va trebui să facă o analiză a relaţiei dintre volute şi straturile de frunze sau dintre abac şi calatos. Prin referire la natura obiectului, se va putea determina subdiviziunea optimă a elementelor lui. Rezultatul cercetării va corespunde în acest fel, identităţii spaţiului fluid, asociat siturilor arheologice şi care funcţionează după principiile reţelei paritare,[296] privind echivalenţa relaţiilor şi analizei.

4.3.1.g. CONSERVAREA ŞI TIPOLOGIILE DE INTERVENŢIE

Muzeele au devenit locuri frecventate de un public din ce în ce mai orientat către cunoaşterea patrimoniului. Probleme legate de natura acestor instituţii şi a conservării în general, sunt dezbătute prin toate mijloacele de comunicare, devenind parte a vieţii cotidiene. Dincolo de activităţile de cercetare ştiinţifică de tip istorico-critice, între obiectul ce urmează a fi expus şi disciplina muzeografică se interpune o serie de factori de integrare la nivel social. Problema se referă la modul în care artefactul urmează să fie transformat într-un bun actual şi nu doar într-unul ce trebuie conservat, conform tradiţiei acestui domeniu. Diferenţa dintre a face un obiect să supravieţuiască fizic şi a-l face reutilizabil pentru generaţiile următoare, modifica unele aspecte ale disciplinei, ce ţin de transmiterea cât mai corectă a informaţiei asupra valorilor culturale ale bunului analizat.

Începând cu anii '50, graţie lui Franco Minissi avem câteva exemple prin care obiectul de arhitectură este muzealizat in situ, în urma unor operaţii de mentenanţă şi de protecţie. Acestea ar fi primele metode de intervenţie asupra monumentului, prin care se poate stabili încărcătura componentei muzeografice, evidenţiată ulterior. Într-una dintre cărţile sale,[297] arhitectul aminteşte, prin modelul lui Carlo Scarpa,[298] raportul strâns dintre procesul de restaurare şi cel muzeografic. Această asociere biunivocă face ca, prin proiect, orice operaţie asupra monumentului, să conducă la interpretarea şi aproprierea sa ca spaţiu de expunere.

Muzeografia încearcă astăzi să rupă bariera gândirii tradiţionale *be*au*x-art*-iste, din dorinţa de a pune în valoare şi de a conserva vestigiile, indiferent dacă acestea pot fi, sau nu, incluse unui edificiu care să le adăpostească. Franco Minissi enumeră o serie de parametri în scopul accentuării acestei viziuni asupra bunului de patrimoniu.

RESTAURAREA ŞI CONSERVAREA CA PARAMETRI AI MUZEALIZĂRII

În unele cazuri, în urma unor procese de muzealizare ale monumentului, el însuşi devine muzeu. Prin intervenţii simple, care nu modifică substanţial compoziţia sitului, unele clădiri pot ajunge să integreze componente, de mare importanţă pentru societate şi patrimoniu şi care devin ulterior expuse în cadrul aceluiaşi context. Un astfel de exemplu este *Museo Archeologico in situ,* din *Palazzo SS. Annunziata* in Sulmona Abruzzo, Italia, format în cadrul unui domus roman de secol I, decorat în stil pompeian. Prin dispunerea unor pasarele, pe toată lungimea clădirii antice se pot parcurge diversele ambiente, cu basoreliefuri şi mozaicuri,

[296] Denumită şi *peer-to-peer* este o reţea informatică în care există un număr de noduri echivalente între ele, neierarhizate, care pot fie primi informaţii, fie distribui faţă de alte elemente ale sistemului.

[297] Minissi 1988, p. 8.

[298] Carlo Scarpa este unul dintre principalii arhitecţi în proiectele căruia expoziţia şi noile inserţii dialoghează cu tradiţia. El caută acele atribute ale locului, pe care le regăsim schiţate în traseul scenografic şi care tind să redefinească acea unitate a ansamblului, pierdută de secole. Arhitectura şi în special muzeografia devin disciplinele care înrădăcinează raportul cu memoria.

unice în regiune. Muzeul a fost închis după cutremurul devastator din 2009.[299]

În unele situaţii accentul cade cu precădere asupra elementelor din edificiul istoric. Astfel se conservă conţinutul muzeal propriu monumentului, printr-un proces de valorizare *in situ*. În acest caz clădirea devine un reper secundar, iar procesele care i se aplică sunt doar o formă de protecţie a colecţiei. Un exemplu este palatul *Al-Saad Bassili Pasha*, din Alexandria, Egipt, care găzduieşte Muzeul Naţional al oraşului.[300] Cu toate că edificiul, realizat in 1926 de arhitecţi şi ingineri europeni, este un exemplu important de reproducere a unei vile italiene renascentiste, după transformarea sa în 2003 in muzeu, sfera acţiunilor de protecţie se transferă colecţiilor. O sumă de obiecte proprii vieţii greco-romane, statuete, coloane, dar şi numeroase exemple ale lumii faraonice egiptene, completează imaginea unei societăţi dinamice de la *Heraklion* la *Abuqir*. Reprezentările ritualurilor copte din zona Sinai rămân cele mai importante elemente, regăsindu-se în frescele care aparţin astăzi clădirii. Procesul de conservare le include, făcând din aceste „adaosuri" de epocă recentă, subiectul noilor operaţii intervenţioniste.

Uneori monumentul este inserat unui context valoros în sine, bogat în elemente muzeografice, precum se regăseşte în oraşele istorice Roma sau Pompei. Franco Minissi numeşte acest tip de intervenţie „conservarea şi corelarea contextului urban-istoric ca fapt de natură muzeală".[301] Se pot formula două variante ale acestei evaluări, una pornind de la valoarea culturală a sitului, fapt care a condus la conservări punctuale şi la realizarea unor trasee generatoare vizitabile, cea de-a doua, în urma unor intervenţii contemporane de valorificare, prin care contextul urban rămâne subiectul politicilor patrimoniale.

Ariile arheologice rămân locurile care necesită cele mai acurate operaţii de conservare şi protecţie, datorită proceselor inerente de degradare, cauzate de mediul extern şi de păstrarea elementelor arhitectonice sau de detaliu, impunând astfel o mentenanţă suplimentară. În general toate intervenţiile în aceste zone şi pe monumentele arheologice[302] au o finalitate muzeografică. Fie ca sunt incluse în edificii noi sau protejate prin acoperiri contemporane, ori devin parcuri arheologice deschise, acestea au o încărcătură istorică şi culturală care poate înlocui diversele metode „tradiționale" ale pedagogiei. Conservarea bunurilor culturale are deci rolul de a utiliza şi transmite mesajul acestora prin mijloace idonee, apropiate nivelurilor de interes comun.

Siturile arheologice prezintă o eterogenitate exhaustivă, de la rămăşiţele unui element parietal sau câteva urme, la ansambluri monumentale bogate artistic, fiecare implicând o acţiune conservativă proprie. După cum operele care aparţin patrimoniului mobil, precum: fresce, mozaicuri sau alte elemente ale artelor decorative, sunt transferate într-un muzeu şi prezervate pe toată durata existenţei lor, în acelaşi fel, exemplele de natură inamovibilă, rămân pe situri, până la acea condiţie fizică, în care bunul respectiv nu mai poate fi spoliat, întrucât toate celelalte adaosuri au fost deja extrase.

În acest sens, poate fi prezentat exemplul fortificaţiilor greceşti de la Gela, unde s-a proiectat în anii '50 de arhitectul Luigi Pasquarelli un muzeu arheologic. Un volum paralelipipedic, simplu, cu baza vitrată, adăposteşte colecţii însemnate, precum

[299] Descrierea intervenţiilor în oraşul Sulmona. Comune di Sulmona, 2005*, www.arc.it/comuni/sulmona.*

[300] Raport anual despre evaluarea şi desfăşurarea proceselor de restaurare - conservare - muzealizare din centrul oraşului Cairo, *The Supreme Council of Antiquities* 2010.

[301] Minissi 1988, p. 8.

[302] Minissi 1988, pp. 8, 14.

Navarra şi Nocera,[303] cu obiecte corintice sau din epoca bronzului. Întreaga expoziţie a fost refăcută în 1995, când din necesitatea amplificării muzeului, s-a realizat o redistribuire a tuturor exponatelor.[304]

Dincolo de problema pierderii unităţii de ansamblu prin descompunerea repetată a straturilor vestigiilor, intervine drama degradării monumentului, accelerată tocmai din cauza imposibilităţii acestuia de a se transfera într-un muzeu. O diferenţă esenţială între siturile arheologice şi celelalte părţi, transportabile, ale preexistenţelor, este aceea legată de întreţinere.[305] În timp ce în al doilea caz, gestionarea în cadrul unui muzeu reprezintă o activitate de cercetare şi investigare bazată pe metode performante, care să pună în evidenţă semnificaţia şi valoarea sa, în prima situaţie şi doar atunci când semnificaţia de monument este clar definită, se pot curăţa rămăşiţele şi elimina stratul superficial ierbos.

Siturile arheologice sunt de cele mai multe ori supuse unei îngrijiri modeste şi limitate. Doar în anumite cazuri, în care valoarea lor este recunoscută, ajung, în mod fericit, îngrădite, urmând, în caz contrar să fie din nou îngropate. Este situaţia numeroaselor vestigii din România, unde lipsa unor finanţări face ca elemente importante ale trecutului să rămână abandonate pentru perioade nedeterminate, în subteran.

În timp ce pentru obiectul găzduit de muzeu se realizează o serie întreagă de intervenţii, care să expliciteze modul în care acesta a fost găsit, semnificaţia sa în ansamblul monumentului sau reconstituirea cât mai fidelă a contextului căruia i-a aparţinut, pentru clădirea din sit „nu se face nimic”.[306] De obicei nu se foloseşte nici măcar în scop didactic şi nici nu stimulează cercetarea materialelor originare, pentru clarificarea fazelor transformării sale de-a lungul timpului. În siturile arheologice de astăzi vizitatorul este incapabil să recompună un ansamblu, prin puterea imaginaţiei, deoarece deseori lipsesc acele caracteristici de-a lungul traseului oferit, care să-i trezească aceste interese. S-a văzut în multe dintre vestigiile cunoscute, precum Acropola Atenei, dificultatea vizitatorului în a reconstitui mental reprezentările antichităţii. Procesele actuale de muzealizare ţin seama de reconstituire, ca o modalitate didactică prin care se poate reda coloratura iniţială a ansamblului, fără a distruge materialul autentic. A lucra şi a crea o reproducere este apanajul cercetării şi descoperirii în situ a unor forme ale arhitecturii şi artei care altfel şi-ar pierde din puterea de comunicare. În astfel de cazuri se dovedeşte necesar dialogul cu prezentul, recompunerea formei sau integrarea sa într-un context asemănător cu cel istoric.

De cele mai multe ori, în urmă activităţii de mentenanţă, principalele concluzii care se evocă ţin de structura generală a complexului, de legătura dintre diversele urme rămase, de interdependenţa fragmentelor murale, fără a se vorbi însă despre intervenţia muzeografică. De ce mesajul cultural se propagă doar prin expunerea obiectului de artă şi de ce tocmai aceste elemente, care în faţa distrugerii permanente datorate factorilor umani şi de mediu sunt lăsate în afara procesului de muzealizare? De puţin timp situri de mare valoare precum Pompei, Agrigento sau Villa Hadriana sunt protejate prin proiecte.[307] Această comparaţie dintre cele două bunuri mobile şi inamovibile, aduce cu sine paradigma

[303] Sunt primele două familii din Italia care au pus bazele celor mai vaste şi importante colecţii de obiecte antice.

[304] Panvini 2004.

[305] Minissi 1988, p. 33.

[306] *Ibidem*.

[307] În ultimele luni ale anului 2010, după ce la Pompei s-au dărâmat o serie de structuri, în *Domus dei Gladiatori*, colectivul Facultăţii de Restaurare din cadrul Universităţii Federico II a demarat voluntar o cercetare care prevede protecţia, acoperirea şi conservarea vestigiilor, împotriva celui mai mare inamic în calea intervenţiei asupra oricărui monument: infiltraţiile de apă. Multe dintre campaniile de excavare precedente au distrus canalele de irigaţie antice, fapt ce a cauzat numeroasele deplasări structurale din ultima perioadă.

restaurării, în sensul în care pentru exponatele din muzeu se recurge, în scop didactic, la integrări parţiale sau generale de imagine, în timp ce pentru rămăşiţele din situ, specialiştii consideră drept „profanare”[308] astfel de acţiuni.

Franco Minissi este cel care pentru prima oară formulează o serie de principii în cazul ruinelor, indiferent de natura acestora, prin care li s-ar putea asigura supravieţuirea:

> *„1)Preexistenţele arheologice inamovibile trebuie conservate in situ şi vor fi considerate la acelaşi nivel ştiinţific şi cultural precum cele mobile: se va predispune deci, pentru acestea, o serie de operaţii şi de intervenţii apte să satisfacă toate exigenţele de conservare activă, în acelaşi fel în care muzeul satisface pentru operele care urmează să fie transferate; este vorba în substanţă, aşa cum s-a afirmat deja, să se substituie muzeului înţeles ca loc, muzeul concept: în care nu ruina merge către muzeu, ci invers”.*[309]

Pentru prima dată se comunică importanţa tuturor bunurilor, fără a se diferenţia natura lor sau modul în care mesajul acestora ar trebui integrat bagajului lor fizic şi formal. Prin această nouă perspectivă, situl arheologic devine un loc deschis, capabil să se confrunte cu noul, cu arhitectura contemporană, fără a-şi pierde autenticitatea. A salva o construcţie sau un ansamblu şi a o reda prin acţiuni simple publicului, a generat un precedent. Arhitectul Franco Minissi a gestionat astfel de intervenţii, confruntându-se, în cazul complexului *Piazza Armerina,*[310] cu o *villa* romană, a cărei bogăţie morfologică consta într-o serie de mozaicuri rămase încă *in situ*. Proiectul său nu a reprezentat doar o formă contemporană de protecţie, ci o primă acţiune de muzealizare a ansamblului.

> *„2) Restaurările protecţioniste ale rămăşiţelor arheologice inamovibile, în toate acele cazuri în care rezultă din punct de vedere ştiinţific corect şi admisibil, vor încerca să sugereze, dacă nu chiar să integreze parţial imaginea originară, pornind de la preexistenţele irecognoscibile.”*[311]

După multele sale intervenţii, începând cu anii ’60, Piero Gazzola este primul care şi-a arătat nemulţumirea în faţa limitelor impuse restaurării de Carta de la Atena.[312] Această ştiinţă va opera din acel moment după principii noi, care ţin seama de necesităţile punctuale ale monumentului. Un anti-exemplu în acest sens este intervenţia realizată la Domul din Crema, a arhitectului Amos Edallo.[313] După descoperirea ruinelor arheologice sub clădirea Domului şi a urmelor lăsate de luptele lui Barbarossa, acesta decide să facă un muzeu,[314] o entitate care să centralizeze şi să documenteze toate intervenţiile locale şi în teritoriu. La fundaţia clădirii actuale s-au găsit urmele unui turn ce data din perioada pre-romanică şi o serie de fresce, sub straturile faţadei de epocă barocă. Arhitectul decide să înlocuiască vechea reprezentare a Domului cu această nouă imagine, înlăturând toate semnele perioadelor post-romanice, fără a obţine din păcate un rezultat unitar în compoziţia elevaţiei. Biserica

---

308 Franco Minissi numeşte „*sacrileghe*” aceste activităţi ce ar trebui să facă parte integrantă a atitudinii protecţioniste, *idem.* 1988, p. 34.

309 *Ibidem*, trad. noastră.

310 Proiectul cel mai important al arhitectului Minissi, prin care acesta dezvoltă o serie de acoperiri bazate pe structura antică a şarpantelor, dar utilizează un material nou - sticla. Efectul de seră produs şi coincidenţa directă a razelor solare au dus la degradarea rapidă a unor valori importante din patrimoniul universal. Cu toate acestea proiectul se remarcă prin inventivitate şi experiment.

311 Minissi 1988, p. 34.

312 Aveta 2008, p. 2.

313 Este unul dintre iniţiatorii urbanisticii moderne italiene şi se remarcă prin realizarea *Fierei di Cremona*, la care participă numeroase nume importante din domeniu. Edallo 1955.

314 Edallo 1960, p.3.

fusese complet refăcută în perioada barocă şi cele mai multe dintre elementele morfologice aparţineau acestui moment. Înţelegerea greşită a procesului de restaurare şi interpretarea istoriografiei, sunt câteva dintre motivele pentru care proiectul a eşuat. Astfel în operaţii asupra unor vestigii, se porneşte astăzi, de la partea lor cea mai vătămată, degradată, care altfel se va pierde pentru totdeauna. Acelaşi arhitect Piero Gazzola, reconstruieşte podul de la *Castelvecchio* din Verona, ca pe un simbol al unei arhitecturi pierdute, cu o valoare de rememorare puternică în rândul societăţii. Monumetalitatea edificiului lui *Cangrande della Scala* este redată după aproape două secole. Gazzola recunoaşte valoarea imaterială a monumentului şi noua idee de oraş dator să-şi apere bunurile, chiar dacă un astfel de act ar echivala cu procesul reconstituirii sale.[315] Astfel, pentru prima dată, podul este înscris în Patrimoniul Mondial, nu pentru calităţile sale istorico-artistice, de altfel pierdute, ci pentru valorile simbolice unanim recunoscute.

> *„3) Lucrările de protecţie în siturile arheologice vor contribui în cea mai mare măsură, la reevocarea către vizitatori a imaginii şi a semnificaţiei preexistenţei, evitând soluţiile formale sau arbitrare, fanteziste sau defetiste (exemplul învelitorilor din materiale sărace, care ajung în timp, elemente definitive).* [...] *În ceea ce priveşte invenţia arhitectonică, rezultatul trebuie să fie clar corelat cu cara-teristicile formale ale preexistenţei, fără a se neglija incidenţa intervenţiei sub raport ambiental, creând şi consolidând în timp complexul arheologic şi contextul în care acesta este inserat”.*[316]

Totodată, în cazul situaţiilor protecţioniste se poate cita exemplul fortificaţiei de la Gela, unde o parte din zidăria de la *Capo Soprano* este acoperită cu o structură tensionată, realizată din cabluri şi pânze, experimentată anterior la *Millennium Dome* din Londra, la *Pontiac Silverdome*, la aeroportul din Denver şi la Mecca. În acest caz se foloseşte o suprafaţă de acoperire modulată, din fibră de sticlă, cu teflon la partea superioară, susţinută de profile tubulare din corten, de 40 cm, rezistente la coroziune.[317] Structura se menţine şi reprezintă o soluţie inovativă datorită efectului de tensionare determinat la nivelul elementelor longitudinale şi calculat pentru a rezista "*flutter*-ului" din acţiunea vântului.

> *„4) Proiectarea intervenţiilor de protejare a ansamblurilor arheologice va fi strict corelată cu proiectarea operaţiilor de restaurare, având în vedere că această reprezintă o primă fază, în supravieţuirea fizică a acestora.”*[318]

În urma realizării proiectelor lui Alessandro Barsanti, născut în 1858 la Alexandria, Egipt, pentru profesioniştii italieni acest tip de gândire s-a dovedit valabil. Arhitectul s-a ocupat de restaurarea, salvarea şi muzealizarea primelor edificii antice din centrul istoric al Cairo-ului[319]. Ulterior a fost fondat, prin acelaşi efort multidisciplinar, Centrul *Italo-Egiziano per il Restauro e l’Archeologia*, în colaborare cu *Supreme Council of Antiquities*, prin care sub forma unui şantier-şcoală se formează profesionişti în domeniul restaurării de monumente, multe dintre ele aflate pe principalele circuite turistice. Se operează pe o suprafaţă de circa 7.500 mp, pe o zonă în proximitatea Citadelei. Unele dintre principiile aplicate în aceste intervenţii sunt: recunoaşterea operaţiilor, compatibilitatea materialelor utilizate, reversibilitatea, toate pe fundalul minimei intervenţii în planul conservativ.

315 Boschi 2008, p. 8.

316 Dintre principiile de intervenţie enunţate de autor. Minissi 1988, p. 34.

317 Di Mattia*, www.arkeomania.com*.

318 Minissi 1988, p. 34.

319 *Centro Italo-Egiziano per il Restauro e l’Archeologia* 2008, p. 3.

„5) Corelării strânse dintre restaurare şi protecţie îi urmează o serie de intervenţii relative, ce ţin de câmpul de activitate al arhitectului, un arhitect care, pregătit în acest domeniu, va fi capabil, cu acea umilinţă care în astfel de cazuri este sinonimă cunoaşterii critice, să utilizeze creativitatea sa pentru a exalta, prin intervenţia sa, importanţa ruinelor."[320]

Mulţi arhitecţi au încercat în ultimele două secole să opereze asupra siturilor, dar puţini au reuşit ca prin noul edificiu propus să păstreze nealterată încărcătura istorică. Unul dintre exemple este refacerea şi muzealizarea *Punta della Dogana,*[321] din Veneţia, prin proiectul lui Tadao Ando. În anul 2005 François Pinault preia conducerea palatului Grassi,[322] urmând ca toate depozitele din zonă, abandonate de multe decenii să treacă în organizarea primăriei şi al *Musei Civici Veneziani*. Timp de doi ani clădirea vamei este restaurată, urmând să găzduiască centrul de arte, aşa cum fusese conceput în 1600. Proiectul este înmânat lui Tadao Ando, care în 2007 termină lucrările la muzeu şi anexează teatrul adiacent magaziilor, care nu mai fusese utilizat.[323]

Intervenţia, cu un impact scenografic major, este realizată dintr-o serie de elemente parietale din beton armat, care conturează principalele trasee de vizitare. În centrul de greutate al compoziţiei triunghiulare, arhitectul introduce un nou volum, din acelaşi material rigid şi opac, un paralelipiped cu baza pătratică, în jurul căruia gravitează expoziţiile. De-a lungul lucrărilor s-au evidenţiat urmele şi efectele produse de stratigrafierea acestor ţesuturi, generându-se un dialog între noile intervenţii (constructive şi de instalaţii), magazii, *Bacino Marciano* şi biserica *Santa Maria della Salut*e.[324] Volumul din beton a lui Tadao Ando, transformat într-o curte interioară, se demate-rializează, devenind o suprafaţă ce distribuie lumina uniform, asemeni unui material translucid. Acest joc contrastant între spaţiile deschise şi închise se substituie traseului din muzeu. Lumina penetrează toate interioarele, cu acelaşi efect punctual obţinut de Carlo Scarpa la magazinul Olivetti, la *Procuratie Vecchie*, în Piaţa San Marco.[325] Noile elemente parietale nu ating şarpanta şi nici anvelopanta originară a clădirii. Betonul brut, decofrat devine simbolul legăturii cu contextul. Acoperişul refăcut, noile tâmplării proiectate, pardoselile sunt principalele elemente ale scenariului. Volumul introdus este, pe de o parte, o fractură în dialogul cu istoria monumentului, pe de alta o lectură a noilor forme, în raport cu tradiţia. Suntem într-o epoca a imaginii, a expoziţiilor care fac turul lumii, a muzeului în general. Omul de astăzi este îndoctrinat să cunoască sau să exploreze cât în alte epoci nu s-ar fi putut prevedea. Informaţia primeşte o importanţă capitală, iar expunerea sa sugerează o reformulare a artei.

Pornind de la cele cinci principii enumerate, se poate stabili atât raportul dintre monument şi sit, cât şi cel dintre ruine şi procesul de conservare. Având în vedere diferenţele dintre fiecare amplasament în parte, se poate corobora o serie de caracteristici proprii monumentelor, parte a „personalităţii lor muzeale", în funcţie de care se determină ulterior tipul intervenţiei. Minissi socoteşte că orice ruină poate furniza suficiente date, pentru

---

320 Principii de intervenţie în situri arheologice, Minissi 1988, pp. 34-35.

321 Zona reprezintă vârful unei părţi din ţărm, în formă triunghiulară, aflată între Canal Grande şi Canale della Giudecca, în faţa Bacino San Marco. Se redeschide din 10 aprilie 2011, cu expoziţia „Elogio del Dubbio". Situl original: *www.palazzograssi.it.*

322 Palatul este realizat în jurul anului 1740, de arhitectul veneţian Giorgio Massari, de-a lungul Canalului Grande, pentru Anzolo Grassi. Reprezintă ultimul edificiu construit înainte de căderea Republicii.

323 Textul redactat de Francesco dal Co 2009, p.17.

324 Clădirile, contemporane cu magaziile portuare, fac parte din ansamblul pieţei ce delimitează faţada principală a Doganei.

325 *Ibidem*.

a putea fi pusă în valoare, prezentând, în acest sens, operaţiile care îi pot facilita lectura.[326] Expunerea noilor descoperiri apărute în urma campaniilor de excavare, în cadrul şantierului arheologic, conformează spaţiul, încă de la început, transformându-l într-un organism capabil să găzduiască materiale, flexibil şi adaptabil. În cazul *Crypta Balbi*, porticul Teatrului lui Lucio, Cornelio Balbo, se regăsesc laolaltă arhitectura, arta, istoria şi săpătura arheologică, de la primele construcţii care venerau cultul Mitrei, până la Conservatorul baroc al *Santei Caterina della Rosa*, dovedind că prin intervenţie pot convieţui laolaltă, toate reprezentările, indiferent de modul de comunicare, al civilizaţiei noastre.[327]

COMPONENTA MUZEALĂ ÎN CONSERVAREA PATRIMONIULUI ISTORIC ŞI ARHITECTONIC

În cadrul transformării unui sit arheologic în muzeu, clădirile trec printr-o serie de analize, care au ca rezultat evaluarea modului în care se pot face viitoarele intervenţii. Se constată pragmatismul conservării ruinelor, pentru elementele sale, apreciindu-le caracteristicile fizice (nivel de degradare, dimensiuni, zone dislocate, distribuţie) şi ajungând la verificarea compatibilităţii dintre noua funcţiune propusă şi interesul cultural. Această etapă urmăreşte prezervarea unei serii de imagini cu rol important, pentru comunitate, în rememorarea monumentului, deoarece doar prin interesul manifestat de societate, se iniţiază întregul proces al muzealizării. Astfel, se găsesc diverse *icon*-uri ale clădirii, care devin ţelul salvării sale, dar şi miza economică (modelul vandabil), ca rezultat al imaginii coordonate. În unele cazuri, în urma acestui proces, monumentul devine frecventat, astfel încât, pentru a nu-l distruge, se impune un număr maxim de vizitatori. Situaţii des întâlnite au vizat revigorarea centrelor istorice, care în urma unor programe de intervenţii s-au transformat într-atât, încât, întregul oraş a căpătat caracteristica noului nucleu patrimonial. Astfel, limitarea traficului carosabil în zonele protejate nu este doar o măsură împotriva zgomotului şi a altor factori nocivi clădirilor, ci o modalitate de a recrea stilul de viaţă, contextul în care aceste construcţii au apărut.

De ce a transforma într-un muzeu este soluţia optimă pentru orice monument care tinde să supravieţuiască prezentului? Pentru că muzeografia, dincolo de funcţia sa conservativă are rolul de a face edificiul să comunice aspectele sale de interes public, iar această schimbare de destinaţie înseamnă un minim de intervenţii de adaptare, faţă de orice altă nouă utilizare. Astfel, cercetarea va căuta, în interiorul unei zone arheologice, amplasamente pentru noile funcţiuni de expunere, identificabile, autonome şi disociate de celelalte părţi ale ansamblului.[328] Un exemplu în acest sens este proiectul pentru *Villa Chig*i, denumită şi „La Varsaglia", de la Formello.[329] În cazul punerii în valoare a unor elemente singulare din cadrul amplasamentului se va avea în vedere lectura tuturor acestor componente, fără a exclude unul dintre criteriile de muzealizare şi importanţa istorică unitară şi fără a determina o relaţie ierarhică.

Toate intervenţiile noi vor fi adaptate la natura şi la limbajul monumentului, vor fi datate şi reversibile. Totodată conservarea şi/sau restaurarea ansamblului vor/va determina configurarea acestor organisme. Lipsa unor politici urbanistice aplicate zonelor tutelate, are o serie de repercursiuni prin imposibilitatea de transformare a acestor arii. Pentru a genera o continuitate a sistemului istorico-arheologic, ar trebui realizat un cadru în care să se specifice complexul transformărilor posibile, propuse sau incompatibile. Se consideră incompatibile[330] acele utilizări ale monumentului care il izolează fizic de context:

[326] Minissi 1988, p. 36.
[327] Manacorda 2001.
[328] Pedeli, Pulga 2002, p. 119.
[329] Carunchio 2007, p. 287.
[330] Fazzio 2005, p 68.

- folosiri care alterează şi prejudiciază conservarea bunului,[331] a părţilor sale fizice sau culturale prin destinaţia lor,
- distrugerea sau modificarea formală a imaginii sau a percepţiei iniţiale,
- utilizarea excesivă sau necontrolată din punct de vedere cantitativ, în zone intens vizitate sau în care starea de conservare poate suferi schimbări, printr-o sarcină mai mare decât capacitatea de primire a monumentului,
- aplicarea unor simboluri sau elemente străine, doar în scopuri comerciale, fapt care, din punct de vedere motivaţional nu pune în valoare monumentul,
- transmiterea, din perspectiva istorică, a altor destinaţii decât cele exprimate de-a lungul vieţii edificiului,
- lipsa de limitare a accesibilităţii publicului, printr-o restrângere a folosinţei care este în interesul bunului,
- realizarea unor structuri diferite de cele existente în cadrul urban, care să devină un precedent impropriu,
- alterarea mediului, a funcţiunilor, imaginii, dimensiunilor, culorii şi formei.[332]

De-a lungul existenţei sale, orice clădire suferă o serie de modificări. Procesele ulterioare de intervenţie caută să recompună fiecare dintre fazele activităţii şi creaţiei umane, în relaţie directă cu procesul de degradare.[333] Analiza (raportată la stratigrafie), poate determina zonele adăugite sau existente, transformările materiei, precum: unităţile stratigrafice pozitive şi cele de ruptură, fragmentate sau rămase doar prin amprente şi urme, ca unităţi stratigrafice negative. Rezultatele procesului prin care integritatea unui ansamblu este parţial sau integral distrusă, se obţin, în primul rând, în urma cercetării de şantier. Profesoara Anna Boato prezintă în lucrarea sa dedicată arheologiei arhitecturii,[334] toate etapele recunoaşterii stratificărilor, de la determinarea marginilor unui material (prin asprimea sau iregularitatea sa), la redactarea hărţilor stratigrafice, şi până la a reconstrui virtual edificiul. În urma etapelor menţionate, se remarcă diverse modificări pe corpul monumentului, constând în: variaţii cromatice, morfologice superficiale, de rugozitate, impermeabilitate la diverse produse, schimbarea compoziţiei elementare, de calitate şi cantitate a depozitelor. „Simptomele" se vor traduce în fenomene care au generat degradarea. Dintre acestea, poluarea este considerată astăzi principala cauză a deteriorării monumentelor. Cele mai dăunătoare dintre efectele sale sunt petele sau crustele de culori diferite, în special negre sau albe.[335] Starea de vulnerabilitate a materialelor de construcţie depinde de compoziţie şi porozitate. Din analize a reieşit că mortarul de ciment este cel mai reactiv, urmat de mortarele hidraulice (Petra, Iordania).[336] Totodată din statici şi cercetări rezultă că din cauza instabilităţii fenomenelor climatice se va produce o scădere a cantităţii de precipitaţii anuale în aproape toate ţările Europei, având ca efect accelerarea cristalizării sărurilor. Astfel crusta neagră, corodarea suprafeţelor, biodeteriorarea, vor afecta majoritatea materialelor: cărămidă, beton, sticlă, mortar, lemn etc. O serie de studii referitoare la degradările chimice, biologice şi fizice se regăseşte în lucrarea profesorului Stefano Musso.[337] Astfel

[331] Este cazul *Piazza d'Oro* de la Villa Hadriana, Tivoli, care a fost folosită timp de circa zece ani ca zonă de camping şi de agement. În acest fel s-au distrus complet templul din partea nordică a ansamblului şi rămăşiţele porticului central.

[332] Fazzio 2005, p. 68.

[333] Boato 2008, p. 54*, apud.* Tiziano Manoni 1996 "*anche il degrado fa parte della storia degli edifici*".

[334] Profesoara la Università degli Studi di Genova, Idem, pp. 49-107.

[335] Cele negre apar în urma protecţiei unor suprafeţe de scurgerea apelor de ploaie, transformarea carbonatului de calciu în ghips, sau prin acumularea depozitelor din particule de carbon. Cele albe sunt rezultatul spălării de apele meteorice, pierderii de materiale, dizolvărilor. A. Bonazza 2011, *Inquinamento atmosferico e conservazione del patrimonio costruito*, Istituto IFC-CNR, Lecce, p. 6.

[336] *Idem*, p. 22.

[337] Musso 2006, pp. 403-532.

agenţii care determină deteriorările materiei construite pot fi catalogaţi drept: atmosferici, ai solului şi antropici. Efectele acestora variază în funcţie de intensitatea fenomenului, simultaneitatea mai multor procese, respectiv, rezistenţa materiei. În aceeaşi lucrare, Rita Vecchiattini şi Daniela Pittaluga explică proprietăţile materialelor de construcţie[338] şi modul în care acestea se pot recunoaşte pe monument. Studiul propune o serie de exemple, sub forma unor tabele, în care, pentru fiecare unitate stratigrafică în parte, se vor descrie: fenomenele, mecanismele (care îl produc), cauzele, materialele, efectele, uneori adăugându-se, ca în cazul deteriorării fizice, factorii care influenţează (procesul).

De multe ori se decide conservarea în interiorul spaţiului muzeal a unor rămăşiţe arheologice din ansamblu. În cazul în care se hotărăşte folosirea unuia dintre planurile orizontale din vestigiul iniţial: planşeu, boltă etc., se va face o expertizare prealabilă a condiţiilor de conservare, pentru a se aprecia în ce măsură elementul suportă noi sarcini. Deschiderile propuse în pereţi, respectiv inserarea unor ascensoare, care pot induce vibraţii edificiului, se consideră, pentru domeniul staticii, intervenţii care necesită rigurozitate şi verificări. Consolidarea a devenit o operaţie necesară în multe dintre siturile de perioadă greco-romană. Ultimele analize făcute în forurile romane[339], arată că cea mai mare parte a zonei Palatinului şi a structurilor de perioada domitiană de la bazele colinei sunt în pericol de prăbuşire. Aceeaşi situaţie se întâlneşte şi la acoperirea printr-un rest de cupolă a Termelor Mari, de la *Villa Hadriana*, rămasă în picioare în mod surprinzător, fără motivaţii statice.

Acolo însă, unde ruina devine recipient pentru noua funcţiune, se pun probleme legate de restaurarea monumentală, de supravieţuirea activă a vestigiilor şi de modul prin care scenografia şi mesajului muzeografic sunt percepute de către public. În acest sens trebuie respectată distincţia dintre tipurile de elemente (preexistenţă şi nou) care convieţuiesc. Totodată se ţine cont de tipul tehnologiei aplicate pentru realizarea instalaţiilor, care dincolo de a fi modernă şi inovativă nu trebuie să altereze spaţiul limitrof. Nevoia de prevenire a degradării prin limitarea utilizărilor, conduce la impunerea unei serii de norme, în funcţie de zona de risc, astfel încât transformările să fie minime şi fără consecinţe ulterioare. Ruinele unui sit arheologic sunt edificii pluri-stratificate, iar cercetarea lor va implica interesul instituţiilor, solicitând colaborări pluridisciplinare. Franco Minissi argumenta că orice lucrare de protecţie într-un sit arheologic se va realiza în scopul reevocării, pentru public, a imaginii şi a semnificaţiei originare. Arhitectul accentuează imaginativita-tea şi abordarea arbitrară sau formală a soluţiilor de proiectare actuală, care trebuie, sub orice aspect, evitate (exemplul învelitorilor din materiale sărace, care ajung în timp, elemente definitive). Prima formă de „muzealizare în situ" şi de altfel cea mai răspândită, este acoperirea. Numeroase soluţii, precum cea de la Malia (Creta), unde materialele contemporane şi tehnicile actuale schimbă raportul cu anticul sau ruinele din piaţa Domului din Feltre, propunere a lui Carlo Scarpa, care redesenează spaţiul urban, creează conflicte majore la nivelul percepţiei altor profesionişti, precum cei implicaţi în administraţie sau arheologii, primind apelative, precum: „invaziv" sau „radical".[340] Alegerea metodei de intervenţie nu va trebui să preju-

[338] Materialele au următoarele proprietăţi chimice: greutatea specifică, izotropie, porozitate, permeabilitate, capacitate de absorbire, de a se lucra uşor, gelivitate; proprietăţi mecanice: rezistenţă la compresiune, tracţiune, tăiere, flexiune, utilizare îndelungată, plasticitate, fragilitate, maleabilitate, tenacitate, duritate; proprietăţi fizice: optice, termice, electrice şi magnetice; şi proprietăţi fizico-chimice: solubilitate, rezistenţă la coroziune. *Idem*, pp. 181-225.

[339] Proiect elaborat de *Soprintendenza per i Beni Culturali*, Roma, în anul 2006.

[340] Danzi 2010, p. 9.

dicieze starea monumentului, structura, indiferent de locul în teritoriu sau frecventarea sa. Astfel vestigiile trebuie să fie înţelese, cunoscute şi puse în valoare ca orice alt obiect existent în interiorul unui muzeu.[341]

Conform *Tipologiei degradării patrimoniului muzeal* a lui Howard Ashworth,[342] degradarea patrimoniului cultural poate fi prevenită prin: restaurare, conservare (pasiva, de protejare şi activă prin operaţii specializate), reconstrucţie şi copiere. Astfel, operaţiile asupra vestigiilor se desfăşoară după o cercetare tipologică a acestora şi a procentajului de elemente păstrate, ale fiecărei categorii de edificii, fapt care contraindică diverse practici de proiectare. În unele cazuri pentru a proteja un monument se recurge şi la demontarea parţială sau totală a acestuia şi la mutarea sa definitivă (sau temporară) într-un muzeu. Ulterior va putea fi substituit pe sit de o copie sau printr-o intervenţie asupra întregului context, obţinând o nouă imagine asupra ţesutului urban. În cazul în care s-ar decide mutarea edificiului, acest fapt nu ar avea o finalitate pozitivă, deoarece, lipsit fiind de cadrul său originar, şi-ar pierde o sumă de atribute şi, pe de altă parte, copia cu care a fost înlocuit ar dezavantaja buna sa conservare. Desigur, în anumite cazuri Franco Minissi trebuie contrazis. Exemplul cel mai clar este sculptura lui Michelangelo, David, amplasată în *Piazza Signoriei* şi mutată ulterior în *Galleria Accademiei*. Necesitatea unei copii care să recompună spaţiul pieţei era evidentă, iar menţinerea originalului în poziţia sa istorică, prin orice tehnică avansată de protecţie, ar fi distrus raportul cu contextul. Asupra monumentului se va interveni doar prin operaţii reversibile, facilitând, în momentul în care alte soluţii se vor dovedi mai potrivite, înlăturarea completă a rezolvării anterioare, fără a se distruge materialul originar. În acest sens, ar trebui găsite variante în proiectare care să expună, să valorifice şi să protejeze opera reală, fără a-i deforma sensul şi imaginea, prin mijloace optice comprensibile. André Carbez, în *Parliamo di metodo*, se întreabă *cum am putea cunoaşte barocul, dacă am avea două ruine ale lui Bernini, cupola lui Borromini şi nu am şti nimic despre Neumann*?[343]

În cazul Atenei unificarea siturilor arheologice centrale a permis integrarea şi reînnoirea urbană. Distincţia dintre conservarea integrală şi transformare trebuie făcută prin raportarea la proiect. În unele cazuri se acordă o prea mare importanţă anumitor obiective, în timp ce altele ajung abandonate, spoliate clandestin, lăsate degradării agenţilor de mediu și inaccesibile.

> *„Il y a deux façons pour exprimer les choses, l'une est de les montrer brutalement, l'autre de les èbaucher avec art"*[344]

4.3.1.h. URMA – KHORA ÎN ARHEOLOGIE

Urma[345] este o categorie a reprezentării de tip indice, care se decodifică simultan cu observarea tuturor elementelor, printr-o interpretare temporală. Asemeni concepţiei lui Wheleer despre arheologie, *urma* este cea care

[341] *„În ceea ce priveşte invenţia arhitectonică, rezultatul trebuie să fie clar corelat cu caracteristicile formale ale preexistenţei, fără a se neglija incidenţa intervenţiei sub raport ambiental, creând şi consolidând în timp complexul arheologic şi contextul în care acesta este inserat".* Dintre principiile de intervenţie enunţate de Minissi 1988,. Principiul 3, p. 34.

[342] Ashworth 1999, p.45. Degradarea poate fi un proces acceptat, de tip activ, prin demolare sau pasiv prin neglijenţă. Astfel de categorii sunt astăzi sancţionate conform legilor în vigoare (*Norme de protecţie şi securitate a muncii din muzee*).

[343] *Apud* Fazzio 2005, p. 86, 92.cit. 7.

[344] Unul dintre citatele lui Matisse preluate de Carlo Scarpa în configurarea artei sale. „Există două moduri de a exprima lucrurile, unul este de a le arăta în mod brutal, altul de a le sugera cu artă". Selem 1998, p. 89.

[345] Prin termenul *urmă* se va încerca înlocuirea conceptului *trace,* folosit în lucrările teoretice ale lui Jacques Derrida, desemnând prezenţa originară a unei absenţe actuale. În context acesta are valoare de neologism.

dă materialitate evenimentului, dincolo de reprezentare. Dacă în suprafaţă se citesc suprapunerile, în profunzime lectura capătă accentuări importante. Michel Foucault reţine secvenţializarea şi stratificarea reprezentărilor artistice, încercând să determine, prin folosirea textului, modalităţile de izolare ale nivelurilor şi trecerea dintre ele.[346] Un alt autor, Georges Canguilhem,[347] analizează mutaţiile, deplasările, transformările din interiorul câmpului de validitate şi regulile de folosire a conceptelor. Două dintre palierele de lectură urmează a fi analizate: *urma* şi intervalul.

Pornind de la discursul fenomenologic a lui André Bazin, asupra cercetării unui eveniment trecut, se reliefează două aspecte diferite în relaţia dintre *urmă* şi index. Ruina, edificiul preexistent, trimite către un timp fix. Indexul reprezintă o temă recurentă, generată de confuzia dintre *urmă* şi reprezentarea vizuală actuală. Pornind de la diferenţa dintre cele două, Mary Ann Doane aduce imaginea la funcţia de semn. După cum este descrisă de Emmanuel Lévinas, *urma* se exprimă în special pe sine şi nu este un semn oarecare. Releveul documentar o foloseşte cu referire la evocarea trecutului, reconstruind evenimentele prin naraţiune.[348]

Urma nu este o formă generată de vechi, de vestigiu, ci se întrevede ca o prezenţă permanentă a unei absenţe.[349] Ea funcţionează ca o inscripţie dispărută într-un cadru actual şi explică o funcţie existentă, realizată în trecut. Monumentul poate, în acest fel, să genereze un tip de memorie legat de experienţa personală. André Bazin descrie recunoaşterea *urmei* ca pe un proces mult mai complex decât simpla indexare. Existenţa sa se datorează unei suprapuneri dintre memoria trăită de tip proustian[350] şi cea impersonală, de tipul arhivei. În relaţie cu imaginea prezentă, aproprierea evenimentului imortalizat se realizează datorită distanţei dintre cele două tipuri de memorie.[351]

Arhitectura poate fi considerată o arhivă, un document fragmentar al unui moment istoric, un semn mnemonic.[352] Pornind de la fenomenologia memoriei, Paul Ricoeur construieşte, în *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, o hermeneutică a problemelor timpului în imagini documentare, cu accent pe descifrarea *urmei*. Evidenţierea a ceea ce Jean Marie Schaeffer numeşte *trace*, îşi are originea din relaţia confuză între memorie şi interpretare. Scrierile lui Platon îi oferă lui Ricoeur prezentarea unei a treia constante: uitarea.[353] În *Dialogurile* filosofului antic înțelegerea eronată a memoriei apare din cauza legăturii dintre imagine (*eikon*) şi metafora imprimării (*typos*), asociată cu deplasarea membrelor în locul unei alte amprente. Aristotel vedea reprezentarea ca pe o consecinţă a experienţei învăţate, considerând-o rezultatul suprapunerii tuturor tipurilor de memorie.

Scarpa regăseşte în Castelvecchio o reprezentare a *typos*-ului prin clădirile în ruină, tâmplăriile distruse de timp, raportul dintre oraş şi castelul care-şi ascunde identitatea. Strategiile care se aplică asupra unui astfel de edificiu tind să recompună golurile istorice şi să evoce pierderea memoriei. Intervenţia lui Scarpa este dificil de sesizat, datorită sincroniei realizate în timp cu monumentul. Cele două tăieturi puternice în zidărie, către râul Adige, se definesc prin folosirea lemnului închis la culoare

346 Foucault 1994a, vol. IV, p. 82.

347 Filosoful analizează omul în relaţie cu mediul şi nu ca individ cu diverse nevoi, care i-ar generaliza reacţiile.

348 Wahlberg 2008, p. 54.

349 Este definiţia a ceea ce se va explica ulterior prin denumirea de *Khora*.

350 Marcel Proust în *Á la recherche du temps perdu,* exemplifică tipul de memorie afectivă, evidentă ca urmare a unor trăiri personale.

351 Wahlberg 2008, p. 53.

352 „L'icône est la retention visuelle d'un instant spatiotemporel «reel».”, Schaeffer 1994, p. 56.

353 Ricoeur afirmă: “Whatever is impressed upon the wax we remember and know so long as the image… remains in the wax, whatever is obliterated or cannot be impressed, we forget and do not know.” Wahlberg 2008., p. 57.

şi a metalului, imprimând un nou strat istoric, ca o consecinţă a conservării castelului în integritatea sa.[354] Scarpa nu se preocupă de racordarea noilor elemente din faţadă la ritmul ferestrelor gotice, ci intervine dinamic, reorganizând spaţial întregul circuit stratigrafic. Intrarea în muzeu devine, dintr-un simplu element compoziţional ataşat, finalul unui traseu caracterizat de grădini, jocuri de apă sau elemente parietale. Totul este bazat pe arta scenografică şi mai ales teatrală, de la dispunerea statuilor şi picturilor, până la starea contemplativ-dramatică indusă spectatorului.

Pentru întâia dată arhitectul se poate confrunta cu monumentul, având o poziţie critică în faţa valorilor antice, clară şi puternică în gesturi arhitecturale, manifestându-se într-un spirit contemporan, prin anularea echilibrului pasiv, temporal al edificiului. Printr-o fenomenologie a evenimenţialului, se propune o călătorie într-un trecut dinamic, lipsit de cotidianitatea oraşului, care devine tablou de perspective controlate. Scarpa a menţinut întocmai spiritul fortăreţei dorită de Scaligeri, ca pe un loc introvertit, oferit artei.

Într-o direcţie semiotică, în textul *Temps et récit*, Ricoeur asociază imaginea, experienţa socială şi narativă, concluzionând că *urma* devine o formă a trecutului recognoscibilă în materia prezentă. Această legătură temporală este asigurată doar prin secvenţializarea şi etapizarea istoriei, având ca scop reinventarea, într-un mod narativ, a ceea ce a fost odinioară. În arhitectură, esenţialul evenimentului se determină doar de-a lungul unor procese de sedimentare, în urma cărora se separă ceea ce a fost şters, de ceea ce se prezervă, cu scopul construirii imaginii prin memorie.[355] O astfel de reprezentare se bazează pe martori și pe procesul trecerii timpului, într-un studiu ce depinde de vizibilitate sau index.

Cu toate că este specifică analizei documentare, *urma* se evidenţiază ca principală legătură dintre trecut şi prezent. Una dintre problemele generate este că *urmele* devin prezente; ele nu se pot citi în legătură cu trecutul, ci printr-o precunoaştere a mesajului. Modalităţile de identificare a originalului şi de transmitere către prezent, precum şi dialectica celor două regimuri temporale definesc la Scarpa o concepţie muzeografică radicală, exprimată printr-un vocabular de elemente arhitectonice.[356]

Roland Barthes interpretează în *Rhetoric of the Image*[357], imprimarea unui semn ca o formă a percepţiei extra-textuale. Fenomenul final de recompunere a tuturor parametrilor analizaţi prin suprapunerea grilei arheologice limitează naraţiunea în jurul conceptului de *urmă*, asociat vestigiilor. Timpul proiectelor lui Scarpa este de citit în raport cu contextul vizibil alcătuit din clădiri, statui sau peisaj. Matricea propusă va evidenţia, divizând imaginea în planuri clar definite, *urmele,* ca semne fragmentare, inseparabile de contextul iniţial; spre exemplu, statuile şi clădirile fac parte din două categorii ce vor fi analizate separat. Cele dintâi, cu toate că sunt încadrate în context, au un rol central, imortalizând evenimentul şi generând o serie de sensuri şi întrebări, proprii dinamicii sociale. Edificiile, în schimb, sunt cele care introduc o *urmă a urmei*, printr-o lectură spaţio-temporală. În urma descifrării fiecăruia dintre straturi, se descoperă, în lectura ansamblului, trecerile, pragurile ca zone de discontinuitate.

Astăzi, arheologia funcţionează şi se conturează prin discontinuităţi. Foucault invocă, în lucrarea *Arheologia cunoaşterii*, istoria vie şi continuă, în legătură cu antropologia: aceasta nu este

[354] Crippa 1984, p. 152.

[355] Din Ricoeur, despre fenomenologia urmei. Wahlberg 2008, p. 59.

[356] Invenţiile lui Scarpa în cadrul inserţiilor în situri arheologice vizează materialele, noutăţile tehnice, cromatica, detaliile. Într-un singur proiect foloseşte bronzul, palisandrul, lemnul „*Yang*", lemnul african *sukupiro*, intarsii, metale diferite, travertin, granit de Aurisina, piatra *arenaria* în care s-au încastrat mici cristale pătrate. Selem 1998, pp. 89-92.

[357] Trachtenberg 1980, p. 269.

structură, ci devenire; nu este simultaneitate, ci succesiune; nu este sistem, ci practică.[358] Aceste unităţi, ce trebuie separate între ele, se descriu iniţial fizic, iar apoi semantic. Totodată, limitele lor depind de fiecare obiect supus analizei, în parte. Este un punct ce se sustrage arheologiei sau istoriei.

Urma, această existenţă prin lipsă, este cea care animă şi cel mai silenţios edificiu. Peste imagine, asemeni modelului lingvistic, s-a suprapus o grilă de enunţuri în urma cărora reprezentarea, despărţită în planuri, este limitată permanent. Orice altă interpretare survine ca o reacţie în faţa importanţei revelării mesajului, prin asocierea cu autorul. Ceea ce devine inepuizabil în interpretare este tocmai grila propusa, prin fiecare enunţ în parte.

Conform analizei lui Michel Foucault se caută, asemeni metodei arheologice, tot ceea ce a rămas ascuns, conotaţiile, generându-se evenimente. Într-o istorie fragmentară, în care subiectul nu poate fi salvat, se încearcă recompunerea faptică, bazată pe instantaneul cunoaşterii anonime. Studiul arheologiei devine deci o formă de recuperare a identităţii umane, în care se citeşte imanenţa dramei necunoscutului, ca rezultat al relaţiei precare dintre finitudine şi libertate.

Odată creată această nouă posibilitate de a relaţiona cu arhitectura, Michel Foucault afirma că „problema nu mai este cea a tradiţiei şi a *urmei*, ci aceea a fracturii şi a limitei, nu mai este a temeliei care se continuă, ci a transformărilor care valorează ca fundament şi a înnoirii fundaţiilor”,[359] deschizând astfel noi perspective asociate conceptelor de integrare ale inserţiilor în siturile arheologice.

NOŢIUNEA DE INTERVAL (KHORA) ÎN GENEZA MATERIEI ŞI CONCRETIZAREA SA PRIN INSERŢIE

Acest mod de a ne apropria o realitate a trecutului este explicat prin asocierea unui index, a unei reprezentări: „fără index, *urmele*, semnele, durata nu ar exista.[360] Lipsa naraţiunii invocă memoria şi compune *urm*a de-a lungul unei cercetări arheologice.

Fragmentele sunt organizate şi stratificate până la determinarea obiectului ca semn, ca matrice a trecutului. *Urma* devine una dintre temele culturii vizuale actuale, fiind descrisă ca o prezenţă a absenţei, un semn mnemonic ce caracterizează materialitatea şi a cărei cunoaştere este generată de un discurs fenomenologic ce coincide cu istoria şi trecutul. Scarpa a redefinit în acest mod tradiţia.

Prin deconstrucţia sa, Scarpa, asemeni lui Peter Eisenman, proclamă caracterul atemporal al „ordinelor clasice”.[361] Terenul, peste care se interpune caroiajul, asemeni unei grile mentale, definite de spaţiile negative, în care construitul devine pozitivul, este tratat ca un sit arheologic. Suprapunând un spaţiu nou al anti-memoriei se scoate în evidenţă spaţiul memoriei; locul este indicat ca semn. Ne putem întreba cât de important devine semnul lăsat sau dacă situl continuă să mai existe „fără loc” (*atopos*). Apare o ruptură legată de limita dintre figură şi teren sau imagine-cornişă. În cadrul palatului Brunner din ansamblul *Revoltella*, Scarpa decide să modifice întreg nucleul edificiului, excavând, modificând cotele şi planşeele, creând un joc de scări şi rampe, dar păstrând nealterate faţadele. Datorită lipsei de coerenţă dintre înveliş şi spaţiu intern se produce o separaţie, asemeni unei cutii într-o cutie. Masiero Roberto consideră[362] că pentru prima dată intervenţia nu dialoghează cu contextul. Acest „element

[358] Foucault 1994b, p. 85.
[359] *Apud* Dardi 1985, p. 109.
[360] Janicaud 1997, p. 106.
[361] Masiero 1992, p. 13.
[362] Pornind de la ideea de *Khora*, de interval, se poate demonstra că oricare dintre proiectele lui Scarpa operează cu un spaţiu intermediar aflat între noua inserţie şi vestigiu. *Idem*, p. 38.

invaziv" continuă să se înalţe pe acoperişul celor trei clădiri care compun ansamblul, generând o modalitate unitară şi uniformă de a controla lumina.

Utilizând limbajul clasic al şirului de statui, Scarpa îşi camuflează propria inserţie, retrăgând-o din planul faţadei şi invitând vizitatorul să descopere balustrada neoclasică. Scarpa preia ideea elevului lui Karl Friedrich Shinkel, Friedrich Heinrich Hitzig (care construieşte in 1858 complexul), aceea a unui spaţiu închis, de tip grotă.[363] Tot ceea ce vizitatorul experimentează se reduce la „a simţi" locul şi arhitectura.

Analiza urmei, în cadrul cercetării, devine un parametru fundamental, care îmbină în mod concluziv diferenţa temporală dintre ceea ce a fost un sit arheologic şi ceea ce reprezintă astăzi. Definind principalele caracteristici ale fiecărui element, prin analiza stratigrafică, se va putea reda, reconstrui imaginea sa originară. Această trecere dintre natura anterioară şi subiectivismul prezentului defineşte naraţiunea locului, expusă ulterior, prin muzealizare. Fragmentul şi detaliul devin o singură entitate, care nu se mai poate analiza separat. Proiectul înglobează ideea platonică de *khora* în sensul de „fără loc", deoarece arhitectul nu imprimă spaţiul, ci produce un interval în acesta. Noua entitate muzeală va condiţiona legătura dintre arhitectură şi oraş, cu scopul definirii propriei identităţi. Metoda prin care se poate lectura acest proces devine un principiu integrativ al intervenţiei scarpiene.

Situl arheologic este perceput ca o succesiune de figuri, de urme, asemeni unui proiect despre limite: excavările succesive au creat o serie de conexiuni verticale şi orizontale între niveluri. Formalismul porneşte de la conceptul de *Genius Loci* al lui Christian Norberg-Schulz.[364] Discursul semiotic cuprinde noi modalităţi de reprezentare bazate pe tactil, mobil şi plastic. Astăzi nu mai este important să facem diferenţa între semn şi semnificat, ci să înţelegem care este scopul acestei legături.

4.3.2. RELAŢIA FOND - FORMĂ. INTERPRETAREA REZULTATELOR DIN DIAGRAMA DE ANALIZĂ

Raportul fond - formă, reprezentând întreaga concluzie a primei părţi a cercetării, urmăreşte determinarea „locului" în care se termină un spaţiu şi începe un altul. Fiecare dintre cei şapte parametri analizaţi a încercat să descompună situl arheologic în elemente singulare, autonome sau părţi ale unor ansambluri şi să le pună în relaţie cu: istoria şi antropologia, prin suprapunere; oraşul, prin proximitate; valorile monumentului prin raportarea la alte situri similare; mediul, în scopul determinării stării de echilibru cu natura; componentele caracteristice, reprezentând întregul şi soluţiile de intervenţie, având ca obiectiv final muzealizarea. Deşi abordarea nu se doreşte a fi una exhaustivă, recomandându-se ca principiile dezbătute să fie permanent revizuite, completate şi actualizate, s-a urmărit obţinerea unei baze de date, utilă oricărei intervenţii în situri arheologice. Arhitecţii de astăzi, se confruntă de cele mai multe ori, cu ariile istorice într-un mod superficial, ignorând caracteristicile vestigiilor şi îmbrăcând proiectele într-o manieră personală. Analiza actuală furnizează o primă cheie în lectura sitului, ce poate fi dezvoltată la nivelul cercetării ulterior, pe baza aceloraşi principii. Pentru a înţelege modalitatea prin care se stabileşte amplasamentul muzeului pe sit, se vor prezenta succint fazele anterioare evaluării. Primul criteriu, denumit „Tipuri de situri arheologice" a determinat eliminarea unui număr important de careuri, care prin cantitatea şi calitatea datului

[363] *Idem*, p. 39.

[364] Carlo Scarpa este familiarizat cu ideile lui Schulz despre contextul unui proiect şi discursul fenomenologic al acestuia despre „spiritul locului". *Idem*, p. 85.

arheologic, condiţionau locul. Doar în cadrul acestei prime analize valoarea optimă va fi cea căreia i se atribuie calificativul „insuficient", reprezentând zona cel mai puţin afectată de prezenţe istorice sau ulterioare descoperiri. Lucrarea propune patru posibilităţi de amplasare a noii funcţiuni în:

- zone libere de ruine supraterane sau hipogee (construire),
- încadrat între vestigii (muzealizarea *in situ*),
- şantierul arheologic (instalaţie provizorie),
- zone în care urma istorică a fost complet ştearsă (memoriale).

Dintre acestea doar primele două vor fi dezvoltate în detaliu, deoarece lucrarea caută să expună relaţia directă dintre materia antică şi cea contemporană. Astfel, toate elementele sitului, din careurile rămase, vor fi studiate în funcţie de numărul de straturi din care se compun. La rândul său, fiecare dintre unităţile stratigrafice determinate, de data aceasta nu prin metoda arheologică, ci prin cea a elevaţiei proprii arhitecturii,[365] va fi analizată, în continuare, după principiile celor şase parametri menţionaţi. Evaluarea se va face pe baza unui tabel individual, care va conţine numărul de inventar şi alte date necesare identificării elementului sau părţii sale componente. Fiecare subcategorie va primi un calificativ de la „optim" la „insuficient", echivalentul numeric al intervalului 5-1 şi va fi reprezentată, în funcţie de ponderea parametrului în cadrul general al metodei stratigrafice, printr-o histogramă. Comparând grafic calificativele obţinute de fiecare strat al unui element, în funcţie de parametrul analizat, se va determina o medie, care va constitui valoarea reprezentativă a acestuia.[366] Evaluarea se va repeta pentru toate componentele arhitectonice ale unui careu, indicând, asemeni etapei precedente, nivelul mediu de apreciere al fiecăruia. Se va alege ulterior, dintre pătratele caroiajului, acela care va obţine numărul maxim de calificative optime pentru construirea noului muzeu şi se va defini, reluând concluziile analizei primului parametru, zona cu cele mai multe preexistenţe, care va deveni centrul muzealizării *in situ*. Ulterior, locul identificat drept amplasamentul viitorului organism expoziţional, se studiază, reluând traseul invers al cercetării, de la relaţia cu elementele din jur, până la raportarea la mediul urban. Astfel se defineşte tema de proiectare, căutând limbajul cel mai clar în dialogul (intermedierea) dintre istorie şi oraş, respectiv cele mai noi tehnologii de valorizare, verificate în prealabil.

Semnificaţia reprezentării fond - formă subliniază raportul dintre mediul urban, situl arheologic şi muzeu. Între cele trei categorii va trebui încadrată şi dezvoltată o relaţie sistemică, bazată nu pe ierarhizare, ci pe comunicare. Oraşul va primi un nou centru funcţional, iar ca acesta să poată fi utilizat va trebui conectat prin nodurile sale strategice. În acest sens, se pune o serie de probleme ruinelor aflate în centrele oraşelor, acolo unde spaţiul urban coabitează cu istoria, şi unde, orice intervenţie ţine cont de componenta ambiental-urbană. În cazul în care o parte dintr-o clădire modernă funcţionează alături de un monument al unui sit arheologic, se pot lua diverse măsuri, referitoare la permanenta sa întreţinere, acceptând că reutilizarea implică o pierdere a unora dintre elementele sale. Se poate aminti exemplul *Porta dei Vacca* din Genova, în vecinătatea căreia, în perioada barocă a fost anexată o altă clădire. În timp, noua intervenţie a ocupat spaţiul unuia dintre turnuri, prin funcţiunea sa universitară, eliminând complet scările de secol al XII-lea din incinta ansamblului monumental.

[365] Boato 2008, pp. 52-56., Beltramo 2009, p. 18.

[366] Prin element se înţelege obiect de arhitectură sau parte a unui ansamblu complex, realizat printr-o succesiune stratigrafică.

Cele două tipuri de operaţii, cel conservativ şi cel muzeografic, nu trebuie să se excludă reciproc. Dacă primul evocă obiectul prin funcţiile sale pedagogică şi de rememorare, aspectul expoziţional analizează toate straturile ce au dus la imaginea actuală a complexului şi nu doar una dintre calităţile sale preponderente. În timp ce instrumentele prin care se practică conservarea devin din ce în ce mai elaborate, patrimoniul arheologic se lărgeşte, mizând pe nevoia socială de cultură şi de protecţie a tuturor bunurilor comune. Se vor exclude, din principiu, toate acele forme de conservare prin care doar cercetătorilor le este permis să elaboreze şi să identifice caracteristicile unui element de patrimoniu, considerând că orientează praxisul către decontextualizarea de sine a muzeului. Opere importante, înstrăinate sitului ajung închise în depozite spre a fi cercetate şi lucrări modeste sunt expuse. O astfel de situaţie se regăseşte în spaţiile expoziţionale ale clădirilor din secolul al XVIII-lea, în care factorul psihologic este complet negat, singurul criteriu al organizării expunerii fiind cronologia obiectelor de inventar. Acest fenomen des întâlnit duce la confuzia dintre muzeul arheologic şi muzeele de artă antică.

Minissi recunoaşte că modalitatea cea mai sigură de a face cunoscut şi înţeles publicului, un ansamblu arheologic, este acela al conservării *in situ*. Singura diferenţă importantă dintre tipologiile de sit este amplasarea faţă de oraş. În timp ce un areal arheologic urban este deja integrat mediului său, lucrându-se şi analizând doar partea accesibilă a palierelor istorice şi evocând doar parţial importanţa lor, cele din afara localităţii urmăresc o conservare integrală pe amplasament a tuturor tipurilor de bunuri, în scopul muzealizării generalizate. În cazul monumentelor antichităţii, înserate în oraşele contemporane, contextul urban devine şi cadrul lor expoziţional. Se impune prevederea unor metode muzeografice care să faciliteze lectura contextului, precum: evidenţierea valorilor de detaliu şi de ansamblu, informaţii asupra monumentului, eliminarea problemelor de vizibilitate, atât pe traseu, cât şi în vecinătate, indicaţii cu privire la accese, perspective privilegiate, iluminare nocturnă, revitalizarea urmelor artistice şi istorice, indiferent de perioada cărora aparţin.[367]

Oraşul devine astfel, pentru orice preexistenţă pe care o integrează în structura sa, un muzeu în care fiecare operă de artă este prezentată comunităţii. Oricât s-ar încerca valorificarea unui element de arhitectură într-un spaţiu închis, acesta pierde relaţia cu ambientul şi ulterior cu originea sa, devenind privat de anumite caracteristici. Monumentul este cel care dă oraşului semnul apartenenţei la trecut, a valorii de vechime şi istorice. În orice intervenţie trebuie accentuată relaţia cu ambientul. În acest sens, trebuie amintit exemplul negativ al noului muzeu al Acropolei, proiectul lui Bernard Tschumi, care distruge strategic impactul vestigiilor originare, condiţionând vizitatorul în a alege între autentic, inaccesibil şi imaginat. Cadrul urban trebuie să funcţioneze ca un „muzeu" unitar, în care există itinerare turistice, centre de informare, programe de vizitare, prevederi şi restricţii la nivelul traficului, eliminarea parcărilor din zona imediat adiacentă punctelor de interes.[368] În Spania, la Cartagena, teatrul roman a devenit principala atracţie a oraşului. Muzeul realizat de Rafael Moneo devine un semnal, legând astfel situl arheologic, ca pol cultural, de restul ţesutului urban. Astfel de muzee deschise, precum spaţiile din oraşe, care găzduiesc opere cu valoare de comemorare, induc un nou sistem de integrare, prin participarea permanentă şi necondiţionată a tuturor celor care tranzitează zona.

În noua sa accepţiune de parc arheologic, situl se confruntă cu noţiunea de muzeu, prin care operele sunt expuse şi asimilate de societate. O serie de acţiuni precum recunoaşterea preexis-

[367] Minissi 1988, p. 30.

[368] *Idem*, p. 45.

tenţei arheologice sau a amplasării ei în raport cu trama antică, arată similitudinea faţă de ipotezele istorice emise înaintea descoperirii. Acest tip de analiză, la care s-a făcut referire în capitolele anterioare, accentuează capacitatea unui singur vestigiu de a nara un fapt istoric de mare importanţă pentru memo-ria colectivă.

Realizarea unui parc arheologic conduce, după o metodologie riguroasă a excavărilor, atât la o permanentă verificare a ipotezelor teoretice şi a documentaţiilor în urma oricărei noi descoperiri, cât şi la conservarea tuturor ruinelor, cu posibilitatea de reconstituire teoretică a contextului originar. Bunurile mobile dau în acest caz, informaţii importante despre natura, valoarea şi starea monumentului. Parcul arheologic este deschis cercetării şi indiferent de sectorul interesului ştiinţific, asigură o prezervare omogenă a tuturor componentelor sale. Acest tip de relaţie nou creată, prin care publicul poate percepe un singur element istoric (forma) şi îl poate asocia mental întregului sit arheologic de provenienţă (fondul), reprezintă spiritul monumentului contemporan. Într-o epocă a informaţiei şi a cercetării, omul are nevoie nu de suprafeţe, ci de repere. Spaţiul la care se raportează este unul al fluxurilor şi nodurilor, iar preexistenţele pot fi investite cu funcţia de a sintetiza fapte, evenimente, memorii. Cea mai potrivită metodă pentru salvarea unui bun, care şi-a pierdut utilizarea iniţială, pentru care a fost conceput, este de a-i evidenţia, în urma unei intervenţii, calităţile muzeale. Siturile arheologice sunt considerate deja muzee, printr-o serie de exigenţe admisibile, care privilegiază formele de lectură vizuală, folosind soluţii reversibile, de natură reconstructivă.

4.3.3. CONFIGURAREA MUZEULUI

Arhitectura este, înainte de toate, materie. Ea intră în procesul ciclic al „eternei reîntoarceri", fiind considerată, asemeni filosofiei stoicilor o existenţă unică, care nu poate fi separată în cele două entităţi: reprezentare fizică şi semnificaţie. Singura problemă a înţelegerii subiectului stă în relaţia sa cu timpul. În acest caz ne găsim în faţa a trei ipoteze:

- Prima urmăreşte, pornind de la etimologia cuvântului *telos,*[369] modificarea sinusoidală a arhitecturii, ca sumă de elemente care „se construiesc" prin materie şi dispar la un moment dat, schimbând propria substanţa şi anexându-se unui proces ciclic al existenţei. În acest mod sunt considerate aproape toate construcţiile.[370] Nici un edificiu nu se poate menţine veşnic, pentru că în felul acesta nu s-ar mai construi nimic nou[371]. În această formulă spiritul „locului" rămâne ca „urmă" în context, indiferent de forma pe care o ia edificabilul.
- În cea de-a doua, avem de-a face cu un parcurs temporal *qvasi*-liniar, determinat de muzeificare. Aceste edificii sunt considerate „altfel", deosebite pentru o civilizaţie, fapt pentru care, în ciuda finităţii lor continuă să fie întreţinute. Chiar dacă materia lor se deteriorează, se va acţiona permanent, prin restaurări, consolidări etc. Astfel, la un moment dat se va îngriji doar intervenţia, considerându-se „istorice" toate operaţiile iniţiale. Aceasta este atitudinea conservatoristă actuală.

[369] *Telos* înseamnă în greacă „, a parcurge întregul său ciclu (trad. noastră). Galimberti, p. 117.

[370] După aceste principii au apărut edificiile Renaşterii, care, refolosind materialul antichităţii, au readus la viaţă o seama de construcţii dispărute, continuând procesul „eternei reîntoarceri".

[371] Galimberti 2011, p. 117.

- Cea de-a treia, denumită arhitectură „interschimbabilă" se referă la acele edificii, care la un moment dat sunt considerate reprezentative şi protejate pentru a dăinui, ulterior dispar, deoarece, prin comparaţie, se prezintă alte construcţii „mai importante", care revendică îngrijirea. Această ipoteză reprezintă muzeografia actuală, care alege care dintre monumentele sale va fi transmis mai departe, cu riscul de a da uitării anumite valori. Denumirea de interschimbabilă este asociată tuturor arhitecturilor, deoarece trecerea actuală între monument şi edificiu abandonat a devenit extrem de fragilă.

Muzeul contemporan, pe de altă parte, este un organism intermediar, de tipul *in-between*. Acesta comunică cu ruinele şi edificiile oraşului, fără a fi considerat ca aparţinând nici unuia dintre ele. Muzeul, după cum argumenta şi Michel Foucault,[372] este un spaţiu altfel, care după definiţia heterotopiei poate fi cu uşurinţă definit, interschimbabil. Configuraţia sa va depinde de dialogul absolut cu toate elementele de proximitate, comunicând, narând şi integrându-se. Se poate considera, datorită flexibilităţii sale interpretative, că muzeul însuşi, odată cu apariţia sa, este cel care produce ruptura dintre monument şi oraş.[373]

4.3.3.a. TIPOLOGII SPAŢIALE ADECVATE EXPUNERII

Muzeul din situl arheologic nu este un obiect formal, reprezentat prin puterea conceptuală a arhitectului, ci, după cum s-a prezentat şi în capitolele precedente, complet constrâns de elementele cu care relaţionează. În această a doua parte a cercetării, dedicată exclusiv modalităţilor de inserţie în zone arheologice, se vor relua punctual concluziile rezultate în urma analizelor parametrilor descrişi anterior, cu scopul de a evidenţia diferenţele fundamentale dintre aceste muzee şi alte funcţiuni similare realizate în oraşul contemporan. Entităţi precum morfologia, relaţiile din sit, tehnicile de construcţie şi mijloacele adecvate expunerii, definesc noi principii de funcţionare, bazate pe confruntarea cu istoria şi cu constrângerile patrimoniale.

Tipologiile propuse vor fi conformate, pe de o parte pentru includerea unui corp muzeal nou, pe de alta, pentru a repune în folosinţă obiectivul istoric, în vederea structurării, în cadrul acestuia, a viitoarelor expoziţii. Intervenţiile vizează interferenţa cu bunul de patrimoniu, mediind divergenţele dintre restaurarea conservativă şi principiile muzeografice. În siturile arheologice se poate propune atât un muzeu compact, cât şi unul difuz, în funcţie de: dimensiunea spaţiilor, a numărului de servicii şi funcţiuni prevăzut, a mulţimii de colecţii, respectiv a mărimii lor şi a suprafeţei de vizitare a zonei. Tipologia acestuia va depinde în primul rând de locul pe care îl ocupă de-a lungul traseului: la intrare, ca nod pe parcurs sau ca punct terminus. Cu cât este mai aproape de ruine şi în contact perspectiv cu acestea, cu atât intervenţia va deveni mai lejeră şi mai discretă. Astfel, în funcţie de gradul de flexibilitate şi de caracteristicile spaţiale pentru care urmează a fi utilizate, se pot indica o serie de tipologii arhitecturale ale anvelopantei externe, care pot fi la rândul lor combinate în multiple modalităţi, precum:

a. Galeria

Este un spaţiu de tip longitudinal, asemenea unui coridor. Se poate propune în zone arheologice de dimensiuni mari. Poate fi tratată unitar sau modulată pentru a adăposti simultan expoziţii diferite. Galeria poate fi încadrată în careurile de studiu, urmărind direcţia recomandată a edificiilor muzeale, sau poate primi o direcţie arbitrară, în funcţie de amplasamentul

[372] În lucrarea „Altfel de spaţii". Foucault 1984, pp. 46-49.

[373] Pavan 2010, p. 12.

principalelor vestigii cu care vine în contact. De cele mai multe ori este propusă pentru reconstrucţia unor ansambluri de elemente arhitectonice, care nu s-au păstrat, asemeni porticelor, zonelor de contact dintre volume diferite, criptoporticelor, corpului scenei şi vomitoriilor (la teatre), coridoarelor din catacombe. Unele dintre acestea sunt cunoscute sub denumirea de *antiquarium*-uri, precum cel de la Tivoli, dedicat Sanctuarului lui Hercule.[374] Un exemplu notabil de tipul galeriei este cel al grupului N!Studio, pentru Muzeul şi Centrul de cercetări arheologice *de la Breche et de la Noye*. Gândit ca o extindere a peisajului, acesta se înscrie în context, continuând ideea mişcării din formele de relief. Săpat în teren, dar evident şi pe suprafaţa sa, asemenea unui element linear care străbate situl arheologic, acesta se deschide către extremităţi şi lateral, către teatrul romano-galic, prin vitraje ample. O sumă de studii pentru proiecte de diplomă, precum cel realizat între Termele lui Traian, *Colle Oppio* şi *Anfiteatro Flavio*, propune galeria ca element de legătură peste zona termelor pavilionului neronian.[375] Deseori este folosită pentru a relaţiona vizual interiorul (colecţiile) cu situl. Există cazuri în care muzeul se dezvoltă sub forma unor şiruri de galerii alăturate şi conectate, precum *Stonehenge Visitor Centre*[376].

b. *Tholos-ul*

Este un spaţiu central, definit iniţial printr-un edificiu de plan circular[377] şi ulterior prin poligoane regulate înscrise acestuia (pătrat, hexagon, octogon etc.) şi elipse. Prin *tholos* se vor înţelege toate volumele care au ca reprezentare planimetrică o formă geometrică de bază. Acestea pot urmări direct careurile din analiză, înscriindu-se lor. De cele mai multe ori, *tholos*-ul are o dezvoltare verticală şi corespunde unei laturi sau diagonale a planului. Din punct de vedere tipologic se referă fie la trasee muzeale caracterizate de o capacitate perceptivă majoră, fie la raportul specific dintre spaţiul arhitectural şi colecţia expusă. Un ansamblu care funcţionează după aceste reguli este *Museo Interactivo della Historia de Lugo*, un muzeu parc, în care Nieto Sobejano Arquitectos face ca elementele constructive să dialogheze direct cu cele naturale. Singurele expresii volumetrice total nerecomandate ale acestei tipologii sunt: turnurile sau derivate cu o înălţime mai mare decât proporţiile lor planimetrice, în special atunci când ţesutul este compus din edificii istorice joase. Un donjon, un turn, o turlă, un lanternou pot să devină un fundal pentru vestigiu, dar cu precauţie şi prin elaborarea unei analize detaliate a conurilor optice. În proiectele de arhitectură contemporană, *tholos*-ul capătă un aspect introvertit, asemeni unei articulaţii, conectând diverse zone destructurate ale sitului. În funcţie de configuraţia generală a locului, intervenţia se poate amplasa în interiorul unei structuri antice (Aula octogonală din Termele lui Diocletian, proiectul lui Gianni Bulian[378]) sau în exteriorul acesteia (*Centro Arqueologico l'Almoina*, Valencia, arhitect José Maria Herrera Garcia[379]). Această tipologie se poate asimila uşor în sit. Conformaţia sa lejeră şi forma simplă îi permite dialogul cu vecinătăţile. Un avantaj al acestei soluţii este folosirea unui modul repetabil în zone diferite ale ariei arheologice, ce funcţionează asemeni nodurilor unui sistem, structurând întreaga organizare internă.

---

374 *Soprintendenza per i Beni archeologici di Lazio*, iunie 2011, punerea în funcţiune a Sanctuarului după trei ani de restaurări.

375 Caliari 2003, p.176.

376 Acesta se află la o distanţă de circa 3km de vestigii. Guccione 2011.

377 Clădire datând din secolul IV î.Hr., realizată la Delfi de arhitectul Theodorus din Phokaia, dedicat Atenei. La Villa Hadriana un edificiu similar este consacrat Afroditei/ Venus. E. VerMeulen, Coastal Carolina University 2009.

378 Pala 2006.

379 Acest muzeu adăposteşte termele oraşului Valencia un *oppidum* (oraş fortificat) din vremea lui Pompeius.

c. Grila

Grila derivă din conjugarea reprezentărilor de tip galerie şi a celor de tip *tholos*. Cu toate că este considerat un element compus, muzeul realizat după această tipologie se va analiza separat. Ţinând cont de cadrul larg al utilizării sale, grila oferă modul cel mai simplu de a interveni într-un sit arheologic, aplicând, la nivel grafic, toate analizele realizate iniţial în cadrul cercetării şi gândind muzeul ca o entitate care se poate desfăşura controlat, în jurul ruinelor. Cele mai multe proiecte sunt realizate la o distanţă considerabilă faţă de vestigii, deoarece, prin folosirea unui modul de bază, acest tip de spaţiu se poate amplifica succesiv, revendicând o suprafaţă însemnată pentru desfăşurarea sa. Unul dintre proiectele care a folosit "caroiajul" sitului, determinând un nou peisaj, este *Medinat al Zahra Museum*[380], din Cordoba, proiectul grupului Nieto Sobejano Arquitectos. Dorind să se întegreze peisajului Andalusiei, arhitecţii au preferat să îngroape o mare parte a muzeului, deschizându-l către natură şi gândind acoperirea sa ca pe o a cincea faţadă,[381] prin tehnicile camuflajului.

Proiectul arhitectului Jean Nouvel, de la Perigueux se remarcă atât prin atitudinea conservativă şi expoziţională, cât şi prin modul de deschidere către context. Zona industrială în care se regăseau vestigiile oraşului romano-galic Vesunna a fost ecranată de elemente verzi, construcţii de birouri, valorizându-se toate celelalte resturi prezente între zona arheologică şi mediul urban (turnul, momentan vizitabil şi zidul de incintă, datând din secolul al III-lea)[382]. Muzeul configurat pe suportul grilei, îi permite arhitectului să intre în structura internă a *domus*-ului, să reconstituie acea perioada, prin mici detalii ale activităţii sociale. Încăperile şi zonele verzi ale curţii interne sunt individualizate, atât prin sublinierea circulaţiilor interne, prin planşeul supraînălţat de la cota terenului, cât şi prin dublarea tuturor elementelor parietale sau marcarea lor pe plafon.

d. Organicul (ameba)

Muzeul configurat după această tipologie nu respectă regulile caroiajului, tipice unui ansamblu greco-roman. Deși multe dintre formele acoperirilor baroce își au originile în arhitectura Romei Imperiale, sinuozitatea unei inserţii s-ar putea justifica numai în cazul reconstrucţiilor. Proiectul lui Renzo Piano pentru Pompei dovedeşte că formele arhitecturii actuale se pot regăsi și pe situri cu o valoare excepțională. Cele patru bule, aproape în întregime îngropate urmează să acopere cea de-a treia zonă încă neexcavată din oraş, facilitând astfel raportul vizitator-ruină, prin participarea directă la săpătura arheologică. Probabil unul dintre cele mai originale proiecte este *Metropol Parasol*, al arhitectului Jurgen Mayer H. Architects, care printr-o acoperire de lemn, amplasată în centrul medieval al Seviliei, adăposteşte ruinele anticului oraş roman.[383] Ruinele au fost descoperite odată cu lucrările de construire a parcării subterane. Printr-un proces de recalificare urbană, inserţia a devenit după puţin timp „imaginea" pieţei de la Encarnación, oferind o nouă anvelopantă nivelului arheologic.

e. *Loft*

Reprezintă o formă planimetrică care nu se poate raporta la stereotipi deja codificaţi, ci funcţio-nează în raport liber cu contextul. Termenul are două sensuri care pot funcţiona simultan:

- Primul se referă la conversia zonelor arheologice, bine conservate, caracteri-

[380] Însemnând în arabă „oraş frumos", situl are o vechime de peste un mileniu, fiind considerat cel mai timpuriu dintre formele urbane islamice de pe teritoriul Europei. Terminat în 2008, la zece ani după proiectarea sa, muzeul câştigă numeroase premii.

[381] Slessor 2009.

[382] Indrigo, Pedersoli 2010, p. 9.

[383] Acesta a devenit din mai 2011 muzeu şi se poate vizita ca şi restul ansamblului. Moore 2011.

zate de interioare înalte şi zone ample de gol (sau vitrate). Poate fi folosit ca formă de reprezentare a unor opere mari, prin instalaţii proiectate special pentru expoziţii sau evenimente. Această tipologie poate deveni atât sală expoziţională, cât şi spaţiu ce găzduieşte spectacole, *performance* sau manifestări culturale ample, în funcţie de folosirea sa în interior sau exterior. Multe dintre incintele unor zone arheologice care au suferit procese de conversie se regăsesc la Roma. L'*Aula Decima*, la Termele lui Diocleţian, care adăposteşte Muzeul Naţional Roman, a rămas unul dintre puţinele spaţii acoperite cu bolţile originare.[384] În *Mercati Traianei* s-a revitalizat spaţiul conceput de Apolodor din Damasc, prin proiectul de *allestimento* a lui Paolo Martelotti[385]. Astfel, se poate parcurge tot ansamblul, urmărind o serie de ambiente interne: porticul, exedra meridională, hemiciclul, de la capătul Aulei Nord către forul lui Augustus, aflat la o cotă cu circa 40 de metri mai joasă, care adăpostesc opere scultptorice antice. Prin traseul muzeal actual, turistul intră în contact cu perspective urbane de o dimensiune impresionantă pentru contemporaneitate. Este unul dintre primele exerciţii de recompunere la scară monumentală, ale perioadei actuale.[386]

- Cel de-al doilea înţeles al *loft*-ului se referă la adăugire, la prelungirea unui spaţiu existent. În acest fel se pot defini pasarele, supante, balcoane, extensii ale unor volume, scări, care introduse între vestigii dau un nou sens traseului muzeal. Peter Zumthor a articulat incinta Muzeului Diocezei din Cologne prin toate modalităţile de reprezentare ale *loft*-ului. Alăturarea unui alt corp de clădire a reunit fragmentele istorice, într-un singur edificiu, Kolumba, îmbinând părţile arheologice ale zidăriei bisericii gotice-târzii, cu noua propunere.[387] Limita dintre "ceea ce nu este terminat" şi cea a clădirii actuale se face treptat, semnele istoriei continuându-se cu golurile imprimate în faţadă. Prin formele sale geometrice, cu toate că se desfăşoară în acelaşi plan, intervenţia lui Zumthor constituie fundalul pe care se desenează urmele unei epoci. În interior, forţa unei pasarele din metal colorat uneşte compoziţional fragmentarea şi multitudinea stilistică a elementelor prezente.

Pe siturile arheologice de origine greco-romană nu se regăseşte acea bogăţie de informaţie sau de ornament, specifică construcţiilor din perioadele mai recente (cazul palatelor renascentiste sau baroce), multe dintre ele conturându-se doar la nivel structural. Astfel, inserţia muzeală se poate realiza cu mai multă uşurinţă, fără să afecteze ambientul înconjurător. Conceperea unor spaţii „secundare" în cadrul unui ansamblu monumental, devine o activitate proprie arhitectului.

4.3.3.b. TRASEE ÎN MUZEU

Muzeul contemporan, integrat siturilor arheologice, nu mai este astăzi caracterizat prin volumetrie şi atribute estetice, devenite secundare, ci prin modul de parcurgere al spaţiului sau într-un cuvânt, prin trasee. Regăsim în multe ţări europene clasificări ale acestora în funcţie de tipologia de activitate, categoriile muzeale şi profilul vizitatorilor. Traseele astfel configurate trebuie să răspundă cerinţelor de accesibilitate, orientare şi modalităţilor de aranjare a colecţiilor. Un sit arheologic se dezvoltă pe o suprafaţă întinsă de teren, fapt pentru care semnalizarea şi alegerea

[384] Palladio 1832, Arch. H 144, p. 41.
[385] Del Moro, Milella, Ungaro, Vitti 2007.
[386] Ungaro L. 2003, p. 35.
[387] *International Architecture Biennale*, Venice, 2002.

modalităţii de parcurgere optime în funcţie de categoriile sociale şi culturale ale vizitatorilor constituie un fapt necesar. Începând cu analizele lui Clarence Stein,[388] s-a constatat că trebuie făcută o diferențiere între publicul larg şi cunoscători. Pentru o mai bună înțelegere a arheologiei de publicul amator se vor poziţiona diverse elemente cu rol focalizator. Philip Hughes prezintă într-unul dintre studiile sale, un sondaj elaborat în diverse muzee prin care se explică nevoile și cerinţele vizitatorilor, precum: confortul, simpla orientare, primirea şi accesul facil, divertismentul, socializarea, respectul față de valorile istorice, comunicarea, învăţarea, posibilitatea de a alege şi controla, provocările şi interactivitatea, relaxarea şi regenerarea psihologică.[389] Astfel, pentru profesioniştii în domeniu, traseul va trebui documentat, prezentându-se permanentele descoperiri, relaţiile identificate sau lucrările publicate, în analogie directă cu elementele sitului. Această categorie de vizitatori poate avea libertatea de a investiga zona, fără a fi constrânşi să parcurgă o distanţă foarte mare până la elementele de interes. Muzeul nou proiectat în schimb, trebuie să funcţioneze pentru aceştia asemeni unei baze de date, permanent actualizată. Pe de altă parte, turiştii vor fi co-interesaţi de modul în care este structurat traseul propus. Diferite aspecte ale sitului legate de: identitate, istorie, cronologie, personalităţi marcante, pot genera un mod specific de parcurgere. Amplasarea spațiilor destinate copiilor se va organiza împreună cu specialişti din domeniile sociologiei şi psihologiei pentru evidenţierea celor mai simple soluţii de comunicare a unor informaţii. Astfel, traseele muzeale, dincolo de a nara şi a furniza date despre un sit, vor fi adaptate modalităţilor şi variantelor interactive. Muzeul de Arheologie din Florenţa prezintă de-a lungul parcursului o varietate tematică: de la proiecte de *scanner laser* ale statuilor, practicate de cercetători şi până la situri arheologice improvizate, destinate preșcolarilor.

În urma analizelor efectuate anterior s-a găsit o sumă de elemente importante pentru ariile arheologice, care va deveni sursa proiectării traseului muzeal. Astfel, se identifică acele ansambluri care suscită interesul tuturor categoriilor de vizitatori menţionate şi se determină, pornind de la analizele *space-syntax* direcţiile optime de parcurgere. În funcţie de dimensiunea sitului se va putea opta pentru un traseu liber sau unul predefinit. Carlo Scarpa a propus în proiectele sale o modalitate de „acompaniere" a vizitatorului, nu prin semnalizare, ci bazată pe controlul perspectiv prin obstacole vizuale sau schimbarea sensului de orientare.[390]

În cadrul analizei, se va face distincţia clară dintre traseul din situl arheologic şi cel interior inserţiei propuse. Dacă în primul caz, parcurgerea este restricţionată de amplasament, organismul expozițional, în schimb, poate funcţiona asemeni oricărui alt muzeu din mediul urban, indiferent de specializarea sa.

- Traseul de tip arterial[391](liniar sau în funcţie de numărul de intrări, ieşiri: unic sau inelar)[392] se utilizează doar în cazurile ariilor arheologice mici, unde printr-o singură parcurgere se vizitează întregul complex sau se poate dubla atunci când mărimea acestuia variază. *Settimana della cultura* la Roma propune simultan în zona arheologică centrală itinerarii istorice, ale locurilor hipogee, sacre, ale artei grădinilor, dedicate monografiilor împăraţilor romani etc.[393]

[388] Cataldo, Paraventi 2007, p. 99.

[389] Hughes 2008, p. 36.

[390] Metoda lui Scarpa prevede dispunerea pe traseu a „dei ralentamenti e delle fughe". Cataldo, Paraventi 2007, p. 99, *apud* Forster 2000.

[391] *Idem*, p. 100.

[392] Ranellucci 2007, pp. 75, 85.

[393] La Repubblica 13 aprilie 2010, Settimana della cultura, *Roma da scoprire tra musei, ville e siti archeologici.*

- Cel mai uzitat tip de traseu este cel liber (multiplu)[394], deoarece în aceeaşi zonă se pot identifica elemente arheologice care să suscite diferenţiat interesul vizitatorilor. Momentan în *Villa Hadriana* se foloseşte acest mod de parcurgere. Încă de la intrare se pot face alegeri între: zona Pecile, a Teatrului Grec, a Bibliotecilor sau a *Edificio delle Tre Esedre*.

- Atunci când unul dintre monumente este mai important, de exemplu columna lui Traian, între rămăşiţele forului cu acelaşi nume, se propune un traseu de tip „margaretă" sau radial,[395] care încercuieşte total edificiul, pentru a-l percepe din toate laturile. Această reprezentare va pune în valoare obiectul, ierarhizându-l.. Pornind de la formele caroiajului şi având deja o serie de repere se poate imagina un traseu modular, fiecare pătrat al acestuia inducând opt direcţii de parcurgere posibilă.[396]

- Traseul de tip pieptene se regăsește în cadrul edificiilor existente reutilizate prin muzealizare şi unde trecerea se face dintr-un coridor principal în săli anexate acestuia. Acesta permite vizitarea încăperilor interne şi readuce vizitatorul de-a lungul unei parcurgeri axiale. Exemple de acest fel se regăsesc la *Mercati Traianei*, Pretoriul din *Villa Hadriana, Basilica* lui Maxenţiu sau a tabernelor de pe Palatin.[397]

Astăzi, din lipsa de control asupra spaţiului, asemeni modelelor de secol XVIII se recurge tot mai des la folosirea unei singure căi de acces şi de evacuare, alegere întărită şi de considerentele de siguranţă. Un muzeu atipic este cel realizat de Le Corbusier, cel al creşterii nelimitate, care prevede o dezvoltare modulară infinită. Astăzi, când raportul cu ambientul devine principalul mod de configurare al spaţiilor, accentul cade pe traseele bine determinate, închise în incinte. Acestea au la bază conceptul general al colecţiei. Inserţia muzeală se va adecva valorii vestigiilor, ca „obiecte expuse" şi se vor configura modalităţile de parcurgere integrală a acestora, ca parte componentă a sitului arheologic. În zonele în care, materialele prezentate constituie sursa unor cercetări ulterioare, se realizează enclave ce permit o mai mare mobilitate a acestora, în cadrul unor secţiuni dedicate analizei ştiinţifice. Aşa cum s-a subliniat anterior, muzeul rămâne structura actuală cu cel mai mare grad de flexibilitate. În anumite cazuri această caracteristică de a se putea transforma, respectiv extinde, în funcţie de noile cerinţe din domeniu, va trebui analizată sub toate aspectele auto-susținerii ansamblului şi a noilor sale integrări.

Accesibilitatea persoanelor cu dizabilităţi într-un sit arheologic este una dintre cele mai mari probleme care se pune astăzi proiectării. În general arhitectura greco-romană, din raţiuni de apărare şi de control intern, este construită pe terenuri cu declivitate mare. Chiar şi în locurile în care edificiile au fost realizate pe o suprafaţă plană, în urma depunerilor straturilor succesive se remarcă o diferenţă de nivel între 2 şi 10 metri, în funcţie de vechimea oraşului şi de utilizarea succesivă a zonei. Astfel, ceea ce în general se rezolvă prin scări, gradene şi treceri rapide, prin normativele actuale poate fi considerat: barieră arhitectonică. Rampe, ascensoare, platforme pot fi inserate traseului acolo unde este necesar, dar şi posibil, fără distrugerea monumentului. Cu cât variantele de

[394] Numeşte traseul *„a blocchi*", Cataldo, Paraventi 2007, p. 100.

[395] După clasificarea lui Franco Minissi. Idem, p. 89.

[396] Minissi 1983, p. 88.

[397] Puţine edificii îşi păstrează intactă structura (cele din forul lui Traian sau de la Pompei), fapt pentru care într-un sit arheologic spaţiul străzii devine similar cu cel al galeriei interioare unui edificiu (zona anterioară a *Aulei Domitianea* din forul roman).

parcurgere proiectate în muzeu sunt mai numeroase, cu atât şi problemele generate de fluxul de turişti, de întreţinere şi de modalităţile de a-l străbate, cer o soluţie imediată de rezol-vare. Astăzi preocuparea pentru acest tip de proiectare a dat o sumă de rezultate estetice în conjugarea celor două cerinţe.[398] În cazul organismului muzeal inserat, termenul se extinde la noţiunea de circulaţie, reprezentată exclusiv în funcţie de tipologiile colecţiei, după aceleaşi scheme ca şi cele expuse anterior.[399] Prin încadrarea sa într-un ambient în aer liber, se va ţine cont şi se accentuează compoziţional conceptele de deschidere şi comunicare între anvelopantă şi mediu (păstrarea dialogului cu ruinele din exterior), indiferent de tipul de traseu prevăzut. Se vor studia în următoarele paragrafe modurile prin care se pot organiza fluxurile turistice de vizitare, pornind de la configurarea sălilor de expoziție.

4.3.3.c. SĂLI ŞI ZONE DE EXPUNERE

Acest parametru se referă la ambientarea generală a spaţiilor muzeale, în interiorul edificiului propus sau între vestigii. De la intrarea în situl arheologic vizitatorul trebuie să înţeleagă modul în care au fost structurate diferitele zone şi să înțeleagă în ce măsură oferta muzeală îi este adecvată.

a. Stabilirea circulaţiilor şi a timpului destinat vizitării

Întreaga configuraţie a muzeului, respectiv a traseului printre vestigii se prezintă ulterior identificării principalelor elemente ce urmează a fi expuse. În urma unei analize tipologice se va determina o serie de caracteristici ale vestigiilor și ale obiectelor incluse în incinte, din care va rezulta timpul mediu de observare a acestora şi de înțelegere a eventualelor materiale anexate. La un anumit interval, traseul va prezenta dilatări, definind zonele de odihnă. Acestea pot fi atât extensii ale sălilor de expunere, cât şi amenajări de zone de-a lungul itinerariilor stabilite (nerecomandat deoarece se strangulează circulaţiile). În cazul preexistenţelor în aer liber se găsesc fie locuri protejate, fie cu posibilitate de acoperire, deschidere/închidere şi organizare a unui spațiu de ședere, secvenţializând parcurgerea colecţiilor. Astfel de arii, cărora li se pot adăuga şi servicii de bază trebuie determinate în funcţie de lungimea totală a unui circuit, de numărul de vizitatori şi de media de vârsta (calcularea timpului mediu de parcurgere). De cele mai multe ori în siturile arheologice se vor considera, ca îndeplinind acest rol, zonele panoramice sau cu perspective favorabile asupra ansamblului. Astfel, durata medie de deplasare într-un muzeu diferă în funcţie de tipul circulaţiei şi de implicarea ghizilor. Într-un spaţiu cu traseu liber, unde controlul este dificil, calcularea timpului de parcurgere se va face estimând o singură vizitare a unei colecţii, în caz contrar, luându-se măsuri de limitare a numărului de intrări.[400] De cele mai multe ori sălile nu interesează vizitatorul în egală măsură, fapt pentru care se poate prevedea „o pauză”, înainte de a trece în spaţiul care adăposteşte obiectul central al expunerii. Anumite zone sunt des frecventate de turişti, în timp ce pentru altele se fac eforturi de valorificare.[401] Pentru perceperea unor statui, coloane, obeliscuri., se formează grupuri de circa 20-30 de persoane,[402] care nu trebuie să ecraneze alte obiecte ale muzeului, prin modul în care se dispun în jurul acestora (ţinând

[398] Ranellucci 2007, p. 69.

[399] Dacă în cadrul sitului arheologic raportarea se face în funcţie de diversele zone recognoscibile şi de perceperea lor, în muzeul inserat se vor respecta regulile vizitării colecţiilor şi ale principalelor săli rezultate din compunerea acestora.

[400] Ranellucci 2007, p. 75.

[401] În Muzeul Egiptean din Cairo, în jurul măştii funerare a lui Tutankhamon se aglomerează spaţiul, astfel încât de multe ori este nevoie de acţiunea personalului muzeal pentru a controla fluxul de turişti. Aceeaşi situaţie este evidentă şi la *Musei Vaticani*, în cazul Capelei Sixtine, sau la Muzeul Luovre, cu Gioconda.

[402] La *Aranciera di Villa Borghese*, numărul maxim este de 20 de persoane, la *Area Archeologica* de la Domul din Milano 30-35, pentru sculpturile lui François Pinault, la Punta della Dogana, 25.

cont că într-un spaţiu liber distanţa faţă de subiect este de până la 4 m, iar în interior, între 1,5-3,5 m[403]). În gestionarea acestor aspecte, se va ţine cont de faptul că orice muzeu prevede o creştere, o diversificare şi o reorganizare a expoziţiilor şi a materialului existent. În acest sens, orice sit arheologic va prezenta variaţii datorate unei serii de intervenţii produsă de diversele modificări ale stării vestigiilor. Cele mai frecvente transformări ale structurii şi distribuţiei interne a circulaţiilor unei arii se observă în configurarea aparatului de intrare, precum în cazul propunerii lui Giovanni Vincenti pentru *Museo Archeologico di Santa Scolastica*, la Bari, a lui Oswald Mathias Ungers pentru *Pergamon Museum* sau numeroasele iniţiative universitare pentru *Villa Hadriana*.

b. *Ambientarea*. Prin acest termen se înţelege configurarea spaţiilor interior şi exterior, cu scopul de a funcţiona ca sală de expoziţii. Conversia este mai dificilă în cazul patrimoniului imobil, deoarece acesta este condiţionat de propria structură, de îngrijirea periodică, de capacitatea spaţiului de a „primi" vizitatori, limitând posibilităţile de intervenţie. Desigur, aceste spaţii se pot transforma de-a lungul timpului, motiv pentru care orice fel de *allestimento* va trebui gândit în mod reversibil şi flexibil.

- b.1. ***Spaţiile deschise*** se referă la zona propusă pentru expunere, amplasată în aer liber, printre ruine sau la o prelungire a noului muzeu spre exterior, printr-o alveolă, respectiv o curte interioară. Practic colecţiile se încadrează, dacă nu sunt compuse chiar de vestigii, în peisaj. Este acel raport creat de Carlo Scarpa prin amplasarea statuii lui Cangrande, pe o pasarelă suspendată, înainte de intrarea în muzeu, ca formă de exprimare a spaţiului interior către ambient. În cazul unui edificiu arheologic, principala sa funcţiune devine aceea de a se expune pe sine însuşi. Deschiderea elementelor între ele, comunicarea formală şi obţinerea unei reprezentări vizuale complexe sunt modalităţile prin care locul poate produce o impresie puternică vizitatorului. Astfel, orice amenajare într-un sit arheologic implică o evaluare calitativă a componentelor sale, astfel încât să se determine un ambient muzeal specific fiecăreia. Lectura vestigiilor se bazează pe amenajarea unui traseu care va evidenţia secvenţial natura şi complexitatea datului arheologic. Unul dintre siturile care exprimă cel mai bine starea de dinaintea „sfârşitului" civilizaţiei antice este oraşul Pompei, unde, prin arheologie sunt reprezentate urmele tragediei umane, în absolut.[404] În urma studiilor realizate de *International Organisation of Archaeological Open Air Museums and Experimental Archaeology,* s-a ajuns la concluzia că fiecare loc narează în manieră proprie legătura dintre context, peisaj şi arheologie, în timp ce muzeul ca prezenţă fizică, întotdeauna într-o formă difuză, trebuie privit ca un element de traversare între naturile diferite ale locului.[405]
- b.2. Prin ***spaţii închise*** se înţelege folosirea, în scopul muzealizării, a ambientelor delimitate de o anvelopantă către exterior, reprezentată atât de incintele antice, stabile din punct de vedere structural prin intervenţiile asupra monumentului, în care se conturează trecerea dintre zone, cât şi de sălile nou construite ale unei inserţii în sit. Tratarea e diferită pentru fiecare, deoarece mesajul transmis variază. Aceste spaţii vor fi reprezen-tate de

[403] Ranellucci 2007, p. 78.

[404] Un alt exemplu asemănător prin forţa sa narativă este *Stoa Poikile* din Atena, în urma muzealizării.

[405] Giberti 2010-2011, p. 1.

sălile muzeale, în sensul unei înţelegeri contemporane, obligând la un raport exclusiv între colecţie şi mediu.

În cadrul incintelor antice lectura se face stratigrafic, pornind de la planul interior al structurii vestigiului şi ajungând la exponatul inserat sau existent. Scopul muzealizării este înainte de toate acela de a prezenta situl, fapt pentru care parcurgerea incintei trebuie dublată prin narare, prin crearea unei stări superlative, determinată de contactul direct cu ruina. Vizitatorul trebuie să conştientizeze că poate „trăi" un loc cu o istorie vie, descrisă în detaliu şi identificată în urma înțelegerii ansamblului. Conceptul de muzeu „în afara muzeului" se referă întocmai la acele spaţii, destinate publicului, care au caracter expozițional prin modul în care sunt formate, prin dispoziţia lor în oraş sau prin legăturile între diversele situri protejate, susținându-se astfel, formelor instituţionalizate. În aceste cazuri muzealizarea este un fenomen natural, care cuprinde părţi ale ansamblului, în funcţie de reprezentativitatea lor în timp. În cazul arealelor arheologice tocmai preexistenţa, amplasamentul originar, le asociază permanent funcţiunea culturală. Un caz exemplar poate fi templul lui Hadrianus, Pantheonul din Roma, care nu şi-a pierdut caracterul devoţional, fiind folosit ca biserică şi totodată prezentând valenţe expoziționale, datorită numeroaselor opere sculptorice, frescelor şi mormintelor.

Diferenţa dintre un muzeu arheologic şi unul de artă implică o realizare diferenţiată a întregului cadru scenografic, având în vedere că în cazul celui de-al doilea, tehnicile folosite se pot repeta mai multor colecţii. Patrimoniul arheologic mobil este rezultatul unei documentări complexe, care nu „evocă întotdeauna valoarea artistică".[406] Varietatea mare a rămăşiţelor găsite pe un sit conduce la elaborarea de tehnici adaptate fiecărui material, cu aplicaţii dintre cele mai flexibile. Pe de altă parte, orice detaliu arhitectonic sau ruină, ca parte a unui edificiu, nu poate comunica nimic prin sine însăşi, ci doar printr-un context apropriat evoluţiei şi istoriei sale. În astfel de cazuri a include o colecţie unor vestigii, condiţionează spaţiul, care-şi poate pierde independenţa semantică.

În noul muzeu inserat, interiorul este impersonal şi uniform, fapt pentru care accentul cade asupra obiectelor expuse. Modalitatea de transmitere a informaţiei este directă, prin implementarea tehnologiei. Astfel se vor folosi mijloace narative bazate pe interactivitate, sunet, proiecţii video, care să aducă vizitatorul în cadrul unui ambient imaginat, reconstituind o perioadă trecută. Chiar dacă iniţial întregul sistem muzeal va trebui adaptat vestigiilor şi dedicat acestora, anumite săli închise pot facilita înţelegerea de ansamblu. Lucia Cataldo compară procesul parcurgerii unui astfel de spaţiu cu cel al unei partide de şah,[407] jucate de profesionişti şi de amatori, spunând ca cei dintâi îşi amintesc relaţiile dintre piese, în timp ce a doua categorie poate cel mult identifica locul acestora pe tablă de joc. În acest fel, dacă specialiştilor le este adresat traseul ştiinţific din cadrul sitului, pentru ceilalţi, muzealizarea ruinelor constituie unica formă de apropriere a spaţiului, iniţial inaccesibil. Diferenţa majoră dintre un muzeu contemporan de arheologie şi cel inserat ariilor arheologice constă în raportarea permanentă a celui din urmă la vestigii, nefiind necesară recompunerea contextului, ci doar analogiile de tip formă-fond cu acesta. Tehnicile de ambientare a spaţiilor închise, prin exponate, vitrine, suporturi şi instalaţii, vor fi descrise în capitolul următor. Acestea depind, aşa cum s-a demonstrat, de configuraţia traseului. Cele două tipuri de săli: cele accesate lateral, dintr-un culoar adiacent şi cele înlănţuite, prin care se trece dintr-o încăpere în cealaltă, trebuie configurate în raport cu colecţia, pentru a elimina efectul claustrofobic, facilitând o corectă raportare la scara umană.

[406] Minissi 1988, p. 25.

[407] Cataldo, Paraventi 2007, p. 118.

- b.3. Spaţiile semi-deschise sau semi-închise se referă la formele arhitecturii actuale, încadrate vestigiilor, prin care cele două entităţi ajung să formeze un tot unitar. Fie că este vorba despre ecranări, acoperiri, închideri, structuri, între corpul antic şi cel contemporan va rămâne întotdeauna „un interval", care conturează o secvențializare în materie. De cele mai multe ori, aceste spaţii apar în urma unor intervenţii de restaurare, protecţie sau consolidare. Pentru a le anula funcţiunea strict tehnică se vor căuta mijloace stilistice, eventual scenografice, de punere în valoare a monumentului. Alberto Ferlanga era uimit de capacitatea ruinelor de a integra bucăţile de metal sau de sticlă ale structurilor propuse prin muzealizare, în urma operaţiei de „aducere la viaţă".[408] Prin acoperire, de exemplu, se creează un ambient propriu prezentării *in situ* a ruinelor, ca secvenţă a traseului general. Deseori, aceste zone sunt marcate în cartele de risc arheologic. Una dintre specialistele muzeografiei italiene, Maria Clara Ruggeri Tricoli vorbeşte despre depăşirea barierelor închiderii, prin noile tehnici vizuale, reprezentate prin acoperirea de sticlă[409] sau policarbonat.[410]

c. ***Analiza conurilor optice***. În cadrul acestui tip de studiu se porneşte de la problema organizării perceptive, bazată pe efectul *Gestaltism*-ului (formă, schemă),[411] prin care caracteristicile întregului nu pot fi reduse la suma atributelor părţilor componente şi prin care, în timpul actului cerebral asociat vizitării unui muzeu, elementul psihologic devine mai important decât cel senzorial. În acest sens va conta percepţia generală asupra *allestimento*-ului şi nu doar impresia artistică a diverselor elemente care îl compun, printr-o o serie de conexiuni.

- c.1. *Relaţia cu obiectele tridimensionale*. Pornind de la configuraţia traseului, se poate argumenta raportul incintă - public - obiect, printr-o clasificare bazată pe organizarea senzorială.
  - Derivând din schema radială, acest tip de spaţiu expozitțional are în centrul său un obiect reprezentativ pentru întreaga colecţie. Asemenea exemplului scarpian acesta se poate percepe fie de la intrare, fie dintr-un punct nodal important, accentuând parcurgerea sălilor sau a ambientelor succesive. Proiectantul va deci-de, în funcţie de datele obţinu-te prin analiză ce componentă se distinge drept element-simbol.
  - Schema în evantai[412] prin care se prezintă neierarhizat fiecare dintre vestigiile unei construcţii, astfel încât vizitatorul să se poată orienta în privinţa parcurgerii. S-a observat, într-un studiu realizat de *Space-Syntax* la *British Museum* că rămâneau ambiente nevizitate.
  - În cadrul schemei libere se va evita dispunerea alăturată, la o distanţă mică, a obiectelor de interes. Dacă formula se suprapune traseului multiplu, respectiv muzeului difuz, orienta-

[408] Ferlanga 2010, p. 2.

[409] Se prezintă numeroase exemple*: Castello di Juval, Val Venosta, Castelbello-Ciardes. Palazzo dei Mercedari, Modica*. Ruggeri Tricoli 2008, p. 22.

[410] Malia, Creta, pe structură din lemn lamelar, Ferlanga 2010, p. 8.

[411] Cataldo, Paraventi 2007, p. 119.

[412] Hughes 2010, p.77.

rea poate deveni dificilă, din cauza unui număr mare de alegeri. Un aspect pozitiv e compararea elementelor şi identificarea de noi relaţii între acestea. Un caz similar e cel al *Antiquarium*-ului Temenosului de la Himera, dezvoltat pe o pantă accentuată, unde Franco Minissi a propus o succesiune de spaţii expoziţionale care prezintă cronologic fazele dezvoltării *polis*-ului,[413] alegere structurată pe baza nivelurilor de lectură și a raporturilor perspective.

Analizele făcute iniţial în cadrul capitolului dedicat configuraţiei şi morfologiei se vor relua, pentru a identifica şi a pune în valoare elemente importante din punctul de vedere istorico-antropologic, al ierarhiei sau al centralităţii. Astfel, prin suprapunerea caroiajului din studiu peste elevaţiile ansamblului se pot determina principalele conuri optice, în relaţia dintre vizitator, ambient (sit arheologic) şi muzeu. În primul rând, pentru a se orienta, omul are nevoie de repere. Ca urmare a analizei altimetrice se vor identifica atât zonele cu vestigii joase, unde pentru determinarea schemelor de parcurgere, se stabilesc accente volumetrice sau de înălțime, în timp ce în locurile ridicate se tratează în special planurile de bază (prin paviment, piedestaluri, rampe sau obiecte de semnalizare la nivelul ochiului). În siturile arheologice nu se întâlneşte problema frecventă a muzeelor contemporane, datorată uniformităţii înălţimii componentelor. Pentru obţinerea unui accent vertical se face recurs la semiologie, prin reprezentare, de tipul unui totem care să funcţioneze ca element de orientare, semnal sau al unui panou grafic (cu o anumită valoare de repetabilitate). Atunci când diferenţele de înălţime nu sunt sistematizate, se vor găsi elemente discrete de legătură sau se sugerează schimbarea direcţiei de parcurgere.

Muzeul propus nu trebuie să „concureze" cu preexistenţele. Acesta se va încadra în sit, urmărind schemele grafice discutate anterior, folosind toate mijloacele pentru a rămâne neutru, reprezentând deseori un fundal pentru vestigiile din prim plan, prin volumetria sa continuă. Dacă acesta este amplasat la sfârşitul traseului, prezenţa sa se va integra natural, fără a deranja contemplarea ruinelor. În acest sens jocul volumetric al faţadelor, din imediata vecinătate a elementelor arheologice ar trebui evitată. Carlo Scarpa, prin citata lucrare de la Castelvecchio, e primul arhitect care reuşeşte să compună în mod dinamic relaţia cu exteriorul, „eliberând" materia istorică, printr-o operaţie „aproape urbanistică".[414] Statuia lui Cangrande, devenită un semnal pentru intrarea în incintă, uneşte, asemenea unei articulaţii cele mai importante părţi ale ansamblului, lăsând o urmă istoriei. Pentru prima dată toate elementele unui edificiu dialoghează între ele: faţade, statui, structura medievală, vitrine, suporturi şi didascalii. Redarea tridimensionalităţii, indicarea unor secţiuni ipotetice impor-tante, a unor perspective favorabile deschid o nouă viziune asupra relaţiei vizitator-operă de artă.

Roma rămâne un exemplu în ceea ce priveşte diversitatea soluţiilor muzeografice.[415] La *Palazzo Altemps,* Mercur, Hercule sau Venus dialoghează cu cei prezenţi prin intermediul interpretării teatrale; la *Palazzo Massimo alle Terme*, prin cărţi virtuale, tinerii pot recunoaşte miturile olimpiene şi experimenta existența tumultoasă a zeilor; pe Palatin se reproduc, în cadrul unor jocuri interactive, planurile forului, desene ale plantelor din acea epocă, corelate cu formele şi iconografia decoraţiilor de pe

[413] *Centro Nazionale di Ricerca* 1982, p. 214.

[414] Dal Co, Mazzariol 1984, p. 159.

[415] Ghidul complet al activităţilor didactice din muzeele italiene, dedicat tuturor instituţiilor de învăţământ. *Art&Scuola*, 2010-2011, pp. 16-20.

principalele temple ale Romei; la Anfiteatro Flavio o serie de actori (interpretând soldaţi, marinari, vânzători, vestale sau gladiatori) prezintă scenete care redau modul în care se desfăşurau spectacolele antice, accentuând inclusiv momente importante ale istoriei; tot în acelaşi loc, sub numele de Rewind Rome se desfăşoară un itinerar arheologic printr-o simulare 3D a traseelor printre vestigii; în Crypta Balbi se pot degusta preparatele unei cine romane şi intra în contact cu viaţa cotidiană a antichităţii; la Scavi dell'Ostia Antica se simulează comerţul dintre port şi capitală, otium-ul şi negotium-ul, de-a lungul traseelor importante, prin identificarea relaţiilor dintre edificiile agorei; la Palazzo Massimo se studiază tehnica frescelor din antichitate şi până în zilele noastre. Este un exemplu concret de conservare in situ, prin sensibilizarea şi educarea societăţii.

Tendinţele actuale de vizionarism trebuie adaptate direct la context. Problema formelor dezlănţuite care învăluie ruinele şi le „protejează", mutându-le în plan secundar, trebuie înlăturată. Astfel de reprezentări pot comunica mai degrabă cu peisajul, departe de vestigii, precum în cazul complexului din oraşul taiwanez Kaohsiung,[416] ce reconfigurează spaţiul cultural. Realizat în prelungirea unui parc urban, volumul se prezintă ca un organism în mişcare, legat de context şi mizând pe reinventarea unor practici tradiţionale. Prin academismul de faţadă, scara sa monumentală (200x160m) explică necesitatea realizării unui caracter emblematic pentru oraş. Edificiul se percepe asemenea unei stratigrafii, prin suprapunerea controlată a unor benzi de „unde ample", în mişcare. Chiar acoperişul se metamorfozează, devenind un pietonal verde, o belvedere, care printr-o filtrare riguroasă a luminii, dramatizează locul, accentuând dinamica proiectului. De cele mai multe ori siturile din zona urbană trebuie să dialogheze în primul rând cu arhitectura oraşului, devenind dificilă armonizarea unui cadru rigid. În acest caz analiza morfologică se va îndrepta asupra întregului context din jurul ansamblului arheologic. Deseori amenajarea unei expoziţii este cu atât mai interesantă, cu cât gestul creator se demarcă cât mai puţin, dar potenţează operele expuse. Institutul Central de Restaurare Enea, a dezvoltat un proiect de cercetare pentru protecţia zonelor arheologice, autori precum Michele Cordaro sau Almamaria Mignosi contribuind la dezvoltarea unei metodologii.

În cazul majorităţii monumentelor revitalizate se inserează colecţii străine lor. De cele mai multe ori, muzeul arheologic este cel care se confruntă cu opere mutate, donate, spoliate și care, din nevoie de spaţiu sau datorită atenţiei proprietarilor, ajung expuse. Este cazul celor dintâi realizări ale secolului al XVIII-lea, când între muzeu şi colecţie nu există decât stricta legătură protecţionistă şi didactică. Astfel de locuri pierd din forţa expresivă a informaţiei şi cad în umbra unor desfăşurări sporadice de fronturi, fără a induce, de cele mai multe ori, efectul dorit. Protagonistul acestui tip de lucrări este arhitectul-anticar, colecţionarul, care adună o seamă de bunuri fără a defini relaţii între ele. Urmează astăzi muzeograful, ce trebuie să pună laolaltă, printr-o logică reală sau imaginată, toate aceste elemente disparate, în scopul rememorării istorice. Unul dintre muzeele mici ca dimensiuni, dar cu o colecţie impresionantă este Altemps, din Roma (denumit şi Muzeul Naţional al Colecţiilor de Artă), în care se reunesc figuri ale cultului egiptean, statui în marmură greco-romane, pe fundalul unei arhitecturi impunătoare, realizate de Antonio di Sangallo cel Bătrân, Baldassarre Peruzzi şi Martino Longhi.[417]

Cu cât vocaţia muzeală a bunului este mai mare, cu atât monumentul va suferi mai multe mutaţii, ca parte a personalităţii sale expoziționale, adică pornind de la acele caracteristici de mare valoare, care însumate oferă preexis-

[416] Concurs lansat în 2006 şi câştigat de grupul olandez Mecanoo. *Tehniques et architecture*, 490, p. 66.

[417] Scoppola 1997, p.7.

tenţei fizionomia ce va fi ulterior supusă conservării. În acest sens, Franco Minissi evocă exemplul unui obiect de artă sacră, conceput iniţial pentru a sta într-un templu şi care ulterior, mutat într-un muzeu, îşi pierde semnificaţia originară, devenind dintr-un obiect dedicat cultului zeilor, unul lipsit de vocaţie.[418] În urma diverselor transformări, opera de artă este însă îmbogăţită de interesul faţă de contextul istoric, social în care s-a realizat, faţă de argumentul reprezentării, de analogii, sau de alte caracteristici ale tehnicilor folosite, de conotaţiile pe care le poate prezenta, devenind subiectul unui studiu sau al unei cercetări aprofundate. Această formă complexă pe care monumentul în general o poate primi se denumeşte „personalitatea sa muzeală".[419] În acest sens multe dintre iconografiile şi obiectele rămase în locurile originare sunt privite precum o operă de artă, într-un muzeu.

- c.2. *Prin relaţia cu obiectele bidimensionale*, la nivelul schemei perceptive, se înţelege orientarea prin panouri sau hărţi interactive.[420] Aceasta este astăzi o modalitate răspândită, prin care publicul „explorează" sălile sau ambientele propuse. În cadrul unui sit arheologic se recurge deseori la machete amplasate în zone centrale sau la intrare, care înlesnesc orientarea în ansamblu. Un exemplu cunoscut în acest sens este cel amplasat la intrarea în incinta *Villei Hadriana*, realizat prin interpretarea şi reconstituirea lui Italo Gismondi, care invitând la parcurgere, prezintă arhitecturile tipice rezidenţei, percepute ulterior la contactul cu ruina.

Componenta edificiului care interesează în analiza bidimensională este peretele. Acesta devine fundal sau recipient, element de susţinere sau de contact, transparent sau permisiv în relaţia cu exteriorul. În funcţie de tipologia sitului arheologic acesta este tratat diferit, amintind fie de tehnica în *opus reticulatum*, de zidăriile punice, de blocurile de piatră brută, sau de vibraţiile zonelor colinare. Configuraţia şi morfologia acestuia va direcţiona perceperea unui spaţiu, sau a traseului, în general, determinând efecte spaţiale complexe (grăbind sau încetinind parcurgerea, indicând ocolirea sau oprirea pentru vizualizare[421]). Diferenţele de înălţime trebuie percepute treptat şi evidenţiate printr-un studiu al vizibilităţii în faţadele şi secţiunile unui careu. Se ştie că elementele dispuse mai sus de linia orizontului par mai depărtate, la fel şi cele colorate în nuanţe reci, in timp ce suprapunerea unui obiect pe un fundal îl apropie.[422] Asemenea lucrărilor deconstructiviste, se vor reprezenta fragmentele şi relaţiile dintre ele, distrugând „armonia", în sensul ei clasic, având de-a face cu arhitecturi deja „distruse" de vreme.

4.3.3.d. SERVICII

În cele mai multe cazuri ideea de a muzealiza un sit arheologic comportă anumite traume în rândul profesioniștilor, care consideră că însuşi aparatul de intrare ar putea constitui o formă de abuz. Inserarea unor noi funcţiuni, precum localuri publice, cinematografe, săli interactive, se raportează la noile evoluţii tehnice legate de

[418] Din această categorie fac parte multe dintre obiectele de artă din Tezaurul Vaticanului, care fără o prezentare orală detaliată, ar putea fi cu dificultate asociate utilizărilor originare.

[419] Franco Minissi, ca de altfel Albini sau Carlo Scarpa consideră că, precum demersului fenomenologic, orice loc este animat de o preexistenţă, denumită actualmente „Khora", care menţine vii toate atributele originare ale spaţiului. Astfel, indiferent de natura intervenţiei, aceasta va fi marcată de trăsăturile contextului iniţial.

[420] Hughes 2010,, p. 78.

[421] Conform teoriei lui Ching în funcţie de forma unui element, spaţiul se poate percepe diferit. Astfel contează forma unui perete, înălţimea, înclinaţia sa, numărul de goluri, culoarea şi materialele.

[422] Cataldo, Paraventi 2007, p. 141.

reprezentare. Metodele de comunicare nu se limitează la forme arhitecturale greoaie, la încăperi bine compartimentate, de unde se poate auzi ghidul, pe parcursul unei vizite. Astăzi, prin simpla atingere a unui ecran, tot ceea ce este expus dincolo de „momentul captării de informaţii", se poate vizualiza. Convenţia dintre cele două mijloace este aceea de a nu renunţa la materialitatea monumentului în avantajul reprezentării sale virtuale.

Astfel, muzealizarea *in situ* duce la interpretarea edificiului concept şi nu a celui ce ţine de locul său fizic. În cazul siturilor arheologice, indiferent de zona destinată expunerii şi a dialogului imediat cu publicul, există marea masă a monumentului, având aceeaşi funcţie, dar care nu dialoghează de la sine, decăt cunoscătorilor din domeniu.Noul muzeu va răspunde totodată, unor cerinţe legate de calitate, derivate din destinaţia viitoare şi tipologia colecţiei. În funcţie de conceptul metodologico-pedagogic, care va sta la baza organizării sale, se vor contura gabaritele şi funcţiunile optime.[423]

ZONE DEDICATE PUBLICULUI

1. Astfel, ***accesul principal*** reprezintă ambientul în care se stabileşte numărul maxim de vizitatori care poate frecventa într-un moment dat muzeul sau situl arheologic, fără a pune în pericol starea monumentelor sau a obiectelor expuse.[424] În ariile intens tranzitate, precum Colloseum-ul, Ostia Antica, Teatrul roman din Verona, MAV,[425] filtrul de intrare nu face faţă numărului mare de persoane interesate. În unele muzee contemporane ca de exemplu Centru Nauki Kopernik, din Varşovia, sau Museo del Cinema, Torino, se estimează timpul petrecut pentru achiziţionarea unui bilet (în general între 30 de minute şi 3 ore) şi ulterior cel alocat vizitării, în funcţie de sezon, expoziţii noi, vernisaje etc. În schimb în alte instituţii asemănătoare, aceste situaţii se evită printr-o rezervare anterioară, precum la Galeriile Uffizi din Florenţa sau la *Muzeum Archeologiczne* din Cracovia. Cu toate că intrarea astăzi nu se proiectează după formele tradiţionale *beaux-art*-iste, totuşi fiecare sit îşi asumă o serie de ambiente introductive, în care se prezintă tipul şi clasificarea expoziţiilor, intervenţiile recente, punctele de informare asupra altor instituţii din oraş sau teritoriale analoge, hărţile multimediale sau istoricul zonei. În această parte, dedicată exclusiv publicului, în afară de stabilirea fluxului de vizitatori şi de transmiterea de date, ce vor fi decelate de-a lungul parcurgerii în aer liber, se vor valorifica vestigiile printr-o ofertă necesară gestiunii şi îngrijirii patrimoniului.[426] Astfel, se vor întâlni diverse situaţii în organizarea zonei de primire şi a muzeului propus: fie intrarea în areal coincide cu cea a intervenţiei, caz în care, acest spaţiu amplu este tratat ca un aparat de primire, un atrium, fie există un acces în zona arheologică şi unul separat pentru muzeu, moment în care se va determina o ierarhie volumetrică, cele două raportându-se prin semnalizare şi metode de informare. De cele mai multe ori, intrarea devine unul dintre puţinele spaţii complet închise dintr-o arie arheologică, fapt pentru care i se anexează şi alte funcţiuni (*bookshop* şi cafenea).

Accesul reprezintă pentru spaţiul urban un semnal, trecerea progresivă între partea antropică a oraşului şi resturile vizitabile. Cu scopul de a se încadra în ambele ambiente, intrarea trebuie configurată într-un limbaj comun, devenind fie o fantă sau ruptură într-un perete masiv, dublată de un semnal suspendat

[423] Acesta trebuie să fie configurat atât în funcţie de aranjarea obiectelor, cât şi raportată la itinerariile de vizită, destinate unei cât mai mari libertăţi a publicului de a parcurge fluid şi comod incinta.

[424] Se ştie că publicul atinge, se aşează, murdăreşte, consumă, produce vibraţii sau transpiră, deteriorând ambientul în zona unui monument.

[425] Cea mai importantă structură muzeală de arheologie virtuală, se află în zona complexului de la Herculanum.

[426] Caliari 2007.

(Doku Zentrum Museum, Nürnberg), fie protejată printr-o consolă reprezentativă (Acropolis Museum, Atena) sau săpată în relief (Kaman Kalehöyük Archaeological Museum, Turcia), urcând trepte sau rampe (Arheoloski muzej Narona[427]), coborând, intrarea de tip „garaj"[428](Antiquarium de Sevilla). În cadrul noii inserţii aceasta este organizată, în general, sub forma de tholos, o sală cu o înălţime liberă mare, în care se prezintă oferta formativă a muzeului, articulând alte funcţiuni.

2. Servicii anexă: garderobă, cafenea, bookshop şi grup sanitar. Garderoba este un serviciu necesar confortului vizitatorilor înainte de intrarea într-un spaţiu închis. Totodată se preconizează şi pentru controlul şi siguranţa operelor de artă,[429] ţinând cont de mobilitatea turistului actual. Astăzi această cerinţă funcţională ocupă o suprafaţă considerabilă, din cauza excesului de bagaje (obiecte care asigură mobilitatea, aparatură electronică şi digitală). În locurile în care nu se dispune de spaţiul necesar, s-au propus dulapuri, sisteme pliabile, culisante, uşor manevrabile de turişti, prin care fiecare îşi poate depozita propriile lucruri. Din motive economice şi de durată garderobele clasice cu banc şi compartimente, au devenit mai puţin uzitate.

Cafeneaua se poate integra în toate acele situri unde funcţiunea de alimentaţie publică lipseşte. De cele mai multe ori, aceasta este în relaţie directă cu aparatul de intrare, având avantajul utilizării indiferent de orarul de vizitare. Uneori poate fi amplasată în locuri retrase, din vecinătatea sitului arheologic sau în zona vestigiilor, oferind imagini panoramice. Acroplis Museum este unul dintre cele mai aglomerate muzee în aripa destinată restaurantului, datorită perspectivei directe către Acropolă, unica vizibilă de-a lungul traseului interior.

Bookshop-ul (librăria) este imaginea muzeului contemporan. În cazul în care este integrat unei forme centralizate, acesta poate deveni, dincolo de un simplu punct cu vânzare de carte, un spaţiu deschis evenimentelor, lansărilor editoriale şi totodată, un rezultat al reprezentărilor grafice ale identității vizuale. Publicul manifestă, în afara interesului pentru colecţii, intenția de a achiziționa o serie de obiecte, care reproduce morfologia sitului. În ultimii ani, s-a constatat că librăriile asigură o mare parte din veniturile unui muzeu, fără a se face confuzie între nevoile cu caracter comercial ale organismului muzeal şi exigenţele culturale ale sitului arheologic.[430]

Grupurile sanitare se prevăd atât în zonele din proximitatea cafenelelor sau a locurilor de şedere, cât şi în punctele importante de pe traseu, cu o atenţie deosebită în ceea ce priveşte integrarea lor între vestigii. În acest caz, se va propune o volumetrie adecvată, asemănătoare şi în acelaşi limbaj cu restul arhitecturilor noi, care, asemenea unui pavilion, va răspunde aceloraşi necesităţi (număr de turişti, dimensiunea sitului). Uneori, atunci când gestiunea sau utilizarea lor diferenţiată este incompatibilă cu restul sitului, se va folosi zona de acces, grupând în jurul său toate celelalte funcţiuni anexe.

3. Spaţii didactice. Încă de la primul contact cu muzeul se furnizează publicului o serie de informaţii, cu caracter ştiinţific, necesare evaluării critice a materialului prezentat. Iniţial se va stabili cui i se adresează muzeul şi ce documentaţii se oferă vizitatorilor, care să explice situl, o parte a acestuia sau să reprezinte un mijloc de cunoaştere a culturii antice evidenţiate. Deseori prin funcţiunea didactică se poate înţelege şi exemplificarea unui proces de producţie sau simularea unei activităţi

[427] Muzeul arheologic Narona, Croaţia, terminat în 2006, reprezintă o muzealizare *in situ* a oraşului roman cu acelaşi nume, distrus în secolul VII.

[428] Autorul prezintă trecerea dintre intrarea de tip templu sau catedrală la cea de tip garaj, Ranellucci 2007, p. 31.

[429] *Idem*, p.39.

[430] Ranellucci 2007, p. 67.

cotidiene,[431] propunându-se atât prezentări teoretice acompaniate de reconstrucţii, desene sau diapozitive, cât şi activităţi practico-creative, destinate tuturor categoriilor de vârstă. Intenţia este aceea de a transforma vizitatorul dintr-un personaj pasiv, dornic să contemple, într-unul cooptat în cercetările şi analizele de detaliu ale specialiştilor. În funcţie de tipologia publicului, Philip Hughes identifică trei categorii diferite, în funcţie de modul de învăţare: vizuală, auditivă şi chinestezică[432] și recomandă utilizarea acestora în design-ul de spaţii muzeale. Primul grup reacţionează doar la stimulii optici, optând pentru explicaţii diagramate, sintetice, non-discursive. Colecţiile pot fi reprezentate asemeni unor fişe analitice, însoţite de imagini sau reprezentări video. Totodată, grafica sălilor poate deveni un element în re-memorarea traseului. Astfel poate fi definit grupul tradiţional, care ţine seama de faptul că muzeul în general, dezvoltă calităţile vizuale, de care devine legată informaţia culturală. Categoria de auditivi este foarte greu de stimulat în cadrul spaţiului clasic de expunere. De cele mai multe ori se manifestă prin discuţii cu personalul avizat, prin care încearcă să aprofundeze informaţiile regăsite în cadrul colecţiilor sau direct pe sit. Astăzi comunicarea verbală este controlată prin media, mijloace digitale, care asigură un fundal sonor, dispozitive interactive sau ghizi audio. Grupul chinestezic poate fi cooptat prin activităţi practice sau interactive (bazate, de exemplu, pe folosirea unui ecran digital). Deseori, în situl arheologic se induce procesul de învăţare, în timp ce, prin parcurgerea traseului închis din cadrul muzeului arheologic, se pierde acest contact.

Astăzi funcţia didactică este considerată una dintre responsabilităţile proiectantului.[433] În acest sens, întrega zonă trebuie urmărită sub două aspecte: fie printr-o detaliere a fiecărui element important, referitoare la datare, istoric sau caracteristici, fie printr-o parcurgere de ansamblu, fără a accentua demersul educativ, obligând participarea la activităţile de învăţare. Sistemul aplicat, chiar în formele sale cele mai noi din punct de vedere tehnologic trebuie să aibă un caracter flexibil, fiind permanent raportat la cerinţele de calitate ale publicului. Modalităţile de încadrare a spaţiilor didactice în muzee diferă, în funcţie de obiectiv: prin panouri explicative, respectiv documentare proiectate pentru grupuri mari; didascalii, ghizi audio, amenajări de tip *box*[434], ecrane de mici dimensiuni pentru vizitatorul individual, totemuri sau elemente grafice analitice poziţionate în proximitatea vestigiilor şi adresate tuturor categoriilor de public.

***4. Laboratoare şi centre de cercetare*.** Pe toată durata existenţei unui sit arheologic se vor întreprinde numeroase studii şi analize, cu caracter ştiinţific sau didactic. Însăşi muzealizarea unei arii constituie primul demers în sensul explorării şi cunoaşterii sale. Vizitatorii sunt interesaţi de noile descoperiri, iar cercetarea este din ce în ce mai aproape de teritoriul analizat şi implicit de traseul muzeografic. Prima formă de difuzare a unei cercetări este contactul direct cu publicul interesat. Centrele de cercetare sunt anexate siturilor şi spaţiilor de depozitare ale colecţiilor, având deseori o intrare proprie şi facilitând accesul la probe sau la materialul de studiu. Transportul materialului care are nevoie de intervenţii îi poate compromite starea de conservare. Universităţile şi instituţiile de profil colaborează în scopul consolidării unui sistem cultural. Noile campanii de investigare caută din ce în ce mai mulţi tineri voluntari care să desfăşoare, sub îndrumare, activităţi în domeniu, pe teren sau în spaţii amenajate pentru

[431] La Muzeul Arheologic din Lecce, programe desfăşurate în sala didactică a Palazzo Belglojoso.

[432] Hughes 2008, p. 42.

[433] Ranellucci 2007, p. 62.

[434] Compartimentări în interiorul unor săli în care se poate detalia un subiect doar pentru cei interesaţi, fără a influenţa traseul general printre colecţii.

conferinţe sau *workshop*-uri. O serie de laboratoare de cercetare şi restaurare se desfăşoară sezonier pe situri precum: Pompei, Mozia, Villa Hadriana etc. Unul dintre programele de formare cunoscute la nivel internaţional este *Premio Piranesi, Grand Prix de Rome*, prin care studenţi, doctoranzi, profesionişti: arhitecţi, arheologi, antropologi, designeri, peisagişti îşi aduc contribuţia la sistematizarea şi gestionarea diverselor arii arheologice ale patrimoniului mondial.

5. ***Bibliotecile*** au devenit în lumea mobilităţii informaţionale unul dintre polii culturali, care garantează cunoaşterea şi demersul ştiinţific. În general prezenţa acestui serviciu pe un sit arheologic poate suplimenta simţitor numărul persoanelor de specialitate care îl frecventează. Dincolo de publicaţii (reviste şi cărţi), se pot găsi informaţii despre campaniile de săpătură, patrimoniul mobil, inventare sau documente.

ZONE DEDICATE COLECŢIILOR

6. ***Sălile de expunere*** *permanente* sunt caracterizate de existenţa unei colecţii principale, care suferă în timp modificări minime. Un muzeu amplasat pe un sit arheologic se va confrunta întotdeauna cu mobilitatea pieselor, din cauza secvenţializării etapelor de cercetare, a campaniilor de săpături sau a schimbării destinaţiei operelor, din motive didactice, între depozitări şi săli sau prin repartizarea în alte instituţii interesate.[435] Pentru a găsi modalitatea optimă de poziţionare a pieselor se va elabora o clasificare a acestora în funcţie de dimensiune, valoare, cronologie, fragilitate, distingând ceea ce trebuie „protejat", de ceea ce poate fi lăsat liber în muzeu. Suntem într-o epocă în care vizitatorul „consumă" arta, inclusiv fizic, fapt pentru care s-au imaginat de-a lungul timpului elemente cu valoare estetică, armonizate şi integrate spaţiilor, care pot conferi integritate acestora.

6.a. Vitrinele au fost iniţial utilizate în scopul protejării şi al bunei conservări a obiectelor expuse. Acestea trebuie configurate odată cu organizarea interioară a muzeului şi adecvate principiilor de: lejeritate, transparenţă, integrare în conceptul muzeografic, flexibilitate în dispunere, uşurinţă în manevrare, curăţare lesnicioasă. Vitrinele sunt concepute pornind de la fiecare obiect al colecţiei în parte (ţinând cont de dimensiune, tipologie), extrapolând gestul compoziţional la configuraţii adaptabile spaţiului interior. Dintre formele cele mai cunoscute ale acestora se pot aminti volumele paralelipipedice transparente, cu baza sau partea terminală opacă sau cele sprijinite pe suporturi metalice, cu o dezvoltare orizontală sau verticală.[436] În ultimul timp, pentru a accentua conceptul de interval şi faptul că obiectele colecţiei sunt dispuse în mod arbitrar faţă de amplasamentul şi ordinea de pe sit, s-au folosit deseori vitrinele suspendate cu tiranţi metalici prinşi de partea inferioară a planşeului. În cazul muzeelor configurate după sisteme de tip reţea, însăşi elementele de expunere se pot constitui, conform aceluiaşi principiu. Este absolut interzis ca în urma procesului de „*allestimento*", exponatele să se suprapună, accentuându-se permanent distanţa către obiectele cele mai mici.[437] Odată cu proiectele lui Guido Canali vitrina devine un întreg element parietal,[438] în care colecţiile se pot desfăşura în urma unui concept muzeografic, fără a ţine seama de limitele materiale ale compoziţiei. Structura care susţine aceste elemente, în cazul în care nu sunt încastrate în perete, poate fi închisă către exterior cu materiale antistatice,

[435] Minissi 1970-1971, p. 27.

[436] Se va ţine cont, indiferent de formă, de tipul de deschidere pentru accesul la exponate şi de modalitatea de prindere a părţii mobile de restul ansamblului, prin tehnici care să nu-i diminueze sau distrugă transparenţa şi vizibilitatea interioară. În cazul vitrinelor de perete se recomandă folosirea unui coridor de serviciu, în spatele acestora, eliminând astfel probleme de ordin funcţional sau estetic.

[437] Minissi 1970-1971, p. 43.

[438] Ranellucci 2007, p. 100.

pentru o imagine unitară. Franco Minissi critică monotonia, omogenitatea şi lipsa de atractivitate vizuală în cazul vitrinelor de tip panglică, care se desfăşoară, în mod continuu, pe lungimi mari.[439] Ar trebui subliniat faptul că nici una dintre statuile regăsite în muzeele organizate de Carlo Scarpa nu este închisă într-o vitrină, motiv pentru care, utilizarea acestora, va rămâne la latitudinea specialiştilor implicaţi în proiect.

În cazul muzealizării directe a siturilor arheologice se practică „vitrinele de tip cameră",[440] prin care se separă zona accesibilă publicului de cea a ruinelor, care trebuie conservată în condiţii speciale. Astfel, nişe care adăpostesc statui sau fresce, pereţi decoraţi, mozaicuri, morminte, intrări sau *oculus*-uri către spaţii hipogee, precum şi alte elemente semnificative pentru vocabularul greco-roman vor fi protejate de contactul direct, prin structuri din lemn sau metal, închise cu foi de sticlă sau *plexiglass*. Deseori se preferă muzealizarea in situ, deoarece toate componentele preexistenţelor sunt simultan valorificate. Cunoscând drama suferită de *Villa del Casale*, Piazza Armerina se va căuta o modalitate de închidere care să nu creeze efect de seră sau să atragă necontrolat razele solare, degradând monumentele.

Prin noua lor sarcină vocaţională, muzeele sau ariile arheologice muzealizate trebuie să transmită publicului mai mult decât simpla prezentare a unui element antic originar. Vitrinele facilitează astăzi dialogul cu vizitatorul, printr-o serie de mijloace tehnice adaptate fiecărui tip de colecţie. De exemplu, în cazul unor părţi ale unui edificiu istoric sau ale unor statui se va recurge la tehnica reconstrucţiei cu ajutorul unei memorii digitale şi a unor convertitori, care furnizează o imagine holografiată în jurul obiectului, timp de câteva secunde. Noua formulă, cunoscută sub numele de DAMP,[441] s-a aplicat iniţial muzeelor dedicate instrumentelor muzicale, în care fiecărui exponat i se asocia sunetul caracteristic, prin interpretarea lui Salvatore Accardo. Printre soluţiile flexibile, adaptabile spaţiilor actuale, datorate design-ului industrial se numără Sistema Q[442] care, prin compoziţia unor module poate ajunge la peste 200.000 de variante.

Pentru controlul microclimei operelor expuse, acolo unde în muzeu nu se poate asigura o variantă integrată, se folosesc vitrinele. În acest mod se dispun doar sisteme locale de climatizare şi siguranţă, evitând asigurarea condiţiilor optime întregii săli de expunere.[443] În aceste circumstanțe se poate recurge la materiale naturale care nu creează condens: lemn, textile, carton etc. Iluminatul, cu rol determinant în perceperea şi nuanţarea exponatelor, va fi controlat, micşorând riscul unor deteriorări fizice sau, la nivel optic, acela al reflexiilor (strălucirea puternică), orbirii şi celui de *contre-jour*. Ledul sau fibra optică oferă avantaje în utilizare şi adaptabilitate, oricărui tip de vitrină. Aceste recipiente nu trebuie să limiteze relaţia dintre public şi obiecte, ci să devină exclusiv o modalitate de valorizare. Asemenea studiului elaborat anterior pentru întregul sit, se va căuta amplasamentul propice al fiecărui exponat al colecţiei. Relaţia dintre acestea nu este cazuală şi nu se referă exclusiv la aptitudini personale. Este un sistem de axe perspective care trebuie transferat de la un obiect la altul, în urma parcurgerii întregului ansamblu, până la acel element, care devine imaginea expoziţiei şi în jurul căruia gravitează conceptual celelalte obiecte.[444]

[439] Minissi 1970-1971, pp. 42.

[440] Această variantă se utilizează şi la interior, separând ambientele, asemenea unei cutii transparente în cadrul unei săli de dimensiuni mari. Se regăseşte deseori în organizarea expoziţiilor temporare. Ranellucci 2007, p. 104.

[441] Acronimul de la *Digital/ Analogic Museum Project*, produs de Modus Multimedia.

[442] Produs de *Laboratorio Museotecnico Goppion* din Milano, expoziţie februarie 2011, Milano.

[443] Filippi 2009, p. 10.

[444] În cazul muzealizării directe a ruinelor această dispunere va ţine cont în principal de configurarea edificiului antic, accentuând aceste relaţii prin expunere.

6.b. Suporturi. Imaginea pe care Carlo Scarpa a propus-o în lucrările sale a schimbat definitiv relaţia obiectului din colecţie cu spaţiul expoziţional contemporan. În primul rând suporturile nu sunt o parte integrantă a obiectului expus. Acestea trebuie clar identificate şi niciodată utilizate în sens reconstructiv. Bustul Elenonorei d'Aragona, sculptura lui Francesco Laurana este poziţionată de arhitect pe un piedestal metalic, alcătuit dintr-o singură ţeavă subţire, cu o înălţime apropiată staturii umane, care pare că dialoghează cu silueta alungită pe care o susţine. Pentru statui Scarpa prevede suporturi înalte, masive, fiecare cu o formă diferită, în funcţie de momentul interpelării vizuale. Piedestaluri sau platforme din piatră, lemn, metal sau beton, aceste elemente se ridică de la nivelul pardoselii pentru a susţine obiectele unei colecţii. În zonele cu probleme seismice se vor prevedea în interiorul acestora materiale elastice care amortizează vibraţiile. David Smith sau Anthony Caro au decis, negând necesitatea suporturilor, să dispună operele direct pe planşeu,[445] accentuând ruptura lingvistică. Dintre cele două şcoli de gândire: cea a lui Franco Minissi, prin care o expoziţie nu trebuie să imprime constrângeri şi cea a lui Carlo Scarpa, bazată pe relaţii perceptive, am considerat cea de-a doua formulare ca având un efect informaţional şi psihologic adecvat fragmentării şi lacunelor de exprimare regăsite într-un sit arheologic.

6.c. Panourile pot constitui surse explicative sau pot deveni fundalul unor opere şi fragmente dispuse în planul anterior. Controlate permanent din punct de vedere perspectiv acestea se caracterizează prin lizibilitate, flexibilitate, folosirea culorilor şi a materialelor. La Palazzo Albatellis Scarpa amplasează, doar pentru a ghida conurile optice panouri în faţa pereţilor de incintă, realizând un decor scenografic.[446] Într-un astfel de caz, se vor studia, pornind de la gradul de reflexie al materialului, toate posibilităţile de suprapunere dintre elementele verticale şi exponate, fără a crea contraste agresive. Între panouri şi pereţii permanenţi se va face o distincţie, ierarhizându-i formal şi articulând pauzele. Atunci când acestea devin suporturi pentru obiecte, întregul ansamblu se analizează şi din punct de vedere static. În multe muzee, precum Yale *University Art Gallery* sau *Warsow Uprising*, panourile se pot extrage dintr-un perete şi prezintă fie imagini bidimensionale, fie explicaţii analoge sau digitale, referitoare la temele propuse, după metoda Ekarv.[447] În general, pe situl arheologic prezenţa lor este obligatorie, deoarece pot fi utilizate în orientarea şi la înţelegerea detaliată a elementelor expuse. În funcţie de importanţa pe care o prezintă de-a lungul traseului, pot avea dimensiuni diferite, urmând compoziţional principiile aplicate şi celorlalte componente ale muzeului.

6.d. Locurile de şedere sunt elemente esenţiale în parcurgerea unui sit arheologic. Începând cu primele muzee, ca de exemplu Louvre, acestea au fost amplasate la interior sau exterior, în zonele unde rezulta necesară o pauză în parcurgere. Astăzi se proiectează odată cu spaţiul şi volumul muzeal, devenind o extensie a acestuia, un gest arhitectural sau o legătură vizuală între zone diferite. Fie că sunt cuburi distribuite în incintă, atât cu rol de suport pentru colecţii cât şi ca locuri de şezut, lame longitudinale suspendate de la cota pardoselii sau volume paralelipipedice cu lufturi largi, acestea trebuie dimensionate şi poziţionate în funcţie de fluxurile de turişti. Tendinţele actuale se opun dispunerii lor în sălile de expunere, din cauza staţionării îndelungate şi a aranjării colecţiilor în aşa fel încât să poate fi percepute şi din poziţia şezut. Numeroase concursuri oferă soluţii dintre cele mai ingenioase, cum este cea

[445] Brawne 1983, p. 86.

[446] *Idem*, p. 39.

[447] Metoda ia numele cercetătoarei Margareta Ekarv, aplicat iniţial la *Swedish Postal Museum*, prin care se stabileau: dimensiunea textlui, tipul frazei, numărul cuvintelor de legătură, mărimea fontului, clariitatea conţinutului şi tipul de caractere, lizibilitatea. Hughes, pp. 117-118.

a lui Tokujin Yoshioka de la *Musée d'Orsay*, de tipul *water-block,*[448] cele propuse pentru zona urbană a Atenei, Bench Mark Design sau cele propuse de Ross Lovergrove.[449]

7. *Săli de expunere temporare*. Problema mobilităţii şi a gestiunii spaţiului muzeal implică, încă din faza de proiectare identificarea unor spaţii secundare, anexate expoziţiilor, fără limite de flexibilitate.[450] Considerate fie extensii ale zonei principale de expunere, fie încăperi separate, cu acces independent, sălile temporare pot găzdui colecţii variate provenite din alte muzee, elemente nou descoperite, în curs de cercetare şi de catalogare, opere de artă contemporană etc. Acestea se caracterizează prin pereţi mobili, ce pot fi distribuiţi după orice schemă de parcurgere, putând astfel lărgi sau diminua un spaţiu atunci când intenţia muzeografică o cere. Pentru definirea elementelor incluse sălilor cu amenajări temporare, se va ţine cont de înălţimea liberă minimă, care în anumite circumstanţe poate condiţiona expunerea[451] (în principal în cazul colecţiilor statuare).

8. *Depozitările* nu mai sunt considerate astăzi spaţii închise, ferite de ochiul critic al publicului, ci asemănătoare sălilor de expunere, dar inaccesibile fizic. Acestea continuă, la nivel perceptiv, relaţia cu situl arheologic. Din punct de vedere tehnic sunt dificil de rezolvat deoarece trebuie să prezinte înălţimi libere mari, acces carosabil şi intrare proprie, o dimensionare suficientă pentru cantitatea de material găsit şi neexpus. Una dintre soluţii este prezentarea obiectelor prin rotaţie, în săli de expunere temporare, în circuit închis sau muzealizarea în situ (care previne aceste inconvenienţe).[452] Într-o astfel de situaţie se recurge deseori la ierarhizări ale bunurilor şi la soluții de valorizare. Materialul va trebui controlat periodic, pentru că starea sa de conservare se poate modifica permanent. Astfel depozitele trebuie să corespundă cerinţelor de păstrare în condiţii optime,[453] să asigure separarea obiectelor în pericol de celelalte colecţii, să se realizeze rezerve cu posibilele exponate şi să se întocmească un catalog al acestora, la îndemâna specialiştilor interesaţi. Este cunoscut faptul că operele rămase în acest loc vor fi mult mai bine conservate decât cele expuse.[454]

Cu toate că muzeul ar trebui să se dedice exclusiv activităţilor culturale, astăzi o serie de servicii sporesc „ofertele-program". Urmărind crearea unei relaţii de familiaritate acesta va răspunde unor nevoi personale ce ţin de vârstă, preocupări, hobby-uri, statut familial. De cele mai multe ori în configurarea unui muzeu se va ţine cont de importanţa factorului educaţional. Studenţii sau elevii sunt o categorie de persoane care frecventează în mod constant spaţiile specializate, fapt pentru care modalităţile de expunere se vor adecva programelor de formare şi funcţiei pedagogice. Activităţile culturale captează atenţia publicului tânăr şi multe evenimente sunt susţinute, prin voluntariat de persoane în formare. Un exemplu de acest fel este *London Archeological Archive and Research Center*, unde prin lansarea unor programe de voluntariat zeci de studenţi pot participa la stagii de cercetare pe care instituţia le desfăşoară din anul 2008.[455] Aceştia vor putea ajuta la recuperarea şi organizarea arhivei înregistrată în urma săpăturilor din anii '60-'70. Lucrarea are ca finalitate obţinerea cât mai

---

448 Le Figaro, 13 octombrie, 2011, p.1.

449 În expoziţie la Milano 8 septembrie-1 octombrie 2011, la *Galleria Cardi Black Box*.

450 Minissi 1970-1971, p. 28.

451 *Idem*, p. 36.

452 Ranellucci 2007, p. 167.

453 Depozitările nu trebuie să aibă ferestre (razele soarelui deteriorează materialul), zonele de intrare vor fi securizate şi etanşe, conformate pentru a nu intra praful. Se vor ridica de la nivelul solului pentru a fi ferite de umezeală. În cazul în care se doreşte anexarea lor pe traseu şi vizualizarea spaţiului interior, se poate realiza un perete de sticlă.

454 *Idem*, p. 169.

455 Cu toate că anunţul a fost făcut în urmă cu câteva luni, pentru următorii doi ani toate locurile au fost deja rezervate, www.museumoflondon.org.uk, accesat în 20 august 2011.

multor informaţii despre obiectele deja existente în muzeu şi posibilitatea achiziţionării de noi materiale. O îndrumare către voluntariatul arheologic vine din partea Muzeului Brukenthal, pentru cercetările de pe şantierul Gârbova-Cetatea din pădure din perioada iulie-august 2012, sau din partea Centrului de Studii de Istorie şi Arheologie Timişoara.

4.3.3.e. Structuri şi tehnici actuale de construcţie

Pentru a nu se recurge la mutarea obiectelor şi decontextualizarea lor, se preferă operarea *in situ* atât asupra edificiului antic, în scopul muzealizării viitoare, cât şi prin inserţia unui nou volum. Franco Minissi consideră important ca în orice proces de conservare sau consolidare să se ţină cont de principiile muzeologiei şi de metodele muzeografiei. Intervenţiile vor urmări folosirea celor mai noi tehnici şi structuri, deja studiate, non-invazive şi non-distructive, lejere, flexibile, modulate şi nu în ultimul rând reversibile. Pornind de la exemplele spaniole Sagunto sau Cartagena, se va evita folosirea betonului armat turnat *in situ*, din cauza numeroaselor repercusiuni asupra monumentului. Cu toate acestea şi având drept model intervenţia scarpiană se poate admite doar betonul armat prefabricat, pe structură metalică. Astăzi posibilităţile tehnice de punere în operă a unor materiale lejere precum: pânza, cartonul*, plexiglass*-ul, balsa, pluta sau diversele împletituri se dovedesc a fi unele dintre mijloacele cele mai simple şi mai apropiate de conceptul muzeografic al arhitectului de a crea scenografie, trasee, valorizând discret. Dacă în cazul noului muzeu înscris în sit principalele tipuri de structuri utilizate sunt cele din metal, lemn sau piatră (zidărie la sec), pentru muzealizarea unei părţi a monumentului se va realiza un proiect de structuri şi arhitectură independent, bazat pe studii de detaliu. Edificiul va trebui conformat pentru primirea unui anumit număr de vizitatori (stabilit în prealabil) şi pentru susţinerea instalaţiilor specifice. Ulterior se vor realiza (în funcţie de caracteristicile sitului) lucrări de terasare, pavimentare, instalaţii, canalizare, urmărind protecţia ansamblului şi definirea traseului de vizitare.

Proiectul de restaurare şi implementarea de noi funcţiuni la *tabernae* din Via Biberatica se bazează pe concepţia conform căreia nu se poate restaura fără a avea la bază un proiect, imaginând soluţii neutre. Trebuie să existe o confruntare directă între specialist şi structura artefactului asupra căruia se intervine. De fiecare dată când se operează asupra sitului, extrăgând diverse componente, indiferent de dimensiune, se impun lucrări de prezervare şi stabilizare. În acest sens este indicat să se conserve situl aşa cum a rămas în urma campaniei de săpături. Investigaţiile ulterioare vor aplica o sumă întreagă de tehnologii, de la măsurători statice şi până la influenţele factorilor geografici. De exemplu, ruinele situate pe terenuri uscate sunt protejate prin impregnarea cu răşini sintetice, aşa cum s-a prevăzut prin proiectul de restaurare a Teatrului de la Cartagena. Această soluţie utilă în cazul expunerii la soare sau intemperii, nu a ţinut cont de aspectul materialului originar, „plastifiind" complexul.

Cea mai frecventă modificare a monumentelor care pot găzdui colecţii este refacerea elementelor structurale orizontale, acestea fiind componentele istorice care se alterează cel mai repede şi care cer o mare rigurozitate în proiectare, ţinând cont de noile sarcini cu care vor opera. De cele mai multe ori se preferă, nu consolidarea structurii antice de bolţi sau de planşeu modulat, ci realizarea unei dublări dintr-un material rezistent, la cota superioară a planului de călcare. Consolidarea elementelor istorice se face doar atunci când această decizie nu afectează şi alte părţi ale construcţiei.

Un alt procedeu des întâlnit se referă la crearea golurilor în pereţii structurali, fapt rezolvabil uneori prin inserarea unor structuri metalice rezistente, asemeni intervenţiei lui Carlo Scarpa la Castelvecchio. Elementele cele mai des folosite sunt cele de tipul panourilor, grilajelor,

ramelor, plafoanelor sau platformelor, care prin structura lor uşoară facilitează atât modelarea spaţiului, cât şi flexibilitatea sa.[456] De multe ori arhitecţii folosesc trasee obligate, către o anumită urmă arheologică, gest care astăzi contravine metodologiei de relaţionare cu vizitatorul.

Metodele de conservare se interpun celor muzeografice, astfel încât simpla realizare a unor arhitrave la nivelul înălţimii omului sau a unor trepte, poate determina o separare de-a lungul traseului turistic. În multe cazuri, spre exemplu în mormintele din Valea Regilor, în Egipt, pentru a nu distruge semnificaţia spaţiului originar, diverse încăperi au fost închise cu un perete din sticlă, terminat la câţiva centimetri de finisajul mural. Aceeaşi soluţie de arhitectură se practică şi pentru închiderea unor portice (forul roman), a unor loggii sau curţi interioare (*Museo Altemps*, Roma). A pune în valoare o operă arhitectonică sau un obiect aparţinând altor civilizaţii devine un subiect tratabil prin cazuri, dar fără o reală capacitate de soluţionare prin generalizare, întrucât fiecare sit se dezvoltă după parametrii proprii, care ţin de materiale, distanţa dintre exponat şi privitor, tratarea volumetrică, itinerariul din muzeu, lumina şi modurile de propagare ale acesteia, culoarea ambientului înconjurător (în special a fundalului pe care se proiectează).

În cazul complexului *Mercati di Traiano,*[457] monumentul antic va fi adecvat pentru adăpostirea de noi funcţiuni, diverse faţă de cele pentru care a fost proiectat. Prin proiect, s-a dorit transformarea ansamblului într-un traseu urban liber şi în acelaşi timp, într-un spaţiu muzeal şi de expunere. Soluţia adoptată prevedea două tipologii de intervenţie complementare şi integrate. Prima s-a limitat la conservarea monumentului, cea de-a doua la reconversia traseului pentru vizitare. Intervenţiile de restaurare au vizat integrarea planului pardoselii pe toată suprafaţa *tabernaei*, curăţarea structurii parietale şi a suprafeţelor comemorative, prin materiale şi tehnologii tradiţionale. Totodată diversele elemente punctuale adăugate, precum portalul de intrare, au încercat să recompună imaginea originară. S-a utilizat ca temă principală suprafaţa, deviind traseul anacronic, de la ansamblul de masă, la cel stratificat, transparent. Folosirea oţelului corten în locul travertinului, reprezintă o reformulare spaţială a elementelor integrate. Intervenţiile de proiectare preliminară au vizat: restaurarea zonelor arheologice, utilizarea de elemente de expunere modulate, cu o compoziţie flexibilă, necesară satisfacerii diverselor exigenţe ale organizării muzeale; realizarea unei structuri spaţiale reticulare pentru acoperirea a 800 mp din zona arheologică, a unor pavilioane pentru zonele de odihnă pe terasa Grande Aula; închiderea diverselor spaţii muzeale pentru a fi protejate de poluarea acustică, dintre care: a sălii sus-citate, a unor spaţii destinate proiecţiilor şi tehnologiei multimedia şi a unui centru de informare asupra întregului parc arheologic al Forurilor Imperiale. Proiectul este unul de amploare dezvoltat pe opt niveluri diferite, aflat la peste 40 de metri diferenţă de cotă. Punerea în scenă a fost realizată după principiile flexibilităţii spaţiale. Tematica muzeului se poate defini ca fiind organizarea teoretică a materialului după un anumit gest compoziţional, ilustrat şi demonstrat prin obiectele de expus, respectiv prin integrarea sau gruparea acestora într-un sistem.

În cazul în care într-un ambient se regăsesc fresce sau sculpturi adosate structurii murale, fără posibilităţi directe de control al temperaturii şi ventilaţiei, se pot preconiza diverse măsuri de protecţie: fie se prevăd vitrine în care se incorporează sisteme de climatizare sau spaţii pentru circulaţia aerului între suprafaţa

[456] Amintim pentru lejeritatea structurii şi inovaţia în materie de acoperire proiectul lui Arata Isozaki *Complex Uffizi*, din *Piazza dei Castellani*,Italia.

[457] Aymonino 2006, pp. 156-158.

prelucrată şi elementul structural, fie se recurge la operaţii de izolare şi dezumidificare a pereţilor.[458] Instalaţii precum cele anti-incendiu sau de ventilaţie nu vor rămâne aparente în zonele muzeale tranzitate de turişti. În acest caz se va alege cea mai înaltă tehnologie ce permite traversarea elementelor structurale de valoare, fără a altera în nici un fel suprafaţa externă. Chiar dacă noile funcţiuni se vor insera într-o parte a monumentului, se va evalua structural întreaga clădire, orice astfel de proces fiind considerat ca având efecte globale.

Pentru noul muzeu una dintre tendinţele actuale este acoperirea faţadei cu plăci din bronz, după cum apare în diverse proiecte, printre care cel al lui Francisco Patxi Mangado, pentru muzeul Álava din Vitoria, gândit ca „un cufăr ce-şi păzeşte comoara",[459] cu referire la relicvele preistorice, minele subterane şi un vas naufragiat, pe care le adăposteşte. Denumit *Archaeological Museum Bendaña Renaissance*, acesta este anexat unei clădiri istorice, deschizându-se printr-o curte interioară, de unde se întrevăd nivelurile interne, dispuse asemenea unei stratigrafii, prin suprapuneri din lemn wenge, susţinute de o structură mixtă de beton armat şi metal. Posibilităţile nenumărate ale utilizării lemnului lamelar sunt verificate în urma construirii *Metropol Parasol*, o lucrare de forţă în domeniul ingineriei civile. Metalul este cel mai folosit material în structura muzeelor de pe siturile arheologice. Acesta apare în toate elementele edificiului realizat de Paredes Pedrosa Arquitectos, pentru protecţia ruinelor *Villei La Olmeda*, cea mai bine prezervată reşedinţă romană din Spania, prin: placarea exterioară cu metal pre-oxidat, pasarele peste vestigii, gridul de grinzi al acoperirii arcuite (prin care pătrunde lumina naturală), 3 arce şi 110 coloane, precum şi ecranele sub forma unor *mesh*-uri, care marcând curţile interioare ale edificiului, accentuează diferenţa dintre intervenţie şi situl existent.[460] Un alt caz, criticat pentru aspectul său invaziv este cel al acoperirii bisericii bizantine din Petra. Folosirea sticlei laminate, încălzită electric, cu un cronometru care porneşte pentru prevenirea condensului este prezentată la Catedrala din Atri, Italia. Din păcate în numeroase ţări mediteraneene folosirea betonului armat în lucrări de restaurare sau de muzealizare a siturilor arheologice nu este interzisă, generând situaţii haotice, în urma cărora monumentul se pierde treptat.

4.3.4. RELAŢIA CU OBIECTELE EXPUSE

4.3.4.a. Modalităţi scenografice

În prezent referinţele spaţiale se raportează la o multitudine de sisteme, regăsite în gândirea teatrală. Această modificare a conceptului nu se raportează la loc, aşa cum era văzut de fenomenologi,[461] ci la experienţă, inovaţie şi imprevizibil. În acest mod a privit şi Scarpa arhitectura, în urmă cu circa jumătate de secol, intuind actualul spaţiu al fluxurilor.[462] După cum Michel Foucault propune relaţia dintre loc şi conexiuni spaţiale, spre analiză, Gilles Deleuze trimite către termenul „*espacer*"[463]. Spaţiul nu se mai prezintă în funcţie de poziţia sa, de relaţii, ci prin încadrarea într-o formă fără margini (*sans arrêt*[464]), într-o logică diferenţială. Ipoteza *urmei* conduce la imaginarea sa ca manieră de a reinventa repere, de a face lizibil

[458] Minissi 1988, p.18.

[459] "coffer guarding a treasure". Trad noastră. Cohn 2011.

[460] *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, pp. 88-111.

[461] Gândirea proiectului de arhitectură exclusiv după principiile fenomenologiei este considerată azi ca limitativă, având în vedere natura experienţială aferentă oricărui spaţiu expoziţional. Gottfried 2002, p. 136.

[462] Textul se referă la *Informational City* al lui Manuel Castells, pe care Scarpa îl anunţă cu mult timp înainte, în proiectele sale. *Idem*, p. 187.

[463] Termenul desemnează posibilitatea de a se „distanţa" dintre loc şi relaţii spaţiale. Conceptul vizează ruptura istorică apărută în gândirea fenomenologilor. *Apud* Doel,1992, p. 125, nota 6.

[464] *Ibidem*.

continuul spaţio-temporal.[465] Istoria nu ne poate transmite practici pe care societatea şi complexitatea politică a secolului nostru să le accepte fără interpretări sau transformări fundamentale.[466] Locul este considerat un depozit care şi-a format propria istorie, şi care, datorită acesteia, se poate articula şi subzista în relaţia cu timpul.

Pornind de la conferinţa lui Michel Foucault despre „altfel de spaţii",[467] se poate determina locul, nu prin raportarea la sistemele echilibrate tradiţionale, ci la omul dinamic care conturează spaţiul infinit. Contactul cu un sistem referenţial de acest fel se aplică doar în cazul unor spaţii deschise, precum siturile arheologice. Calităţile acestor entităţi de a deveni sau de a exista sub diferite aspecte, în raport cu o anumită societate şi cultură, marginalizează rolul istoriei. Arhitectura este deci caracterizată prin două elemente fundamentale: configurarea spaţială şi limitele impuse acestuia.

Benedetto Croce lansează în *Teoria e storia della storiografia,*[468] un model de interpretare a obiectului din perspectiva timpului. Studiul fizic al edificiilor, cercetarea arheologică şi documentarea formelor relevate, ca metodă iniţiată de artizanii Renaşterii, atribuie, prin suprapunerea constantă a desenelor produse, o valoare de ansamblu a conceptului arhitectural, asemeni modului în care arhitectul modern caută să imprime conceptul înaintea proiectării definitive.[469]

În urma realizărilor lui Carlo Scarpa, arhitectura interferează cu cultura arheologică, fiind supusă unui proces de modificare conceptuală, în absenţa instrumentelor necesare unei astfel de elaborări în interiorul disciplinei. Aceste întrebări se pun în general în cazul unei reamenajări a zonei istorice. În perioadele anterioare arhitectura devenea principala metodă de gestionare a proiectului, negând stratigrafia sau istoria. În relaţie cu contextul, noua formă muzeală trebuie să comunice, prezentând „structurile originare, diviziunile, adaptările şi transformările",[470] pe baza unei matrice de intervenţie. Simpla descriere a organizării spaţiale, funcţionale sau a traseelor, evidenţiată în proiectul de arhitectură, nu se înscrie în studiul analitic al cercetării stratigrafice. Odată întreprinsă săpătura arheologică, se schimbă raportul cu faţada, sau cu imaginea exterioară a edificiului, percepută din perspectiva timpului, în relaţie cu fondarea sa. Relaţia dintre stratigrafiile orizontală şi verticală, generată atât de excavări, cât şi de reconstrucţiile prin asocieri, confruntări sau periodizări, prezintă o apropriere reală a obiectului de aspectele arheologice şi arhitectural-istorice, reprezentate, pentru întâia dată, ca suprapuse.

Asemeni teoriei lui Christian Norberg-Schulz, preluată de la teoreticianul elveţian Heinrich Wölfflin,[471] arhitectura lui Scarpa nu se compune din forme geometrice simple, ci porneşte de la o viziune spaţială de ansamblu, denumită ulterior *topologie*, în faţa căreia detaliul devine un element subordonat. Cu toate că o astfel de teorie se poate aplica unor locuri „invizibile", lipsite de istorie, legătura dintre inserţie şi sit prezintă, în acest caz, o formă de unitate.

---

465 Recunoaşterea *urmei* determină un spaţiu care poate supravieţui timpului linear şi se poate re-materializa prin memorie. Betsky 2000.

466 Jameson 1991, pp. 88-89.

467 Prima conferinţă despre „altfel de spaţii" este susţinută la 14 martie 1967, în Tunisia. Michel Foucault o publică ulterior în volumul *Dits et ecrits*. Foucault 1984, pp. 46-49.

468 Croce 1948, pp. 220-256.

469 Frommel 2002, p. 127.

470 *„distinguendo strutture originarie e superfetazioni, adattamenti e trasformazioni*", Manacorda 1985, p. 12, *apud* Conforto 1982, p. 75.

471 Norberg-Schulz combate ideea clasică conform căreia arhitectura este o adiţie de corpuri definite geometric, provenită din Renaştere, imediat ce Sebastiano Serlio operează cu conceptul de ordin. Acesta pretinde o arhitectură „atectonică", anterioară, prin care se induce o viziune de ansamblu asupra edificiului. Otero 2007, p. 226.

Scarpa poate fi considerat un anti-designer, întrucât nu realizează arhitecturi, ci prototipuri unice, ale căror detalii nu pot fi desprinse din ansamblu.[472] Este un proiectant intuitiv,[473] care mută arhitectura din planul problematicii politice postbelice, într-unul personal, distanţat de principiile târzii ale raţionaliştilor italieni şi de *ism*-ele anterioare. Pornind de la exemplul scarpian, Giulio Carlo Argan consideră ca un muzeu trăieşte prin expoziţiile sale.[474] Modul în care îşi realizează arhitectura se bazează pe o ordine istorică, un tip de restaurare prin care, după o analiză a existentului, se propune introducerea materialelor noi în context, în scopul recuperării autenticităţii şi în căutarea *urmelor* celor mai vechi de pe corpul clădirii. În spatele pereţilor de incintă dinspre râul *Adige*, Scarpa descoperă fresce medievale şi o serie de ferestre, pe care le deschide, definind astfel planul scării interne, care leagă cele două niveluri. În zidurile antice dinspre oraş, descoperirea porţii *Morbio* reprezintă un element ce facilitează dialogul dintre spaţiul muzeal intern şi edificiul preexistent.[475]

Această nouă intervenţie a adus la lumină un alt strat arheologic, din veacul al XVI-lea, aflat sub actualul nivel de acces în incintă.[476] Se relevă în modelarea edificiului ideea de amprentă, de urmă, din manifestarea *khorei* lui Platon, o prezenţă trecută şi actuală în acelaşi timp. Existenţa acestei entităţi duce la separarea edificiului medieval de intervenţiile din secolul al XVII-lea şi la distrugerea aripii napoleoniene, alături de scările din jurul zidurilor exterioare. Ruptura în volum, pe care Scarpa o proiectează, devine un element major al intervenţiei, de dimensiuni semnificative, cu scopul de a lumina două săli, una aferentă spaţiului de expunere, iar cealaltă aparţinând bibliotecii. Principala cerinţă a fost aceea de restaurare a edificiului, municipalitatea înţelegând, prin aceasta, adaptarea muzeului la incinta castelului şi nu invers.

„Prefer să fac muzee decât zgârie-nori, cu toate că ar fi bine contrariul, pentru că acolo s-ar putea crea, aici se adaptează, se domesticesc lucrurile”,[477] mărturisea într-un interviu Carlo Scarpa. El propune o grilă, valabilă pentru toate tipurile de intervenţii asupra edificiilor istorice, o tramă ortogonală, pe care o suprapune pe sit şi în elevaţie, întocmai ideii lui Wheeler, distanţând-o de ziduri şi transformând-o treptat într-o sumă de elemente arhitectonice care penetrează volumul. Liniile directoare longitudinale care se identifică în conformarea fiecărui etaj ajung să unifice structura într-un concept spaţial, obţinut prin suprapuneri permanente. Se crede că apropierea de tehnicile picturii lui Mondrian a generat un astfel de sistem de gândire, prin care unitatea structurată a întregului, a compoziţiei, se obţine prin descompunerea părţilor. Astfel, Scarpa decide ca acolo unde trecutul nu a lăsat suficiente urme, arhitectura nouă să determine lectura spaţiului. Rigoarea geometrică a formelor *qvasi*-japoneze este preluată prin Wright, având ca rezultat închiderea tuturor elementelor şi concentrarea dinamicii în interiorul unui perimetru definit. Pasarela experimentală care taie curţile castelului în diagonală, gest reluat la *Tomba Brion*, conduce către zona fostei intervenţii napoleoniene, pe care o muzealizează, încadrând central statuia lui *Can Grande*, ca element exterior spaţiului de

[472] Selem 1998, p. 88.

[473] Scarpa este văzut ca un personaj inovativ, care a reuşit, în pofida formaţiei profesionale de artist de *Belle Arti*, să găsească formule în arhitectură şi design inedite pentru o perioadă prevalent politizată, bazată pe gustul impus de comanditar. *Ibidem*.

[474] Sub forma unei „restaurări critice”, Scarpa consideră că „a organiza un muzeu înseamnă a scrie istoria, a scrie o mare carte în care lumea obiectelor ia locul lumii cuvântului”. *Idem*, p. 89.

[475] Această legătură dintre inserţie şi edificiul existent se realizează printr-un profil de arc în stuf. Diferenţa de planuri ce a rezultat în urma acestei relevări a constituit o sursă de valorificare şi de conectare a celor două curţi din faţa castelului.

[476] Crippa 1984, p. 156.

[477] „Allora preferisco fare musei che grattacieli, benché sarebbe meglio il contrario, perché li si potrebbe creare, qui ci si adatta, ci si addomestica alle cose”, traducerea noastră, Magagnato 1959, pp. 128-147.

expuner. Printr-un simplu gest demarcator, arhitectul unifică definitiv obiectul colecţiei cu învelişul volumului în care se desfăşoară propunerea sa. Arta ca scenografie trece printr-o modificare esenţială, îmbogăţindu-se, prin interpretarea cuvântului. Se recreează „teatrul intelectual", se propun „trasee muzeale" într-o atitudine spaţială nouă, bazată pe fundamentele mişcării scenice, de tipul televiziunii fără imagini.[478] Absenţa ilustrativă accentuează impactul senzorial. În acelaşi sens, se remarcă diferenţa dintre limbaj şi comunicare. Conceptul prezentat în dicţionarul *Zingarelli* e uşor definibil cu rpivire la vocabularul de figuri.

Cultura metropolitană identifică legătura dintre oraş şi noţiunea de teatru, suprapunându-le prin introducerea ideii de limită, ca definind singurul reper în interpretarea sensului şi calităţii obiectului de arhitectură.

Pentru a face scenografie se crede uneori că nu este nevoie de arhitectură, deoarece însuşi cuvântul poate da sens acestei arte. Textul organizează însă, de la bun început, spaţii şi mişcări, motiv pentru care, realizarea unei scenografii devine direct corelată de formele construitului. Orice act care conduce la conturarea cadrului pentru perceperea sau sugerarea unui eveniment poartă denumirea de „*allestimento*", în sensul de punere în scenă, referindu-se direct la modalităţile „de expunere". În acest scop, conceptul de pavilion este esenţial; el însuşi (se)prezintă, obiectul devenind subiect. Aşa cum preconiza De Chirico,[479] acesta se transformă într-un element proiectat de design. Componentele vocabularului arhitectural cu care lucrează scenografia sunt scările şi planurile înclinate, diferenţele de nivel, diagonalele, structurile axiale, ierarhice sau repetitive. Cele două arte se raportează la schimbul de limbaje, vizându-se cele mai însemnate acţiuni ce pot reda forţa spaţiului conceput. Obţinerea unei prezenţe armonice într-un cadru rigid, urban, se produce prin definirea unei duble tensiuni în configurarea muzeului propus: accidentul în peisaj, în urma căruia vegetaţia şi vestigiile stau sub semnul elementelor traseului de vizitare şi jocul pereţilor în jurul unui spaţiu de tip *tholos*, prin care se continuă relaţia cu ambientul exterior sitului arheologic. În conceperea acestui hibrid, coroborează o serie de noţiuni conexe arhitecturii care, printr-o cercetare contemporană, exprimă relaţiile lumii sistemice.[480]

Se încearcă astfel, obţinerea unor efecte scenografice majore printr-o economie de mijloace, prin abstractizarea formelor, evidenţierea unor itinerarii de parcurgere, imaginarea de fundaluri, aşezarea colecţiilor, valorificarea vestigiilor şi controlul perspectiv. În scopul relaţionării cu elementul istoric se va facilita lectura unor registre bazate pe teme, idei, stări sau simboluri generate de însăşi reprezentarea materială a obiectului arhitectural. Se vor căuta acele detalii în ruină care să exprime senzaţii majore (spiritualul, violenţa, neliniştea)[481] şi care să fie induse vizitatorului pe baza efectului psihologiei gestaltiste. Întregul spaţiu vizibil trebuie secvenţializat în funcţie de modalităţile perceptive asupra obiectului, determinate prin procese de dilataţie, deformare sau accentuare.

Conturată prin *design* şi considerată ulterior o acţiune efemeră, organizarea scenografică se construieşte în jurul necesităţii dinamizării spaţiului de expunere. Relaţia cu simţurile şi atingerea anumitor valori comune sensibilităţii umane, poate recrea respectivul loc, încadrându-l temporal, pe baza conceptelor filosofice sau a evocării unor valori spirituale. În acest sens se recurge la termenul german *umweit*, prezent în discursul etologului[482] Uexkull, care desemnează mediul înconjurător, expus asemeni unei „multiplicităţi de mişcări

[478] Campal Fernandez 2010, nr. 29.

[479] Prati 2007.

[480] *Architectural Record*, 02, 2006, p. 80.

[481] *Tehniques et architecture*, Nr. 490, pp. 88-90.

[482] Etologia este o ramură a zoologiei care studiază obiceiurile şi comportamentele animalelor. Institutul de Lingvistică din Bucureşti, *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române* 1975, p. 308.

neîntrerupte, cu accelerări şi destinderi".[483] Evenimentul se desfăşoară într-un univers scindat de reflexe, delimitat de paravane metalice, instalate în sensul satisfăcător parcurgerii. Acestei aparenţe în mişcare i se poate adăuga jocul scenografic al corpurilor statice, al sculpturilor expuse în muzeu, plasticizate prin lumini sau sunete. Pentru uşurarea „punerii în scenă", se utilizează în multe dintre modelele scenice desenul geometric al pătratului. Simple suporturi de metal, înconjurate de platbande din lemn furnizează contra-plăci, piste integrate de-a lungul unor trasee supra-înălţate sau coborâte, generând efecte de monumentalizare ale obiectului.

O altă noţiune teatrală folosită în conturarea spaţiului de expunere este iluzia. Se relevă posibilităţile de dialog dintre om şi obiect, dintre interval şi spaţiul organizat. Datorită impactului vizual major oraşul antic Pompei devine o operă artistică. În acest sens, asemenea lui Paul Virilio, artistul britanic Damien Hirst consideră atacul de la New York ca realizarea unei lucrări de artă la un înalt nivel estetic deoarece ea înglobează, prin participarea activă a spectatorului la tragedie, toate caracteristicile unui eveniment ce nu s-ar fi putut închipui. Începând cu anul 1999 discursul istoric dispare irevocabil, lăsând locul unor manifestări de tip *Stuckist*, ca metodă de propagandă împotriva formelor „obişnuite şi plictisitoare".[484] Lupta împotriva omului de consum, a politicii, ideologiei şi stării sociale actuale, transformă artistul într-un critic vehement al reprezentării contemporane. Generată de mişcarea rusă a anilor '80, neo-conceptualiasmul sau YBAs[485] porneşte de la ideea conform căreia „obiectul" (*the object*) nu mai este considerat operă de artă, ci găsit, un ustensil lipsit de valenţe estetice, precum o cutie de tablă, un piepten sau chiar rămăşiţa materialului unei cămăşi, aplicabil întocmai muzealizării unui sit arheologic. Hirst este autorul lucrării: *Imposibilitatea fizică a morţii în mintea cuiva care trăieşte*, aducând omul în rolul unui spectator, martor al trecerii propriei vieţi. Acesta etapizează, secvenţializează existenţa şi o redă ca pe un bun de larg consum, mărturisind, el însuşi, că lucrările sale nu sunt făcute pentru a fi înţelese, ci experimentate.[486] Viziunea neo-conceptualistă asupra instituţiilor artistice vizează transformarea muzeului într-un obiect vandabil. Pliante, surse de iluminat, materiale de construcţie toate amprentează spaţiul cu o serie de „mărci". Printr-un mod divers de interpretare, empatia asigură transmiterea imaginilor muzeului ca *shopping,* în formulări adaptate omului societăţii de consum: Cumpăr deci exist - *I shop therefore i am*. Esenţa mişcării apare în arta sa, nu de la obiect către receptor, acesta fiind permanent static, ci de la sentimentele şi angoasa care se pot simţi la contactul cu ele. Omul trăieşte spiritualul, ca-ntr-un *carousel* descriptiv. Pornind de la noţiunea lui Freud de ecran al memoriei, Marita Sturken relevă în urma unui experiment, modalităţile prin care conştiinţa umană îşi însuşeşte cunoaşterea şi experienţa trecutului.

De cele mai multe ori contactul cu situl arheologic imprimă individului contemporan o memorie bazată pe aspecte ale uitării,[487] ale vidului şi ale lipsei de trăire personală. Omul reuşeşte doar prin empatie sa-şi aproprieze viaţa unei civilizaţii dispărute sau diversele aspecte ale comportamentului acestora în faţa confruntării cu existenţa. Muzeul devine locul în

[483] *Tehniques et architecture*, Nr.485. pp. 7-12.

[484] Mişcarea Stuckist, iniţiată în 1999 şi propagată în 2002, reprezintă o manifestare contra artei-conceptuale, datorată în special numeroaselor sale convenţii şi pretenţii la care cei din domeniu refuză să se supună. Din note de curs, Taisto Makela, Despre muzeele contemporane, Universitatea de Arhitectura şi Urbanism „Ion Mincu", Bucureşti, mai 2009.

[485] Mişcarea se numeşte *Young British Artists* şi se impune în cadrul artei – fără teamă sau limite, aşa cum este criticată de Charles Harrison, *www.guardian.co.uk.*

[486] De Batté 2006.

[487] Wahlberg 2008, p. 137.

care memoria sfârşitului epocii antice greco-romane se conservă.

Stratigrafia care se evidenţiază astăzi în muzeul contemporan arheologic este o concluzie a nevoii de putere,[488] pe care omul o resimte din cele mai vechi timpuri. Evidenţa locurilor memoriei, a spaţiilor de expunere vii, în care se pierde funcţia temporală, nu se încadrează într-o cultură a producerii, reproducerii sau distribuţiei, cu scopul realizării unor arhive, ca act documentar. Situl arheologic nu celebrează un eveniment, ci destinul uman, în absolut. Vivian Sobchack e interesată de cinematica temporalităţii,[489] de sensul corpurilor în mişcare, oferind posibilitatea unei interpretări şi reconstituiri secvenţiale ale unor aspecte ale realităţii sociale istorice. Ricoeur mărturisea că deşi monumentele capătă sensul irevocabilei experienţe a trecutului,[490] tot ele neagă trecerea timpului şi clasarea istorică.

Viziunea despre lume a devenit inseparabilă de imaginea culturii media, iar percepţia, crezurile sunt relaţionate de reprezentări temporale ale tehnologiei vizuale. Omul consumă evenimentul prin empatie şi-l stilizează prin scenarii personale. Astfel, parcul arheologic este considerat un loc al introspecţiei şi al apropierii fenomenologice. Odată cu atingerea crizei spirituale, *homo areligiosus*[491] acceptă cunoaşterea manifestării sacrului şi implicit priveşte către rămăşiţele vechilor civilizaţii. Este punctul în care, de-a lungul unui proces inerent de antropizare, pe care individul modern îl invocă, din dorinţa de a produce noi spaţii, ajunge în faţa unui obstacol, care-i imprimă o răsturnare fatală de optică. Întâlnirea cu un sit arheologic marchează un moment de suspensie pentru reprezentanţii cotidianului actual şi al evenimentului efemer.

Scenografia nu există, ci se conturează prin reprezentare, fiind definită de interacţiunea cu sunetul, lumina, timpul, care-i permit să dezvolte forme deschise. Arhitectura rămâne singura ştiinţă prin care se realizează noi spaţii, individualizând, aşa cum s-a prezentat anterior în analiză, o serie de zone de expunere printr-un sistem cinematic, obţinut în urma suprapunerii disciplinelor. În Teatrul Operei din Paris, Richard Meier, face un parcurs istoric. Se remarcă moduri pragmatice pentru instrumentul proiectării. Interpretarea noii configuraţii este asemănătoare, analogă istoriei, printr-un proces de citire şi de folosire al spaţiului.[492]

Din studiile lui Michel Foucault despre natura limbajului, se pot trage concluzii despre ambivalenţa proiectării formaliste şi critice. Nu se poate spune cu certitudine dacă noile tendinţe în arhitectură se numesc invizibile sau la volum zero. Sunt doar termeni ce definesc nevoia de schimbare pe care spaţiul în general, muzeul în special îl simte în noul mileniu. Toate edificiile se concretizează într-o greutate fizică importantă. Obiectivul principal este acela de a transfera prioritățile conceptuale de la material la imaterial, de la ermetic la asimilare, de la abstract la informativ, învingând bariera care, prin tradiţie, separă artele.[493] Modalităţile scenografice, inerente spaţiului public, urmăresc prin configurări conceptuale, princi-piul unei arhitecturi bazate pe dialogul mental. Pornind de la vocabularul propus de Aldo Aymonino, în scopul generării de noi trasee, se evidentiează adaptările şi constrângerile: suprafeţei, verticalei, incintei, figurii şi ambian-ţei, la

[488] Accidentul, văzut ca o consecinţă a nevoii de progres, se evidenţiază la nivelul oricărei societăţi dezvoltate. În mod indirect nevoia de putere îşi găseşte reprezentarea prin anihilarea sistemelor existente, cazul Imperiului Roman. Virilio 1999, p. 46.

[489] Wahlberg 2008, p. 65.

[490] Discursul lui Ricoeur despre timpul istoric ca experienţă trăită, despre formele memoriei şi metodele de rememorare cu ajutorul ştiinţelor dedicate vizualului. *Idem*, 141.

[491] Nivelurile culturii şi credinţelor, Eliade 1999, p. 791.

[492] De Batté 2006.

[493] Wines 2007.

care se adaugă reculul, în dialogul cu vestigiile, respectiv cu elementele colecţiei.

- ***Suprafaţa.*** Arheologia poate fi considerată o mare suprafaţă, în raport cu ţesutul consolidat al oraşului, rezultată din campaniile de săpătură. Deseori pe situri se întâlnesc puţine vestigii supraterane, fapt pentru care atât forurile, agorele, stadioanele, reşedinţele antice, cât şi propunerile arhitecturii actuale, precum simplele acoperiri de protecţie sau volumetriile stratificate sunt considerate desfăşurări planimetrice orizontale. În cadrul *Villei Hadriana*, de exemplu, Pecile (interpretarea *Stoa Poikile*), *Canopeum* sau *Piazza d'Oro* reprezintă „suprafaţa" prin extensie. În aceste cazuri se introduc noţiuni precum *pattern*, motive, forme repetabile[494] (aplicabile ulterior şi elementelor verticale), respectiv limită şi centru. Aymonino consideră ca astăzi se regăsesc două tendinţe: interpretarea *pop*, ludică sau consumistă şi „memoria grădinilor de tip *zen*, cu suprafeţele lor sacre şi patinate".[495] Diferenţa dintre cele două viziuni constă în tipul de trăire invocat, de la neutralitatea spaţiului comun, de serie (de tipul arhitecturilor actuale), la concentrarea asupra fiecărui element în parte, prin unicitatea gestului creator (specifică spaţiului antic). Prin procesul de muzealizare se caută un acord între cele două. Arhitectura dintotdeauna, după cum reiese din concluziile analizei stratigrafice, corespunde suprafeţei, prin suprapunerea constantă a nivelelor de lectură.

- ***Verticala.***[496] Începând cu primele manifestări de delimitare a zonei locuite, din perioadele preistorice, omul a recurs la elementul vertical pentru a-şi apropria spaţiul, a-l centra, gândind gestul său ca o trecere, un mod de ordonare a „faptului-de-a-fi-în-lume"[497]. Ulterior, acesta a devenit o formă de reprezentare a puterii, corespunzând în viziunea civilizaţiei contemporane, monumentului, prezent în toate culturile clasice, de la obeliscurile egiptene şi până la coloanele romane realizate de Cezari în urma unor victorii importante. Kevin Lynch descrie aceste elemente,[498] „ca puncte vizibile de-a lungul unor axe perspective",[499] detaliate de *Space Syntax* prin relaţia dintre semne (*landmarks*) şi noduri.

  În vocabularul actual semnificaţia verticalelor se extinde către obiectul de *design* sau instalaţie. În cadrul sitului arheologic utilizarea lor sub formă de totem sau reper în orientare, de-a lungul traseului muzeal, se face în acelaşi spirit contextualist, evidenţiind şi valori-zând în principal ruinele. O sumă de edificii verticale istorice pot deveni constante puncte de atracţie şi capete de perspectivă, precum: curia, pretoriul, templul, peretele *fronsce-nae* al teatrelor romane sau elementele murale ale termelor. Ele rămân simboluri sau configuraţii toponimice, amintind de

494 Prin conceptul de *pattern* se poate remarca la Pecile alternarea dintre zonele de verde, traseele acoperite cu tuf şi ochiurile de apă, prin cel de temă reconstrucţia mentală a stadionului din vecinătatea Palatului de Iarnă şi prin formele repetabile, suma de compartimentări din *Hospitalia*, care în ansamblu, compune o suprafaţă.

495 Printr-o serie de proiecte ilustrate se prezintă în detaliu conceptele. Aymonino 2006, p. 25.

496 *Idem*, p. 63.

497 Concept înţeles în sens heideggerrian, Hügli, Lübcke 2003, p. 152.

498 Lynch 1960.

499 Conroy, Bafna 2003, p. 16.

locuri specifice (*Piazza della Colonna* din Roma, Piaţa Arcului de Triumf ridicat de Traian la Benevento, *Fontana dei Fiumi* realizată de Bernini în Piazza Navona, nimfeul din Milet).

- ***Incinta.***[500] Prin termenul de *temenos,* civilizaţiile clasice au definit incinta drept spaţiul sacru închis, un fragment al lumii, ocrotit de interacţiunea cu profanul şi cotidianul. Considerată drept bază pentru studiile antropologice, aceasta se raportează la relaţia directă cu ruinele, fiind descoperită odată cu templul[501] (*cella* conturând relaţia omului cu sacrul). Împăratul Hadrianus extrapolează gestul compoziţional al închiderii, la ansambluri arhitecturale de mare întindere (*Canopeum, Piazza d'Oro*), în timp ce Mies van der Rohe îl reia prin incinta pavilionului din Barcelona care adăposteşte în mijlocul unui bazin statuia „Der Morgen". În acest fel discursul fluctuează către configuraţia de încăpere deschisă, datorată variabilităţii prezenţei planşeului. Astăzi toate interpretările incintei se regăsesc printre conceptele proiectă-rii scenografice: spaţiul parţial delimitat, arhitectura compusă şi articulată prin volume juxtapuse.

- În scopul definirii sitului arheologic ca muzeu în aer liber, ***ambianţa*** este determinată etapizat, pornind de la procesul de proiectare şi continuând cu gesturi compoziţionale post-mergătoare acestei activităţi.

  Inserarea unui edificiu într-un mediu cu puternice valenţe istorice, nu poate fi asociată strict conceptului de *playground*, deoarece noua „construire" nu apropriază un loc nedelimitat (de tip *tabula rassa*), ci se adaptează unui teritoriu deja urbanizat (încărcat de preexistenţe). Orice intervenţie devine condiţionată de relaţia cu memoria şi istoria, fapt pentru care „eliberarea" sa se produce doar prin definirea ruinelor ca sistem complet deschis, adică apt să se transforme după regulile mobilităţii sau creativităţii şi să răspundă nevoilor sociale de interactivitate.[502] Isamu Noguchi descrie logica acestei noţiuni: „un spaţiu gol nu are dimensiune sau semnificat prin propria-i reprezentare. Scara şi semnificatul apar doar când un obiect sau o linie sunt introduse…scara şi forma acestor elemente trebuie să fie deci, în relaţie cu celelalte obiecte existente în spaţiul dat".[503] Unul dintre proiectele propuse pentru recalificarea Pieţei Împăratului Augustus din Roma,[504] a prevăzut utilizarea semnelor istorice în paviment (tăieturi şi îndoituri ale planului de bază), prin suprapunerea unei grile rectangulare care să unifice părţi ale ţesutului disparate şi contrastante precum: Ara Pacis, Mausoleul lui Augustus (ca arie arheologică în aer liber), anticul obelisc, bisericile San Carlo şi San Rocco, alături de traseul canalului de epocă romană, care traversează diagonal zona, până la Tibru. Orice nouă intervenţie de tipul muzealizării va imprima şi va defini ambianţa spaţiului. Această diversitate morfolo-gică este generată de distanţa care s-a creat între arheologie, proiectarea de

[500] Aymonino 2006, p. 103.
[501] De la *templum*, cu sensul de „spaţiu delimitat".
[502] Iacovini 2011.
[503] Aymonino 2006, p. 211.
[504] Proiectul a fost realizat de Gnosis Architettura, Mangado architects, Nemesi Studio şi Bardeschi în anul 2006.

arhitectură şi lumea *design*-ului, fiecare acţionând pe planuri diferite.

- ***Figura*** se referă la punerea în prim plan a unui element arhitectural.[505] Din America se propagă ideea spaţiului circumscris semnelor şi a continuei hibridizări pe care *design*-ul o încerca cu celelalte arte vizuale. Astăzi sunt considerate figuri, în egală măsură, atât zona arheologică raportată la teritoriul din proximitatea sa (spre exemplu necropola Lippi a Parcului din Verucchio), cât şi un element înscris unei casete arheologice sau o statuie, rămasă in situ (bronzul *Efebo*-ului din Pompei), respectiv dispusă într-un muzeu (*Pompeo Magno* în *Villa del Castellazzo*). Venturi a trasat coordonate după care s-ar fi dezvoltat actuala cunoaştere a spaţiului public. Astăzi figura este un element ce invocă cultura abstractă şi reperele arhitecturii moderne.

- ***Reculul.*** Această metodă scenografică se referă la relaţia directă dintre corpuri, la presiunea determinată de noua arhitectură sau de procesul muzealizării, în general, asupra vestigiilor, cu efecte de închidere către mediu sau de ierarhizare. De multe ori se consideră că intervenţia contemporană plasează în plan secun-dar preexistenţele, motiv pentru care diverşi specialişti, în special conservatori, sunt sceptici în ceea ce priveşte adoptarea acestor principii. Reculul se manifestă ca o formă de apărare în faţa progresului, a experimentului, care încearcă să păstreze inalterată inerţia sistemului.

Categoriile enumerate compun limbajul scenografic, configurând un muzeu bazat pe fluxuri şi pe trasee.

4.3.4.b. LIMITELE MATERIALULUI ŞI DETALIEREA DE ARHITECTURĂ

Acolo unde vocabularul arhitecturii clasice se întrerupe cu scopul de a lăsa noile forme volumetrice să se exprime, intervine nuanţarea detaliului şi a materialelor. Pauza dintre cele două perioade istorice trebuie percepută ca o trecere unitară, neutră, secvenţială, care să nu se identifice, prin tratare, cu nici una dintre ele. Deseori arhitecţii au recurs la *interval* cu scopul de a marca noile intervenţii, atât în plan orizontal (prin distanţări, întreruperi), cât şi în cel vertical (prin decroşuri, nuturi sau fragmentări). Proiectul actual de arhitectură se consideră unul al detaliului, cu referire directă la material şi la schimbările acestuia de la un plan la altul, urmărind diverse paliere de studiu:

1. *Ruine - arhitecturi suprapuse*. O sumă de proiecte de restaurare prezintă reconstituiri sau întregiri ale unor ansambluri arhitectonice, prin suprapunerea unor elemente nou-construite peste straturi din materiale geo-textile (ca în cazul reconstruirii gradenelor în tuf a Teatrului Grande din Pompei[506]), cu scopul marcării diferenţei temporale a intervenţiei. Proiectarea actuală depăşeşte limitele impuse de monument, ajungând să propună organisme noi, care funcţionează alături de cele antice, păstrându-le inalterate proprietăţile. Dacă la Cologne, Kolumba Museum se ridică peste zidurile medievale, continuând fizic faţada existentă şi marcând intervenţia printr-un decroş aproape rectangular, la Gibellina actuala reconstrucţie din beton armat nu expune nimic despre civilizaţia elenă, arabă sau perioadele imediat

[505] Aymonino 2006, p. 293.

[506] *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei*, 13.06.2010. *Il restauro del Teatro Grande*. Proiectul a fost urmărit de comisarul Marcello Fiori, care a optat pentru o soluţie mediatoare între falsul teatru roman, acoperit cu marmură, aşa cum îl doreau arhitecţii şi cel al generaţiei lui Mauri care ar fi optat pentru scaune mobile din lemn.

următoare acestora.[507] Gestul de a edifica deasupra ruinelor poate fi considerat negativ, din cauza numeroaselor consecinţe care rezultă în timp. Puţine sunt exemplele, precum cel din Périgueux, a lui Jean Nouvel sau cel de la Castelvecchio a lui Scarpa care să nu compromită structurile antice. În cazul celui din urmă, discursul ar trebui accentuat prin pauze, fragmentări, care determină regenerarea arhitecturii originare prin cea nouă. Volumele în mişcare implică o contragere a formelor istorice, care se revelă succesiv, asemenea parcurgerii unui traseu muzeal. Timp de secole ruinele au fost considerate ca bunurile cele mai însemnate ale arhitecturii. Importanţa pe care o civilizaţie a dat-o monumentelor sale, evidentă din perioada Renaşterii, prin procese de apropriere şi prezervare a acestora, se poate observa în cadrul centrelor urbane istorice, în care ruinele ajung integrate în noile construcţii prin procese de: reparare, reconstruire, readaptare, restructurare, înlocuire.[508] Suntem înconjuraţi de vestigii, pe care trebuie să le menţinem vii. Prin suprapunerea arhitecturii noi, monumentul este forţat să supravieţuiască, prin reutilizare. În unele cazuri însă, chiar proiectul conduce la degradarea sa, precum în cel de la *Piazza Armerina* a lui Minissi sau prin restaurarea Partenonului de Balanos. La Sagunto, Giorgio Grassi a construit, fără a ţine cont de canoanele conservatoriste, imputându-i-se, dincolo de relaţia cu ruinele, lipsa continuităţii peisagistice.[509] Cu toate că a folosit în zona gradenelor materiale care să demarcheze intervenţia, proiectul său conceptual a fost profund criticat. Printr-o inserţie de contrast, la Atena, muzeul realizat de Bernard Tschumi „se sprijină" direct peste oraşul arhaic, fără să utilizeze *intervalul* în tratarea coloanelor stabile şi masive din beton armat. În cazul în care se doreşte suprapunerea peste o zidărie existentă, sunt recomandate tratări ale suprafeţei ruinei cu: grile din plastic sprijinite liber, cofraje care să ţină vermiculit sau alte materiale cu rol de protecţie, argilă expandată dispusă în straturi orizontale, pământ care să acopere parţial săpătura.[510] Pentru nivelarea părţii superioare a structurii murale se poate folosi „cimentul de pământ", o combinaţie de pământ cu ciment Portland, în cantitate foarte mică, care să asigure impermeabilizarea suprafeţei. Problema suprapunerii apare tocmai din dualitatea proiectului: reconstrucţie sau intervenţie *ex-novo*? În cazul celei dintâi se caută argumente legate de faţade, înălţimi, acoperiri, care, în funcţie de perioada realizării şi de sursele documentare se pot dovedi autentice sau intuitive, în timp ce, în cea de-a doua situaţie, riscul degradării fizice sau perceptive asupra monumentului, aşa cum este impus de toate specialităţile implicate, devine iminent. Astfel, scenografia bazată pe suprapuneri fie se reduce la simple acoperiri, fie devine un studiu elaborat al detalierilor suprafeţelor de contact ale elementelor şi materialelor propuse.

2. *Ruine - plan de bază*. În urma propunerilor lui Francesco Venezia relaţia dintre aria arheologică şi muzeul interactiv se inserează conceptului de săpătură. Muzealizarea devine direct legată de stratigrafie, prin propuneri ce urmăresc compoziţia planului de bază, de la gesturi hipogee, până la tăieturi, incizii, înălţări. În general acest tip de raport pune în evidenţă o serie de urme ale civilizaţiilor anterioare, printr-un limbaj bazat pe introducerea de noi materiale pentru paviment, traseu sau pasarele. Proiectele propuse la Pompei de Renzo Piano sau de Paolo Desideri pentru recalificarea Mausoleului lui Augustus din Roma, apropie mai mult vizitatorul de etapele din existenţa unui monument, până la reprezentarea sa actuală. Acest tip de relaţie induce o incursiune narativă, aplicată secvenţial fiecărui strat al

[507] Situaţia unui oraş fantomă şi a arhitecţilor care au „imprimat" situl, a fost îndelung criticată în ultimii 20 de ani. Unul dintre articolele recente îi aparţine lui Ferrara 2002.

[508] Ginsberg 2004, p. 304.

[509] Durbiano, Robiglio 2003, p. 114.

[510] ICCROM 1986, p. 116.

zonei arheologice, asemenea parcurgerii temporale din muzeul *Crypta Balbi*, unde, de-a lungul unei secţiuni, se străbate de la oraşul antic roman la cel de Ev Mediu timpuriu. Propunerea lui Giorgio Cofone pentru valorizarea sitului arheologic Sybari[511] urmăreşte: traversarea întregii arii reluând urmele principalelor străzi (*plateia* şi *stenopoi*), configurate de Hippodamus din Milet, conectarea prin pasarele a unora dintre nucleele excavate dispersate şi realizarea unui centru muzeal hipogeu, susţinut de o structură portantă din grinzi metalice, care permite identificarea edificiilor aflate sub nivelul de călcare, văzute de la o cotă superioară, datorată lipsei de fundaţii într-o zonă bogată în vestigii.[512] În astfel de cazuri confruntarea directă cu preexistenţa lipseşte. Aceasta devine închisă într-o „cutie neagră",[513] de unde lumina soarelui este filtrată, prin luminatoare sau rămâne supusă efectului de cavernă, prin care discursul muzeografic se rezumă la simple instalaţii care "scot din întuneric", distrugând integral raportul cu spaţiul urban. *Domus dell'Ortaglia*, un ansamblu de două *domus romane*, integrat complexului monahal Santa Giulia, reprezintă unul dintre puţinele exemple în care se prezintă sistemele de instalaţii şi spaţiile de servicii antice originare şi care în urma proiectului de valorizare au devenit complet hipogee, pierzând orice posibilitate de contextualizare şi fiind considerate de critici „un exemplu de arhitectură contemporană datorat «şcolii milaneze»".[514] Se va căuta totodată formula cea mai simplă de marcare a tuturor preexistenţelor rămase încă în teren sau a fundaţiilor unor ansambluri importante, prin utilizarea unor elemente prefabricate sau prin instalaţii de iluminat nocturn.

3. ***Ruine - dilatări spaţiale***. În acest caz accentul scenografic aparţine relaţiilor de conexiune, bazate pe trasee sau pe alăturările dintre vestigii şi noile elemente propuse. Această formă de inserare va ţine cont de limita fizică a zonei arheologice, optând fie pentru reconstrucţia unor părţi de edificii pierdute şi considerate esenţiale în înţelegerea ansamblului, fie pentru întregirea unui sistem din punct de vedere funcţional. Avantajul acestei soluţii este independenţa structurală a fiecărei componente (noi sau istorice) şi numărul mare de detalii de arhitectură necesar determinării unei articulaţii. Proiectul muzeografic de valorizare a *Kothon*-ului de pe insula Mozia,[515] a prevăzut realizarea unei „călătorii arheologice", având drept puncte nodale Poarta Sud, aria templului (recent excavată) şi întregul bazin (încă ne-vizitabil), prin trasarea unei limite, a unui *Themenos*, a cărui rază corespundea raporturilor geometrice ale ariei arheologice. Zidurile de incintă sunt transformate în trasee muzeale, în urma unei reconstrucţii, într-un unic sens de parcurgere, care urmăreşte inclusiv descrierea părţilor acoperite integral de ape.

Cu toate că aparţine arhitecturii raţionaliste italiene, re-utilizarea vechii incinte a Mănăstirii *San Silvestro* din Genova, convertită în Facultate de Arhitectură, devine un model de tratare uniformă, rezultat din alăturarea unei extinderi moderne, zonei arheologice medievale.[516] Ignazio Gardella recompune peisajul printr-o adaugare ce refuză formalismul, adaptându-se contextului (amplasat în partea superioară a unei coline) şi care modifică radical relaţia sitului cu fragmentele oraşului, de care se rupsese odată cu dezvoltarea noului centru, către sfârşitul secolului al XIX-lea. Acolo unde materia istorică se întâlneşte cu noul limbaj, se produce o fisură, demarcată prin structuri metalice robuste, închise cu panouri de sticlă. Faţada asimetrică, neregulată, pune în discuţie noţiunea de strabism (mişcările anilor '50).

[511] Proiectul a primit „Premio Antonio Salzano" în 2010.
[512] Coschignano 2010.
[513] Ruggieri Tricoli 2007, p. 8.
[514] *Il giornale di Brescia*, 6 maggio 2005. (Muzealizarea a fost realizată de Giovanni Tortelli şi Roberto Frassoni).
[515] Autorii proiectului sunt: Pier Federico Caliari, Filippo Fantini şi Carola Gentilini. Ciotta G. 2008, p. 40.
[516] Ricci, Sabini 2010, p. 15.

Reflectarea corpurilor în oglinzi creează o demultiplicare optică, pe baza unor declinaţii matematice, aluzie către principiile scenice ale lui Beckett.[517] Moneo preconizează o nouă arhitectură de cărămidă peste o ruină. Intervenţia se alipeşte de zidul vechi şi se sprijină pe acesta, hotărând să nu respecte distanţa legitimă faţă de vestigii.[518] La o scară mai amplă, proiectul de recuperare al zidurilor istorice de la *Massa Marittima*[519] propune utilizarea părţilor stâncoase de la baza fortificaţiei ca suporturi ale unor pasarele din corten, care înconjurând ansamblul, amintesc de intervenţia lui Torres şi a lui Martinez pentru *Scala de la Granja* din Toledo. În operaţiile de intervenţie asupra diferitelor edificii istorice, s-au întâlnit numeroase probleme, precum s-a observat în lucrările din Genova ale lui Franco Albini, din anii ’50. Prin restaurarea şi curăţarea a 20 cm din zidăria unui perete, acesta a descoperit vestigii antice, propunând pentru consolidarea ansamblului inserţii de structuri uşoare. Singurele elemente din beton armat cu care intervine sunt un stâlp şi o statuie monumentală.

În proiectele prezentate se remarcă folosirea *intervalului* în zona de joncţiune dintre componente, concretizat în elemente structurale de legătură (în general metalice), spaţii libere şi distanţe între acestea sau prin materiale neutre, precum: lemnul, pământul bătătorit, pietrişul compactat sau piatra spartă.

4. ***Ruine muzealizate in situ***. Muzeografia actuală propune valorizarea vestigiilor în contextul de origine, considerând oportună confruntarea directă cu bunurile de patrimoniu. Intervenţia asupra siturilor în aer liber sau deschise procesului de săpătură potenţează efectul vizual şi psihologic asupra vizitatorului. Cu scopul de a menţine inalterate vestigiile expuse se va ţine cont de principiile conservării, recurgându-se uneori la acoperiri parţiale cu: pânze, structuri metalice (Roselle, Toscana) sau pneumatice (*Can Hasan*, Turcia), polietilenă şi lemn (*Saint Mary*, Maryland), plăci prefabricate (*Kara Tepe*, Turcia).[520] Este recomandată folosirea sistemelor reversibile, uşor de procurat, cu mentenanţă facilă, care să asigure protecţie la eroziune, izolare higro-termică, în scopul evitării condensului sau efectului de seră şi pentru rezolvarea instalaţiei de drenare. Utilizarea silicaţilor sau a emulsiilor din acetat de polivinil, pentru impermeabilizare, chiar dacă este considerată o soluţie reversibilă, s-a dovedit în timp, dificil de înlăturat (Huaca del Dragon, Peru,[521] Teatrul din Cartagena, Spania). În urma descoperirii unor fresce sau mozaicuri este necesară acoperirea permanentă a acestora cu materiale adecvate. În ceea ce priveşte ariile săpate se va căuta un tip de delimitare care să consolideze marginile şi să integreze aceste spaţii în limbajul general al traseului muzeal (ca soluţii temporare, ţinându-se cont de eşecul acestor măsuri pe termen îndelungat). Toate variantele de acoperire cu suprafeţe vitrate trebuie supuse controlului anti-condens. Cele mai frecvente modalităţi de muzealizare a unui sit arheologic se referă la dispunerea instalaţiilor grafice şi a surselor de iluminat nocturn. Dintre materialele impermeabile şi rigide utilizate pentru suporturi se pot enumera: PVC-ul, aluminiul, sticla sau metalele inoxidabile. Principala caracteristică a unui sistem de expunere extern este stabilitatea la vânt. În acest scop se recomandă realizarea de modele 3D sau de machete prin care se pot testa elementele propuse şi introduce *design*-ul grafic de proiect.

5. R*uinele* pot fi *incluse incintelor muzeale*, fiind decontextualizate în scopul menţinerii şi controlului stării lor de conservare. Prin proiectul de la Merida, arhitectul Rafael Moneo

[517] Tehniques et architecture, Nr. 485, pp. 7-12.

[518] Referire la proiectul de extindere a primăriei din Murcia, Spania.

[519] Proiectat de Paola Albanese.

[520] ICCROM 1986, pp. 106-109.

[521] *Idem*, p. 132.

propune muzealizarea nivelurilor subterane, aferente stratigrafiei romane, unind printr-o galerie incintele caselor şi mormintelor clasice cu *hiposcaenium*-ul teatrului adiacent, asemenea soluţiei propuse şi la Cartagena. În partea superioară a edificiului se creează un decor *qvasi*-roman, printr-o structură murală din cărămidă, acoperită cu arce, care introduce în prim plan sculpturile în marmură prelevate din construcţiile antice aflate în proximitate.[522] La Perigueux, situl este complet vizitabil, prin pasarele suprapuse cotei superioare a preexistenţelor, sprijinindu-se pe pereţii laterali ai noii construcţii. În general, pentru muzealizarea mozaicurilor interioare se execută zidării noi, peste suprafeţe de materiale geo-textile, care susţin grinzile structurale ale pasarelelor, dispuse la nivelul de călcare şi incluse spaţiului de expunere. Din păcate, deseori problema deteriorării vestigiilor nu se rezolvă odată cu încadrarea acestora într-o incintă. Controlul nivelului de umiditate şi al temperaturii rămâne un fapt ce trebuie permanent cuantificat. Ar trebui citate şi exemplele de edificii demontate, transportate şi remontate pe alte amplasamente decât cele originare, precum: Altarul din Pergam, în muzeul omonim din Berlin sau Altarul Ara Pacis, din muzeul lui Meier. În principal aceste procese se referă la clădirile incluse unor liste de riscuri „*Danger list*",[523] indicând un pericol real sau potenţial asupra monumentelor, precum: dezastrele naturale, războaiele, poluarea, respectiv seismele. În general elementele păstrate într-un areal arheologic depăşesc cu greu înălţimi de 1,5-2m, fapt pentru care fie sunt mutate în muzeele învecinate (*Museo Civico Archeologico „Ugo Granafei"*, Mesagne, Brindisi), fie se construiesc noi edificii în scopul prezervării lor pe sit[524] (Necropola *Pill' e Mata*, Quartucciu, Sardinia). Indiferent de soluţii, acestea ajung incluse unor „cutii deschise",[525] prin care se filtrează lumina, în scopul realizării unei relaţii armonice cu materia antică. Revenind la exemplul lui Carlo Scarpa se pot enumera metodele prin care se evidenţiază zona de contact dintre intervenţie şi existent. În primul rând, indiferent de locul în care este amplasată fiecare dintre cele două componente, arhitectul propune o trecere tematică, pornind de la conceptul iniţial al proiectului de inserţie. Însuşi betonul armat este apreciat ca material lejer prin detaliile de fragmentare. Arhitectul consideră detaliul de arhitectură ca fiind noul tip de ornament al perioadelor actuale. El foloseşte „contururi" pentru delimitarea sau sublinierea profilelor volumetrice,[526] oferind grile arhitectonice de ghidaj perspectiv. Grija pentru materialitate şi forme provine dintr-o incursiune în culturile greacă antică şi japoneză, îmbinând valoarea proporţiei şi a ordinii cu configurarea traseelor marcate şi controlate vizual, ale grădinilor Zen. În proiectul de la *Tomba Brion* inventează jocuri de plin şi gol sau de lumini şi umbre care disting succesiunea planurilor.[527] Pornind de la recunoaşterea straturilor şi a funcţiunii fiecă-ruia se înrădăcinează ideea de fragment, conform căreia, elementul este tratat în mod particular, fiind izolat de ansamblu şi detaliat prin material, limită (contur) şi prindere. Schimbarea bruscă de registru, de consistenţă fizică, uneori chiar în contrast, reprezintă o acceptare a discontinuităţii timpului şi a relaţiei cu rămăşiţele istoriei. Scarpa foloseşte în muzeografie antiteza, relevând astfel caracte-risticile autentice ale obiectelor expuse, eliberate[528]

[522] Peressut 2000, p. 34.

[523] Convenţia UNESCO, articolul 11(4). *www.unesco.org*.

[524] Proiect terminat în anul 2010, coordonat de David Palterer şi Norberto Medardi. Prin utilizarea cortenului se realizează o trecere între materialele noi şi cele existente. Din punct de vedere scenografic interiorul muzeului este organizat asemenea unui şantier arheologic.

[525] Ruggieri Tricoli 2007, p. 8.

[526] Dal Co, Mazzariol 1984, p. 60.

[527] Scarpa evidenţiază masiviitatea betonul armat prin dispunerea laterală a unor materiale de contrast, precum marmura colorată sau transparenţa onixului. Dal Co, Mazzariol 1984, p. 66.

[528] Elementul este eliberat printr-o lectură studiată a semnificaţiei anterioare, inducând în acelaşi timp interpretarea inovativă. *Idem*, p. 79.

atât de contextul originar, cât şi de momentele întunecate ale existenţei lor. Legăturile, intrările, articulaţiile sunt detaliate prin desene de execuţie, ce devin părţi ale unui sistem, în care o sumă de fragmente încadrează întregul proiect. Unghiurile, colţurile sau trecerile dintre materiale sunt marcate cu o bordură într-o nuanţă mai închisă, amintind de incursiunile manieriste. Modul de lucru tradiţional "pe foiţă", definit prin suprapunerea schiţelor, determină o arhitectură stratificată, comparabilă unei preexistenţe arheologice. Pentru Scarpa secţiunea rămâne principala reprezentare grafică prin care se pot evidenţia caracteristicile dimensionale ale elementelor proiectate, relaţiile dintre ele şi detaliile de prindere.[529] Într-un interviu, arhitectul mărturiseşte că punctele critice ale unei arhitecturi constau în legătura cu „cerul şi pământul"[530] (cornişa şi soclul), alături de articularea unei structuri istorice. Scarpa ajunge să interschimbe temporalitatea edificiilor: noul devine vechi prin integrare, iar vestigiile sunt reluate prin pitoresc. Între cele două, arhitectul găseşte continuitatea semantică. Asemenea discursului „metodei stratigrafice" interpretarea părţilor capătă un semnificat mai complex[531] decât simpla evidenţiere a întregului, printr-un joc al formelor în care contururile se distrug, pavimentul se întrerupe, înălţându-se şi obiectul particularizează spaţiul.

6. Prin ***muzeul arheologic contemporan*** se înţelege orice inserţie nouă într-un sit arheologic, liber de preexistenţe şi realizat în scopul valorificării întregului patrimoniu subteran sau în elevaţie din acel perimetru. Acesta va prezerva colecţiile reprezentative pentru memoria şi istoria locului, ce nu pot fi conservate în aceleaşi condiţii, direct *in situ*. Indiferent de compoziţia sa volumetrică, muzeul va fi marcat de relaţia directă cu terenul, prin prinderi, intervale, retrageri şi de raportul vizual cu vestigiile, prin deschideri, vitraje sau articulaţii. Un astfel de exemplu este cel din Lisabona, *Praça Nova do Castelo de Sáo Jorge,*[532] în care pereţii sunt înălţaţi de la nivelul solului, marcând lejeritatea şi „temporaritatea" intervenţiei. Începând cu *antiquarium*-ul de la Villa Hadriana, la fosta *Casa sull'Isola*, actualul *Museo Whitaker* de pe insula Mozia şi până la proiectele recente precum restaurarea intrării şi inserarea noului muzeu din Sagunto[533] se realizează exemple de proiecte efemere, înţelegând în acest sens predominanţa săpăturii în faţa construcţiei fizice. În relaţie cu zona vestigiilor peretele îşi pierde masivitatea, fiind considerat o simplă bază geometrizată, pe care se proiectează elemente fragmentare. De cele mai multe ori intervenţia, înţeleasă în sens strict muzeografic va cerceta, juxtapunându-se datului arheologic, investigând prin procese de compunere sau fracturare, materia istorică. Simpla transformare a sitului în parc arheologic, comportă o interpretare a structurii sale originare. Astfel, muzeul arheologic devine un obiect lejer, aparent tectonic, compus după principiul „modelului absenţei",[534] prin care configurarea sa urmăreşte realizarea unui simplu fundal pentru articularea şi centrarea colecţiei, iar existenţa sa se datorează strict recuperării directe de pe sit a acesteia. Însuşi termenul de *allestimento* este înţeles ca o confruntare între diversele structuri. În acest sens, în cadrul proiectării muzeelor contemporane, devine important detaliul dintre preexistenţe şi vitrine sau suporturi. Elementul închis în scopul unei bune conservări, este

[529] *Idem*, p. 212.

[530] *Idem*, p. 299.

[531] Se poate considera, cu toate că proiectele lui Carlo Scarpa au o idee centrală, că suma de fragmente reunite, determină o lectură secvenţială, asemănătoare arhitecturilor realizate pe baza unei stratigrafii.

[532] Proiectul este realizat de JLCG Arquitectos. In acest caz suprapus pereţilor medievali, adăposteşte o serie de mozaicuri. EGEAC 2010.

[533] După circa 40 de ani de la lucrările lui Grassi, o altă echipă de arhitecţi (Julian Esteban Chapapria, Ignacio Casar Pinazo şi Ivan Garcia) intervine asupra zonei castelului din Sagunto.

[534] Caliari 2003, p. 32.

direct expus, fie printr-o amplasare pe poliţe sau console, fie printr-o prindere laterală pe un perete de susţinere sau prin suspendarea de partea superioară a acestuia. Suporturile, în schimb, trebuie să facă trecerea dintre materialitatea obiectului colecţiei şi cea a pardoselii, fiind configurate ca elemente neutre. La *Crypta Balbi* peste planşeul istoric s-au dispus profile „C" şi „T" metalice, deasupra cărora s-a aşezat o tablă groasă, constituind nivelul de călcare. Baza sculpturilor şi a obiectelor expuse este ancorată în acest strat suport. Către vizitatori, la o înălţime de 1.300 mm se ridică un cristal stratificat, susţinut de piese metalice la partea inferioară şi delimitând „*i marmi della Calcara*".[535] La Musée d'Orsay bazele sunt realizate dintr-o structură metalică deschisă lateral, în cazul expunerii obiectelor de decor interior, respectiv închisă cu plăci de marmură, dispuse în relief faţă de profilele metalice, pentru ansamblurile statuare.

Expunerea narativă a formelor arheologice se detaliază prin *design*-ul grafic, înţelegând prin acesta o serie de dispozitive de comunicare vizuală, care oferă informaţii, ca urmare a amplasării în diferite puncte nodale ale traseului muzeal. Cu scopul de a fi comprehensibile, uşor vizibile şi lizibile se realizează instalaţii compuse din panouri de semnalizare şi ecrane interactive (elemente 2D sau 3D). Se recomandă culori şi texturi care să nu contrasteze puternic cu situl, asemeni soluţiilor de *design* flexibil adoptate de *Burkhardt Leitner Constructiv.* Pornind de la scara umană se detaliază înălţimile, mijloacele de folosire a spaţiilor, nivelul de interactivitate, selecţionând materialele pe baza fişelor tehnice de la producători şi în funcţie de tipul de expoziţie (permanentă sau temporară). Diverse produse inovative au fost utilizate în intervenţiile muzeografice din ţările anglo-saxone şi din America, datorită calităţilor estetice, flexibilităţii şi modularităţii oferite: Foamex (de 2-3 mm), cu bordură din benzi adezive (pentru pereţii curbi), la „*Gustav Metzger: Historic Photographs*", în 2011; tipologia Schwitters de colaje din printuri foto pe hârtie lucioasă „*Born after 1924*", Castlefield Gallery; texte din vinil colorat aplicate pe peretele vopsit sau imprimat pe peliculă adezivă retro-iluminată, *light box* sau *multipanel light system*, din material acrilic, peliculă *Duratrans*[536] retro-iluminată[537], policarbonat şi PVC. Pentru imprimarea textului se recurge fie la întipărirea cu jet de cerneală pe peliculă de policlorură de vinil ori hârtie sau la embosare,[538] fie la soluţiile noi de printare foto digitală, pe suport rigid (carton ondulat, plastic, materiale acrilice etc). Ştanţarea caracterelor se realizează pe oţel, aluminiu, Perspex[539] sau Foamex[540]. Cele mai importante deficienţe ale materialelor sunt legate de impermeabilitate, porozitate, sustenabilitate[541] (reciclare, reducerea utilizării, refolosire)[542] şi gradul de inflamabilitate. Deşi este mai sensibil în caz de incendiu, lemnul este preferat metalului, datorită funcţiei de dispensator de energie. Reducerea emisiei de CO2 şi politicile ambientale reprezintă principala motivaţie în scopul elaborării unor strategii manageriale, adaptabile contextului arheologic.

4.3.4.c. Lumină şi instalaţii

Lumina devine principalul mod de „punere în scenă". Odată cu reprezentarea de tip central, care prin jocul unui reflector, aduce opera sub

[535] Ranellucci 2007, pp. 150-151.

[536] Suport translucid sau transparent conceput pentru producerea de folii de mari dimensiuni pentru ecrane retro-iluminate, fără difuzoare implementate.

[537] Hughes 2008, p. 122.

[538] Aplicare unui text în relief, denumit şi „timbru sec". Patras 2009.

[539] Material termoplastic cu o transmisibilitate a luminii mai mare decât cea a sticlei. *www.perspex.co.uk*.

[540] Este un polistiren special, reutilizabil, cu calităţi ignifuge şi termice. *www.foamex.com.au.*

[541] Accesoriile (finisajele) sunt cele care măresc nivelul energiei gri pentru realizarea unui edificiu. Pe baza principiilor de organizare a acestuia se va defini *design*-ul sustenabil.

[542] Hughes 2008, p. 196.

diverse unghiuri incidente, se trece de la efectul de *contre-jour*, la cel de umbră tangenţială, intensitatea luminii scăzând către obscuritate totală. Efectul de secvenţializare se consideră cea mai interesantă formă de artă, generatoare de simbol.[543] Pornind de la principalele tipuri de iluminare (directă, semi-directă, difuză, semi-indirectă şi indirectă[544]) se va considera o serie de metode prin care să fie valorizate atât vestigiile, cât şi spaţiul muzeal interior. Dacă sursa este directă, de exemplu, se poate obţine o lumină difuză, prin utilizarea pânzei sau a cortinei. Deschiderea conului de lumină este considerată îngustă pentru unghiuri mai mici de 20° şi evazată pentru unghiuri superioare valorii de 40° şi variază de la lămpile fluorescente la fibrele optice.

Alegerea şi dispunerea corpurilor de iluminat se face în funcţie de dimensiunea obiectului sau de particularităţile sale. Spaţiul simplu, cutia, concepută la nivel funcţional prin juxtapuneri succesive, poate căpăta un discurs propriu fiecărui element din ansamblu. Lumina este forma primară prin care se face ierarhizarea nivelurilor de expunere. În scopul definitivării cadrului muzeal se vor realiza echipamentele luminotehnice aferente acestuia, raportate permanent la exigenţele publicului, la conservarea materialelor şi la procesul de prezervare. Sunt patru categorii în funcţie de care se va lua în considerare noţiunea de iluminare:

1. Protecţia vestigiilor exterioare de radiaţia solară directă.

Se deosebesc trei tipuri de protecţie a preexistenţelor de sursele directe ale soarelui: sisteme filtrante (pânze, copertine, ţesături), de ecranare (pe bază de lamele) şi de blocare (elemente opace). Acestea sunt considerate forme dinamice, reglabile, proiectate structural pentru a rezista vânturilor sau ruperii. Lumina directă a soarelui trebuie înlăturată din cauza emisiei razelor ultraviolete care distrug datul istoric. Elementele arheologice aduse la suprafaţă, în urma campaniei de săpătură, trebuie protejate, deoarece prin schimbarea condiţiilor ambientale se pot înregistra grave deteriorări ale materialului originar (în special la metale, ţesături, hârtie, ceramică, sticlă şi de curând, chiar piatră).

Problema acoperirii ariilor în scopul conservării, se reglementează odată cu primele forme proiectate în Sicilia, din anii ’80, respectiv prin clasificările teoretice ale lui Giorgio Gullini[545] şi analizele ENEA. Acestea detaliază peste 120 de situri arheologice italiene, în care se aplică evaluările cartelor de risc arheologic. Cel mai important proiect este cel al *Villei Arianna* de la Castellamare di Stabia. În acest caz s-a utilizat un *shed* în trei ape, pe o structură metalică modulară, repetabilă, dispusă la circa 2,5 m faţă de exteriorul perimetrului arheologic. În urma numeroaselor experienţe, s-a ajuns la concluzia că materiale precum: metalul (structura de la *Dolmen e Dombate*, Galicia), PVC-ul, betonul prefabricat, lemnul sau ţigla au manifestat în timp o eficienţă mai ridicată decât ţesăturile (acoperirea *Villei di Desenzano*), sticla (muzeul Almoina), policarbonatul sau răşinile sintetice.[546]

2. Iluminarea nocturnă a ruinelor.

Pentru muzealizarea unei arhitecturi se foloseşte, de cele mai multe ori, din punct de vedere scenografic, iluminatul nocturn. În raport cu monumentul, această tehnică abordează următoarele probleme: evidenţierea sitului sau a unor elemente importante şi crearea unei simbioze cu edificiul, astfel încât

[543] Vergano 2007.

[544] Fracastoro 2003, p. 207.

[545] Se disting patru categorii: acoperiri provizorii, acoperiri unitare cu funcţie de recipiente muzeale, autonome faţă de sit, acoperiri care reconstruiesc arbitrar ambientul şi spaţialitatea originară şi acoperiri care compun ştiinţific ansamblul istoric. Concetta Laurenti 2008, p. 87.

[546] *Idem*, p. 107.

acesta să nu fie distrus. Dispunerea luminii artificiale constituie de cele mai multe ori o variantă a traseului muzeal. Este de preferat ca toate corpurile folosite să fie concepute special pentru respectivul amplasament, evitându-se standardizările sau seriile industriale. Fiecare sursă va trebui conformată pentru a pune în valoare un anumit element al monumentului, fără a părea exhaustiv, asemănător modalităţilor folosite şi în interiorul unui muzeu. Prin iluminatul nocturn se propune o altă imagine a datului arheologic, în contrast semantic cu cea diurnă. Prin utilizarea reflectoarelor se obţine o lumină concentrată într-un spaţiu delimitat sau de jur împrejurul obiectului. Conturarea efectelor de „*cadre creux*"[547] se realizează prin tehnici de colorare tridimensională, cu lămpi fluorescente. Acestora li se pot adăuga surse de proiecţie de imagine. Tot pentru exterior se folosesc lămpi cu vapori de mercur sau cu vapori de halogeni metalici. James Turrell utilizează surse minimaliste „anti-scenografice", prin iluminări autonome, proprii fiecărui obiect şi prin dispunerea a cel puţin două corpuri de talie mare, îmbogăţind cu noi valenţe gestul repetitiv. Pentru iluminarea nocturnă a siturilor, se preferă sursele punctuale în paviment sau reflectoarele cu lumină caldă. Dintre acestea sistemul PAR (*Parabolic Aluminized Reflector*)[548] este cel mai des utilizat pentru faţade. Una dintre dilemele perioadei actuale constă în exprimarea relaţiei dintre sursa de lumină şi vestigiu. În multe cazuri s-a recurs la forme mimetice, la incizii, intervale între elemente istorice, modalităţi de ecranare, cu scopul de a integra corpurile de iluminat şi de a evita impactul vizual direct cu acestea (instalaţii propuse prin programul *Percorsi di luce*). Lipsa de intervenţie contextualistă duce la iminenta deformare a imaginii unitare a sitului arheologic. La Teatrul Antic din Taormina întreg sistemul de iluminat nocturn este poziţionat în interiorul corpului scenic, retro-iluminând coloanele din zona *frons-scaenae*. La Pompei reflectoarele puternice marchează traseul şi concentrează atenţia asupra imaginii de ansamblu. Templele din Paestum sunt subiectul unor proiecte de iluminare bazate pe sistemele de panouri fotovoltaice, gestionându-se mai uşor în acest sens relaţia cu sursele.

3. *Iluminarea naturală a spaţiilor din interiorul muzeului*.

Cantitatea de lumină care se distribuie într-un spaţiu conduce la o corectă observare şi înţelegere a obiectelor expuse. În cadrul procesului de conservare se vor controla toţi parametri care conduc la degradarea preexistenţelor, precum: durata radiaţiei, compoziţia spectrală, ultravioletele şi infraro-şiile, alături de procesul de încălzire.

Pornind de la exemplul arhitectului Carlo Scarpa, se remarcă jocul luminii naturale asupra elementelor expuse. Arhitectul a tratat-o ca pe un corp solid, modelând-o, în urma confruntării directe cu obiectele.[549] În proiectele de edificii muzeale Scarpa a propus un sistem de grile ortogonale, peste care conurile de lumină, ce determină reprezentări angulare noi, se suprapun sub forma unui sistem activ. Printr-o astfel de configuraţie se remarcă detaliul, profilul, gestul compoziţional, amintind complexitatea semantică a arhitecturii greceşti. Sistemele vitrate sau luminatoarele dispuse în diferite părţi ale volumetriei propuse, direcţionează fasciculele de raze, în mod direct sau uniform asupra exponatelor. Scarpa realizează fracturi în colţurile volumelor (la *Gipsoteca Canoviana* din Possagno), prin care obiectele sunt aduse în prim plan. Efectele obţinute pe baza unghiurilor şi a lungimii razelor incidente, se regăsesc în toate lucrările sale. La intervenţia

[547] În traducere-cadre goale. Reprezintă un mijloc scenografic de punere în valoare a unei sculpturi, folosită în teatru. *Tehniques et architecture*, Nr. 485, p. 20.

[548] Ranellucci 2007, p. 215.

[549] Dal Co, Mazzariol 1984, p. 191.

lui Richard Meier de la *Ara Pacis*, din cauza poziţionării pe faţada vestică a parasolarelor externe şi a distanţei reduse dintre zona vitrată şi monument, se obţine o sumă de umbre proiectate aleator pe mausoleu. Acest efect dăunează percepţiei integrale a volumului. Doar lumina din nord poate reduce riscul deteriorării operelor şi măreşte vizibilitatea.[550] Atunci când din motive obiective edificiul nu poate fi poziţionat după aceste coordonate, se vor dispune sisteme de umbrire sau de propagare constantă a luminii (*brisse-soleil*-uri, persiene, veneţiene etc.). Deşi în cazul expunerii de sculpturi este preferabilă folosirea luminii directe, deoarece prin contrast, se scoate în evidenţă materialitatea lucrării, se recomandă evitarea acesteia în proiectare, din cauza controlului dificil. Pentru a avea un grad mai mare de iluminare se pot utiliza materiale deschise la culoare, precum: marmură albă sau bej, travertin, ciment alb etc.[551] În general pentru interioarele unui muzeu se folosesc luminatoarele, dispuse în urma studiilor parametrilor de însorire, în acele zone, în care se pun în valoare, în special, obiectele bidimensionale. În acest fel se poate desfăşura o sumă de activităţi, fără constrângeri la nivel tehnic, printr-o reprezentare corectă a spaţiului public. Pe de altă parte, soluţiile cu o curte interioară oferă posibilităţi numeroase de aranjare a colecţiilor, aşa cum a sugerat *Nieto Sobejano,* în proiectul său din Cordoba.

Variantele des folosite în muzeele contem-+porane de tip *shed* sunt considerate ca fiind invazive la nivel vizual, motiv pentru care se preferă modalităţile dublei stratificări a acoperirii, asemenea proiectului preconizat de Renzo Piano pentru *Fondation Beyeler*. Arhitectul propune în anii ’70 muzeele de tip „recipient”, realizate prin utilizarea exclusivă a luminii diurne. La *Palazzo Lingotto di Torino*, Piano utilizează pentru prima dată patru straturi de ecranare, difuzare şi uniformizare a luminii, din grile metalice, finisate către zona de expunere cu materiale din fibră sintetică de tip „Trevira”, denumit sistem „*flying carpet*”. Pornind de la reprezentările artelor, a ceea ce se numeşte „*performance*”, redescoperă valori ale trecutului, sau oferă discursului noi alternative, provenite din cultura vechilor civilizaţii: credinţe, arte primitive, simboluri şamanice.[552] Arhitectul nu caută forme, ci adaptarea la context, amintind deseori de valorile lumii antice elene.

„Lumina egipteană” este considerată de către Hoffman, „lumina care plouă”, datorită modalităţii de propagare uniformă printr-un voal alb. Se mizează pe lipsa efectului de umbrire, pe iluminarea zenitală şi pe realizarea de nervuri. Acelaşi autor concepe o expoziţie pentru vase din teracotă. Limbajul urmează în acest caz figura. Obiectele sunt dispuse ca într-o farmacie, amforele sunt expuse de-a lungul unui coridor. Pe parcursul acestei structuri lineare, uşor decodificabile, se realizează o lectură dublă, bazată pe un punct de vedere structural.[553]

În Genova, arhitectul Albini şi în Veneţia, Scarpa, reformulează conceptul de fereastră, de deschidere zenitală. Lumina este considerată ca reprezentând unul dintre cele mai importante materiale. În spaţiile interioare, poate pătrunde de sus (prin luminatoare, *shed*-uri), din lateral (prin ferestre, goluri împuşcate, fante) sau de jos (în cazul nivelurilor suprapuse, al etajelor retrase sau al supantelor). Pardoselile de culoare închisă micşorează posibilitatea unor reflexii către obiectele din jur. Pornind de la secţiunea unui ansamblu, folosirea măştilor de umbră va determina cantitatea de lumină şi zona aflată sub incidenţa sa directă. Prin propunerea unor ferestre pentru iluminarea directă a operelor de artă,[554] este posibil ca unele materiale să îşi piardă caracteristicile,

[550] Ranellucci 2007, p. 182.
[551] *Idem* 2007, p. 188.
[552] Architectural Review, 08, 2009, p. 55.
[553] De Batté 2006.
[554] Ranellucci 2007, p. 183.

uscându-se şi exfoliindu-se. În cazul în care, pe acelaşi perete cu deschiderea, se găseşte un obiect expus, atunci acesta nu va putea fi corect perceput din cauza condiţiilor de *contre-jour*. Dacă este plasat invers, în faţa ferestrei, poate apărea efectul de reflexie (orbire). La Bierancourt, *Musee National de la Cooperation Franco-Americaine*, golurile sunt dispuse în partea inferioară a paramentului, aproape de intersecţia cu pardoseala, mărind spaţial interiorul (prin legătura cu curtea) şi oferind datorită dimensiunii conului de lumină, o percepţie favorabilă. Problemele cele mai răspândite de reflexii necontrolate sunt petele strălucitoare care apar în special pe picturile în ulei sau pe mozaicuri. Această situaţie poate fi eliminată în condiţiile unui planşeu foarte înalt. Soluţia preconizată de fraţii Castiglioni de a introduce o structură metalică denumită *castello*, permite direcţionarea sursei, creând iluminări punctiforme sau fâşii de lumină constantă.[555]

Dacă la *Fondation Beyeler* se întâlneşte o lumină directă filtrată, propagată în mod difuz, la Pantheon efectul *oculus*-ului imprimă un efect arhitectural major, în timp ce la *de Menil Collection* se remarcă originalul sistem de transmitere a luminii naturale, prin realizarea unor suprafeţe translucide.[556] Lumina este un element de proiectare, care explicitează raportul dintre interior şi exterior.

4. *Iluminarea artificială a exponatelor şi a vitrinelor*.

În primul rând, iluminarea artificială ajută la perceperea spaţiului şi a obiectelor din cadrul acestuia. Este asemănătoare teatrului prin „punerea în scenă" şi prin modificarea senzaţiilor trăite şi receptate în urma traversării sale. Elementele sunt dispuse în lumină sau umbră în funcţie de caracteristicile care li se valorifică, variind de la formele de distribuţie generală, la cele de clar-obscur. Trecerea de la zonele bine iluminate la cele de penumbră se face treptat (ochiul uman nu se poate adapta uşor modificărilor de intensitate). Obiectele colecţiei sunt cele care vor impune tipul de iluminare şi distribuţia surselor. Fiecare dintre acestea va fi pus în evidenţă printr-o „lumină de accent", mult mai puternică decât cea a fundalului denumită „lumină de ambient".[557] În cadrul spaţiilor de relaxare, de primire sau în zonele cu expuneri bidimensionale se pot folosi proiectoare sau dispozitive de tip *washer* (muzeul romano-galic din Lyon). O serie de obiecte consecutive, iluminate în particular va descrie traseul de vizitare al muzeului.

În ceea ce priveşte configurarea vitrinelor, sticla specială securizată folosită în mod tradiţional, prezintă un factor de reflexie foarte mare, de circa 15%, care poate fi diminuat pană la 2%, doar prin înlocuirea sa cu cristale anti-reflectante.[558] Pornind de la principiul conform căruia în interior lumina trebuie să fie mai puternică decât în ambient, se va controla raportul celor două eliminând consecinţele efectului de strălucire excesivă sau de oglindire. În acest sens, tehnicile LED reprezintă o metodă flexibilă şi economică, prezentând o gamă largă de potenţiale efecte scenografice. Se pot combina în număr foarte mare diferite tente, creând ambianţe variate. Difuzorii, folosiţi în partea superioară a vitrinelor, măresc suprafaţa aparentă a sursei şi atenuează prezenţa fizică a corpurilor de iluminat. Fibrele optice pot emite lumină frontal şi lateral. Se pot reutiliza şi au variaţii cromatice. Pentru îmbunătăţirea sistemelor se folosesc faruri sau lentile pentru focalizare. Datorită faptului că dau o lumină rece pot fi dispuse oriunde în vitrină. Din studiile realizate de Sandro Ranellucci, pentru 1m³ de organizare expoziţională avem circa 100 de puncte luminoase. Devine utilă generarea unui nivel scăzut de lumină ambientală, în scopul

[555] *Idem*, p. 211.
[556] *Idem*, p. 205.
[557] Hughes 2008, p. 136.
[558] Acestea au avantajul blocării razelor ultraviolete. Ranellucci 2007, p. 115.

evidenţierii părţilor iluminate ale vitrinelor (*Museo Egizio di Torino*). Deseori se folosesc şinele cu electricitate de care sunt suspendate surse direcţionate, susţinute fie prin prindere de planşeul superior, fie încastrate lateral. Acelaşi sistem poate fi înlocuit cu cel al cablurilor tensionate. Iluminarea cu incandescenţă (pe ciclu de halogen, pe fluorescenţe tubulare lineare compacte, vapori de mercur de presiune înaltă, vapori de halogenuri metalice, vapori de sodiu prin inducţie[559]) generează o sumă de efecte negative: imposibilitatea ascunderii sursei luminoase, consum mare, eficienţă scăzută şi cantitate de căldură degajată greu controlabilă. Problema vizibilităţii se reia şi în cazul tuburilor fluorescente, care necesită încastrări în planşeu, scafe, nişe, evitând propagarea directă a luminii. În Castelvecchio, spre exemplu, se urmăreşte contactul direct dintre spaţiul muzeal şi sursă, fapt pentru care anumite unghiuri sunt accentuate de corpuri metalice înalte susţinute pe un trepied și terminate cu un bec cu incandescenţă.

Alte surse utilizate sunt lămpile cu halogen. Acestea pot fi dispuse în diferite feluri, datorită luminii clare, strălucitoare, ce formează conuri ascuţite şi oferă protecţie împotriva razelor ultraviolete, în cazul dotării cu reflectoare încorporate. Lămpile fluorescente pe bază de gaze la tensiuni reduse, pot fi lineare sau compacte. În primul caz, diametrul lor a fost redus de la 23, la 7 mm, fiind folosite la vitrine prin prindere cu şuruburi (denumite E27, E14).[560] Zaha Hadid utilizează o serie de forme şi structuri, care permite interpretarea luminii naturale în spaţiul expoziţional, generând suprafeţe modelate de pătrunderea şi filtrarea razelor, denumite „*light carpet*"[561] (covoare de lumină). „Jocul cu umbrele" reprezintă totodată o modalitate inedită de animare a unui spaţiu public.

Pentru a străbate întreaga zonă muzeală, trebuie să se asigure o iluminare suficientă a ambientului acestuia. Principalele caracteristici ale surselor de lumină sunt: flexibilitatea, montarea şi întreţinerea lesnicioasă, aspectul integrat compoziţiei arhitecturale şi *design*-ului expoziţiei. Dintre modalităţile de iluminare punctuală, după cum a enunţat P. Hughes, se pot considera: gobo[562], fibra optica (folosită pentru vitrine)[563], lumini mobile (utilizate pentru spectacole sau evenimente), retro-iluminarea (lumină produsă în spatele unei suprafeţe translucide), iluminare laterală cu tuburi fluorescente, *far Parcan*[564] (pentru lumină concentrată). În funcţie de temperatură (determinată pe scara Kelvin), se va emite o lumină cu o cromatică diferită, ce variază de la 1.800°K (roşu)-3.000°K (galben), până la 20.000°K (albastru intens).[565] În cazul obiectelor istorice se preferă o lumină caldă, galbenă. Nu întotdeauna sursele propuse au capacitatea de a reda culoarea şi materialitatea reală a exponatelor, fapt pentru care se recurge la filtre sau la lămpi cu sodiu de joasă tensiune. Pentru o iluminare medie se vor utiliza între 150-200 Lux, calculând ulterior cantitatea de căldură care se degajă, alături de potenţialele modificări ale condiţiilor atmosferice. Interacţiunea dintre obiect – statuie şi recipientul care o conţine, se dinamizează prin efecte luminoase, pe structuri de tuburi metalice, care codifică ierarhia formelor, într-o dimensiune ludică. Artemide dezvoltă „*My White Light*", amestecând tipologii de lumini compatibile, oferind o gamă diversă de intensităţi, adaptate tuturor exigenţelor contemporane[566]. iGuzzini propune

[559] *Ibidem*.

[560] Ranellucci 2007, p. 217.

[561] Architectural Record 02, 2006, p. 79.

[562] Reprezintă o formă dispusă în faţa unui proiector, care e astfel reprodusă pe alte elemente din jur. *Idem*, p. 147.

[563] Se distanţează de obiect deoarece produce căldură, alterând artefactul.

[564] Este un reflector folosit în teatru, dispus sub diferite unghiuri, cu numeroase posibilităţi de schimbări cromatice. *www.theatrecrafts.com.*

[565] *Idem*, p. 141.

[566] Tehniques et architecture, 485, p. 22.

„*Joy RGB*", o lumină bio-dinamică, adaptată la mediu, ce ţine cont de aspectele estetice.[567] O bună iluminare ajută la înţelegerea şi lizibilitatea textului. Astfel, se consideră mai clară reprezentarea unui text de culoare închisă pe un fond deschis, decât invers. Ulterior s-a folosit conceptul de *Light Studio* (studio de lumină), bazat pe programarea computerizată. Orice calculator, conectat la un server poate reda diverse aspecte ale imaginii, prin tehnologia DALI, transformând un spaţiu interior într-un studio cinematografic.[568] În urma tuturor problemelor legate de iluminare, se va ţine cont de relaţia vizuală cu situl arheologic, urmărind conurile perspective şi proporţiile spaţiale ale secţiunilor. Rolul propagării luminii, după cum sublinia şi Sandro Ranellucci, constă în: mărirea efectului scenografic prin schimbarea raportului vizual între zi şi noapte; amplificarea stării psihologice în zonele considerate importante, evidenţierea evenimentelor şi redarea detaliilor obiectelor expuse; reprezentarea traseului, a acceselor şi a punctelor sale nodale.

4.3.4.d. Arhitectura "spectacolului"

Există artă care să nu se adreseze intelectului şi care să transpună în absolut nevoia psihologică de echilibru? Cum poate instituţia muzeului să supravieţuiască atunci când arta depăşeşte toate graniţele formale? Lumea publicităţii şi cea a cinematografiei a folosit în ultimul timp imaginea spectacolului, distanţându-se de semnificatul academic sau arhitectural al locului. Spaţiul muzeal, azi, se află într-o mişcare continuă. Formele primare ale acestuia, constituie „containere" pentru noile resorturi de expunere. A genera un loc închis sau a include o operă de artă într-o cutie etanşă, după cum argumenta Maria Clara Ruggieri Tricoli, înseamnă a rupe legătura restului arheologic cu contextul de provenienţă şi a clasa intervenţia la nivel temporal. Pentru a defini conceptele actuale ale erei digitale, integrate siturilor, trebuie marcată diferenţa dintre ceea ce se recunoaşte ca „operă de artă" şi restul producţiei umane, în acelaşi fel în care se remarcă distincţia dintre monument şi alte edificii, pe baza conceptului de arhitectură interschimbabilă. Această nuanţare se bazează pe definiţii calitative şi tipologice ale obiectelor.

Conceptul de „empatie", spre exemplu, exprimă consecinţa percepţiei asupra psihicului celui ce observă, care intră sau nu în rezonanţă cu obiectul receptat, surprinzându-i specificităţile, caracterul, nuanţele formale şi estetice. Se vorbeşte în concluzie despre plăcerea perceptivă a unei persoane. În acest mod şi pornind de la aceste date, vizitatorul devine constrâns de propria sa interpretare critică. Pentru a înţelege gestul originar, acestuia i se furnizează o serie de instrumente, cu un nivel mediu de comunicare, prin care poate intra în rezonanţă cu ceea ce percepe.

Ce înseamnă un monument în gândirea colectivă?[569] Astăzi monumentul şi-a pierdut o parte din semnificaţia sa de „aducere aminte". Comunicarea, bazată pe tehnologiile media oferă o imagine reprodusă, înlocuită ulterior de fotografie. Conceptul de edificiu-oraş se referă la aparenţa muzeului contemporan actual. Această sintagmă aduce în discuţie clădirea „semnal" în cadrul urban şi multi-funcţionalitatea acesteia.[570] Astfel, *Tempietto* lui Bramante poate fi interpretat astăzi ca un pavilion, în timp ce, prin matricea sa originară este perceput drept muzeu. În Renaştere confruntarea cu antichitatea era importantă, deoarece se încerca punerea în scenă a valorilor clasice. Momentul este caracterizat de apariţia teatrului de cameră, a bufonului de curte sau a textelor lui Machiavelli. Prin cuvânt se genera spaţiul imaginar. Pornind de la manifestări suverane, când din *Palazzo Vecchio* (Florenţa), *Lorenzo il Magnifico* urmărea mişcările teatrale ale invitaţilor săi şi prin dezvoltarea contemporană a noţiunii de pavilion, conceptul de

[567] *Ibidem*.
[568] *Ibidem*.
[569] Choay 1998, p.7.
[570] De Batté 2006.

monument devine legat de loc, de relaţia cu teritoriul.[571]

Odată cu *Pavilionul* din Barcelona, Mies preconizează schimbarea raportului dintre faţadele unui edificiu. Realizarea noii volumetrii se bazează pe rolul şi efectele produse de compoziţia elementelor parietale, în scenografie şi de lizibilitatea relaţiei plin-gol. Astfel, structurile care înconjoară cele două oglinzi de apă au efect în insonorizarea spaţiului, realizând o clădire armonică, în care coroborează noţiunile de lumină şi sunet. Materialele tectonice utilizate (diverse tipuri de marmură) intră în vibraţie, în urma procesului de parcurgere muzeală. În acest mod, arhitectul atribuie planurilor verticale funcţiunea de diapazon. Sunetele se transmit prin spaţiile intermediare, delimitate asemenea unor galerii de propagare a undelor sonore. Efectul propus de Mies aparţine, din punct de vedere sintactic, contemporaneităţii. Forma sa, reîntoarcerea la proporţiile secţiunii de aur, percepţia globală, amintesc de modalităţile perspective ale teatrului clasic. Sonoritatea este un mecanism folosit şi de Palladio, care construieşte, prin formule ştiinţifice, armonia compoziţiei. Scarpa realizează la Veneţia un proiect manifest, pornind de la această atitudine: un perete înclinat ce rarefiază lumina naturală, descriind printr-o paradigmă, logica perceptivă a sistemului muzeal.[572]

Sasha Waltz, scenograf, se dedică studiului transformării vidului propriu spaţiului scenic în arhitectură. Propune pentru prima dată prezentarea unei coregrafii într-o cutie-vitrină. Waltz preconizează o serie de mici pavilioane, unite printr-un traseu, pe care spectatorul le poate vizita, asemenea parcurgerii unei expoziţii de artă[573]. Cantitatea de module permite publicului o mişcare liberă, amintind noţiunea de „fragment" sau muzeu difuz, asociat siturilor arheologice.

Aldo Aymonino defineşte *tehnologia* ca unul dintre mijloacele indispensabile exprimării valorilor contemporane. Autorul identifică două sensuri ale noţiunii: tehnica *hard*, raportată la partea structurală vizibilă în edificiu şi cea *soft*, desemnând spaţiul digital, virtual, respectiv sistemele imateriale.[574] În timp ce prima se evidenţiază direct în contextul arheologic, fiind rezultatul unei îndelungi analize pluridisciplinare, cea de-a doua se bazează pe inventivitate şi experiment, marcând o serie de spaţii sau subliniind relaţiile dintre ele. În acord cu principiile conservatoriste, proiectantul va utiliza evoluţia tehnologiei pentru modelarea monumentului, în moduri proprii discursului scenografic. Tehnica *hard* aplicată vestigiilor poate distruge o sumă de părţi rămase vii de-a lungul istoriei, de aceea, formula „teatrală" constă într-o estetizare virtuală, care a fost înlocuită odată cu dezvoltarea actuală, de o altă „invenţie", reîntoarcerea la discursul patrimonial. Din acest punct de vedere se elaborează semnificaţii noi, recurgând la soluţii adaptabile contextului arheologic. Interacţiunea, de exemplu, provenită iniţial din expoziţiile de tip ştiinţific, a ajuns, datorită caracterului său puternic didactic, un produs al procesului de *design*. Scenografia, fundamentată atât pe utilizarea tehnicilor soft, cât şi pe cele tradiţionale, prevede implicarea vizitatorului în activităţi, dintre cele mai diferite, în scopul înţelegerii unor aplicaţii şi a principiilor care au stat la baza elaborării lor de către civilizaţiile clasice. Într-un timp limitat (cel dedicat parcurgerii muzeale), expoziţia trebuie să transmită un mesaj clar şi succint, până la sfârşitul procesului interactiv. Se bazează în general pe folosirea simţurilor, recurgând la materiale adaptate. În acest sens, Zaha Hadid proiectează un spaţiu amplu de expunere, lipsit

[571] *Idem*.

[572] „*Decenii de modernitate-Ignazio Gardella*", conferinţă la *Palazzo Ducale*, Genova, Italia.

[573] Tehniques et architecture, 485, pp. 38-41.

[574] Aymonino 2006, p. 323.

de elemente structurale, de compartimentari vizibile pe traseu, pe care îl „sculptează" prin pereţi joşi în pantă, rampe, variaţii de înălţimi ale planşeului sau scări. Traversat de o galerie de tip tunel, buzunarul expoziţiei, caracterizat drept un ambient întunecos, este penetrat de lumina diurnă. Arhitecta compune morfologia spaţiului, pe care o transformă într-un plan de bază al muzeului. Peisajul interior, asemenea siturilor arheologice, reprezintă o suprafaţă plastică, monocromatică, impersonală, care urmăreşte generarea unui efect senzorial complex. Astfel, coroborarea mijloacelor arhitecturale şi sculpturale, într-un ambient determinat, vizează exprimarea „relaţiilor dinamice şi a lumii informaţionale, sistemice"[575]. Scenografia se creează prin trecerea de la tehnica *hard* la cea *soft*, pe baza principiilor muzeului efemer. Din acest câmp de expresie se remarcă stratigrafic: „deformaţiile, pantele, *bie*-urile, dilataţiile", ca urmare a unor stări psihologice care imprimă vocabularul anvelopantei.[576] Asemănătoare jocurilor virtuale, prin interactivitate, vizitatorul este permanent incitat de evenimente şi personaje, pe care ajunge să le cunoască treptat sau să le definească el însuşi, „schimbând istoria", prin diverse procese narative. Pornind de la schemele de tip arbore, interacţiunile datorate utilizării unui calculator oferă numeroase alternative, asemenea sistemelor domotice[577]. Cu toate că necesită instalaţii mult mai complexe, introducerea sunetelor şi a imaginilor video devine un mijloc direct de expunere, obiectul fiind cunoscut şi reperat mai uşor. O sumă de instrumente precum IPAD, Mp3 pot sugera, prin manipularea individuală, reprezentări vizuale reconstructive sau reale ale sitului arheologic. Proiectoarele, de exemplu, cu sau fără intrări digitale, furnizează atât imagini statice, cât şi Gobo.[578] Pentru vizualizări se solicită camere obscure, obţinute prin închiderea completă a unui spaţiu, acţiune ce poate genera disconfort în tratarea general-volumetrică a ariilor arheologice refolosite. Aceste sisteme sunt foarte sensibile la praf, iar amplasarea lor în vecinătatea vestigiilor le poate degrada ulterior. În cazul dispunerii între preexistenţe se vor închide ermetic către exterior. „*The monochrome circus*"[579] este un spaţiu gol senzorial. Interpretarea formelor se produce prin elaborarea unor conuri de culoare, întreaga compoziţie bazându-se pe succesiunea de imagini: de la figura ambiguă, la contururile nete ale obiectelor.

În acest sens, „limbajul arhitecturii, astăzi, ar trebui să fie psihologic şi nu formal [...], informativ, nu obscur, provizoriu, nu stabil. [...] Accentul trebuie să se mute de la material la cerebral".[580] Inhibiţiile conceptuale din arta contemporană sunt consecinţe ale „psihozelor perioadelor precedente"[581], prin care monumentul era considerat un bun intangibil. Faţă de primele opere ale anilor '50, lipsite de instrumente de calcul informatizat şi de tehnologii constructive avansate, arhitectul de tip CAD reuşeşte cu uşurinţă să configureze imagini unice. Calculatorul şi sistemele performante de proiecţie sporesc uşurinţa reprezentării, oferind în timp scurt reproduceri complexe ale oricărui obiect tridimensional, dar micşorând gradul de inventivitate al utilizatorului, care se supune unor procedee de rutină intelectuală. Atâta timp cât digitalul nu este transformat din ustensil în mijloc de creaţie, intervenţiile de muzeificare ale monumentului nu pot comporta pericole.

[575] Architectural Record, 2006, p. 80.

[576] Tehniques et architecture, 490, 2007, pp. 88-90.

[577] Constă în programări informatice pentru activităţi domestice de control al microclimei, sunetului, nivelului de iluminare etc. Termenul domotică provine de la *domus* (latină) şi informatică. Vanderheiden 2002.

[578] Hughes 2008, p. 147.

[579] „Circul monocrom". Este o reprezentare spaţială bazată pe realizarea unor pavilioane prin tehnica Led-urilor şi având ca efect generarea unor suprafeţe omogene. Procedeul este computerizat. Obiectul dispus într-un astfel de spaţiu va fi supus unei „băi de lumină". Tehniques et architecture, 485, p. 23.

[580] Aymonino 2006, p. 388.

[581] *Idem*.

În societatea actuală situl arheologic este supus unor reglementări de imagine, convertind elemente fizice în forme digitale, care facilitează pe de o parte accesul la informaţia generată de ansamblu şi deformează, pe de alta, realitatea spaţiului perceput. Computerul, sistemele performante de proiecţie sau reflectoarele duc la estetizarea generală a vestigiilor, reducând din importanţa istorică şi amplificând simultan valoarea de reprezentare ca produs consumabil. Proiectarea integrată reprezintă modalitatea contemporană de intervenţie într-un cadru cultural, care, oferind o gamă ierarhizată de procedee media, transformă spaţii statice, de tip muzeu, în manifestări interactive între grupuri sociale dintre cele mai diverse. De multe ori aceste simulări reproduc şi compară un sit arheologic cu un ambient de tip *Disneyland.*[582] Pentru a facilita semantica esteticii „virtuale“ actuale, atributele erei digitale se pot defini prin termenul de *scenografie*, concept al artelor care urmăreşte parcursul obiectului de tip *antiquarium*, de la exprimarea directă a valenţelor sale configurative, la cosmetizarea sa. Această latură a artei înmagazinează încă valori nealterate de omul desacralizat al societăţii de consum, pe care le expune, prin procedee teatrale, generându-i purificarea spirituală. Întreaga civilizaţie romană, pentru cel ce nu depăşeşte primul impact cu situl arheologic, va rămâne un loc închis, caracterizat de dispunerea aleatoare a blocurilor distruse de marmură şi travertin, îngrădit cu garduri din plasă de sârmă, pe care, deseori, se îngrămădesc sute de turişti lipsiţi de motivaţii precise. Pe baza unor referinţe artistice sau istorice, se ascultă simţurile şi se generează o atitudine care are drept urmare modelarea compoziţiei. Fără a se baza doar pe estetică, configurând un stil, Rafael Magrou vorbeşte în *Tehniques et architecture*[583] despre un „psihic al spaţiului”, ce se referă la interpretarea simbolică, în detrimentul aspectului funcţional sau al experienţei imediate. Valorizarea locului prin folosirea unor dispozitive scenice, organizează relaţiile tridimensionale dintre obiect, vizitator şi text.

4.3.4.e. Identitatea vizuală

Ceea ce se doreşte a fi un proiect integrat devine o sumă de activităţi conexe celei iniţiale, de simplu spaţiu expoziţional, urmărind includerea unor intervenţii complexe în cadrul sistemului iniţial determinat. Se formează o reţea de acţiuni subsidiare, reunite printr-un acelaşi scop. Alături de noua formă de proiectare este „identitatea viuală”[584], care se referă la coerenţa vizuală a unui proiect. Aceasta indică posibilitatea de recunoaştere, de identificare a unei instituţii muzeale prin *brand*-ul său. Identitatea vizuală nu prezintă o funcţie statică, ci trebuie asociată transformărilor interne ale unei societăţi. Având în vedere că va reprezenta instituţia şi personalul acesteia, în realizarea sa se vor urmări: diferenţierea de alte sigle care apar într-o piaţă concurenţială, relevanţa pentru nevoile şi cerinţele sociale, coerenţa între mesajul exprimat şi campaniile ce urmează a fi activate şi nivelul (reputaţia) la care a ajuns un *brand* în recunoaşterea sa naţională sau internaţională.[585] Procesul definirii identității vizuale a unui muzeu arheologic începe cu proiectarea de arhitectură. Din acest moment se studiază elemente-simbol, care fie provenind dintr-o colecţie găzduită, fie exemplificând domeniul de cercetare, pot fi ulterior comunicate vizual. În urma acestui pas se pot identifica *logo*tipuri, sigle, respectiv culori specifice. Odată cu definitivarea procesului de proiectare urmează comunicarea celor realizate, publicului. Campania, condusă

[582] Costanzo 2007, p. 130.

[583] Magrou 2007, pp. 44-47.

[584] „Corporate identity” este acea imagine a unei firme sau instituţii, realizată, proiectată pentru a-i defini identitatea şi a-i facilita accesul pe piaţă, urmărind legătura reprezentativă cu domeniul în care-şi desfăşoară activitatea. Conceptul apare în Japonia, Tokyo, în 1968.

[585] Schultz, Hatch, Larsen 2000.

de directorii de *marketing*, prevăd informarea, difuzarea datelor, relaţionarea instituţiei la nivelul pieţei de profil. În cele din urmă, imaginea coordonată trebuie însoţită de o serie de măsuri care să ţină cont de valorile interne ale autorităţii reprezentate. Astfel, proiectul pentru muzeele Romei poate fi considerat un prototip. Sistemul creat permite o gestiune teritorială integrală. Abonamente, situri internet, broşuri citează expoziţiile regăsite sub denumirea de „*Musei in Comune di Roma*". Prezentarea din toamna anului 2010, dedicată noii semnalizări a oraşului, a reunit numeroşi artişti. Într-o perioadă a marilor schimbări, peste 1.100 de proiecte şi-au dat concursul în cadrul expoziţiei organizate la muzeul Ara Pacis. *Loggo*-ul câştigător al „*Roma in un'immagine. Un brand per la città di Roma*" este lupoaica de pe Capitol. Aceasta priveşte către „măreţia Romei" de pe coloana ionică, a cărei bază formează una dintre literele ce compun numele capitalei antice. Ideea de reîntoarcere la trecut şi de marcare a momentului actual prin nararea fondării oraşului, aparţine lui Alberto Anghelone, directorul *Agenziei Mediapeople* din Torino.[586] Nepotrivită este soluţia pentru Villa Borghese, care a recurs la reprezentarea unei inimi colorate intens, în verde praz. Una dintre problemele majore ale *marketing*-ului actual e separarea dintre lumea culturală şi cea de divertisment, mai concret diferența în care cele două ar trebui să se îmbine într-un spaţiu muzeal istoric. Astăzi această barieră este de cele mai multe ori depăşită. Multe dintre muzeele contemporane, precum *The Warsaw Uprising Museum*, prezintă colecţii într-un mod particular, bazat exclusiv pe tehnologia *soft*. Drama celui de-al doilea război mondial capătă rezonanţe noi în rândul publicului, atras îndeosebi de efectele scenografice inedite, prin care obiectele istorice, par să nareze episoade ale trecutului. Este o expoziţie a spaţiului contemporan, cu material fotografic istoric şi o nouă manieră de a marca evenimentul, prin empatia vizitatorului. Programele de *marketing* muzeal oferă o soluţie alternativă fondurilor provenite de la buget. În general prin ele se stabilesc doar resursele financiare auxiliare, nu şi modul în care acestea urmează să fie distribuite pentru buna funcţionare a instituţiei.[587] Zona comercială a unui muzeu îşi lărgeşte arealul de interes, invitând cât mai mulţi profesionişti să-şi promoveze lucrările. Prin aceste activităţi se stabileşte un nivel cultural înalt şi se denunţă falsurile. Identitatea vizuală a devenit spiritul comercial al acestor spaţii. Publicul e atras de pliante sau broşuri, care amintesc de locul pe care l-au vizitat, oferă informaţii cu privire la domeniul şi specialitatea colecţiei, a instituţiei gazdă şi au capacitatea de a sintetiza naraţiunea, prin *motto*-uri. Dotările oricărui muzeu trebuie să cuprindă: accesul bine individualizat şi casa de bilete, garderobă, spaţii sanitare, puncte de informare, biblioteci, zone special amenajate pentru: amfiteatre, săli de spectacole şi zone experimentale, ateliere de cercetare, de studiu sau destinate *workshop*-urilor, spaţii de joacă pentru copii, cafenele, *bookshop*-uri, alte spaţii auxiliare de acest tip, precum şi servicii accesibile persoanelor cu dizabilităţi prin rampe, ascensoare, platforme, servoscări etc. Toate vor fi configurate pornind de la conceptul identității vizuale, din cadrul unui meta-proiect.[588]

[586] http://www.marcopelizzari.it/brand-identity.

[587] Opriş, 2009, p. 63. „Resursele băneşti muzeale provin, din taxe de intrare, cotizaţii ale membrilor unor organizaţii muzeale, plata serviciilor, beneficiul rezultat din comercializarea unor produse."

[588] Cunoscut sub numele iniţial de *metadesign* reprezintă o formă de proiectare complexă.

5. GENERALIZAREA SUBIECTULUI LA NIVELUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Dacă monumentele în general sunt puse sub pericolul abandonului, siturile arheologice devin mult mai vulnerabile, datorită condiţiei de "urme" pe care le invocă şi din lipsa de înţelegere a funcţiei lor în cadrul urban. Cele câteva exemple de muzealizare tind mai degrabă să ilustreze modul precar de a proteja o enclavă şi spiritul a-scenografic al expunerii de obiect. Marele pericol devine descărcarea arheologică a sitului, datorată intereselor speculative. S-a dovedit în alte ţări că regimul de proprietate nu este un factor principal care condiţionează prezervarea, ci rigurozitatea legislativă. În România se vede o diferenţă netă între cercetare, marcarea obiectivului pe sit şi studiile din documentaţii, respectiv analizele elaborate. Monumentul activ devine privat de considerentele sale metodologice, aducând o serie de prejudicii în elaborarea corectă a oricărui proiect de intervenţie, în lipsa unei monitorizări permanente. O serie de atribute converg spre inventarierea siturilor şi, chiar dacă factorul economic este deseori evaluat, prin studii aplicate turismului durabil se pot concretiza proiecte de revitalizare. Un astfel de loc, lipsit de ordine în toată consistenţa sa, fără centru şi periferie,[589] fără delimitări verticale şi care funcţionează de peste două milenii, ca palimpsest al tuturor suprapunerilor de timp, oameni şi zei este *Villa Hadriana.*[590] O dovadă a conceperii de spaţii şi a cantităţii incomensurabile de mijloace lingvistice, stratifică şi astăzi universul perceptiv în fragmente multiple, care interconectate nu demonstrează decât nimicnicia noastră ideatică.[591]

O primă etapă a analizei constă în cartografierea întregului sit, pornind de la sistemul italian de coordonate, Gauss-Boaga, la următoarele scări: 1:1.000.000 (la nivel naţional), 1:100.000 (la nivel regional, *Anexa 8*), până la 1:5.000 (la nivel local, cu detalierea ariei arheologice, *Anexa 10*). Zona *Villei* se studiază din punct de vedere urbanistic, în funcţie de: constrângeri, potenţialităţi, accese, străzi, funcţiuni, geo-morfologie, ierarhie, axe de compoziţie, altimetrie, evoluţie istorică, vegetaţie, în scopul determinării unor reprezentări realiste ale situaţiei existente. Grila caroiajului propus a fost corelată cu releveul preexistenţelor arhitectonice. Cunoaşterea raportului stratigrafic din cadrul fiecărei casete analizate, se face pe baza datelor obţinute de la arheologi. În acelaşi sens, pentru stabilirea relaţiilor dintre diversele unităţi stratigrafice se utilizează Matricea Harris, cu toate că în *villa* nu s-au realizat niciodată săpături stratigrafice

589 Mihali, 2001, p. 22.

590 „Conviene perfine persuadersi, che gli Edifizij di questa Villa superavano ogn'altro tanto per la loro magnificenza, che per l'ornamento, e per la loro vaga, e bizzara figura: Dalle quali cose, molto possono profittare i Professori di Architettura". F. Milizia, 1827,IV, p.108, citat de Graham Tubbs, Architectural Review, 51, pp. 118-125.

591 „Se meditează…asupra măreţiei Romei. Acolo a fost fondat un ordin. Este primul mare ordin occidental…A te plimba prin *Villa Hadriana* înseamnă a-ţi spune că forţa organizării moderne este romană…un real chin, pentru un om care se simte complicele acestui faliment.". Le Corbusier 1931, pp.157-158.

extensive. Astfel complexul a fost împărţit în 7 nuclee arheologice,[592] din care circa 60% nu sunt încă excavate. Pentru identificarea locului optim de inserare a unui nou muzeu se va studia arealul în funcţie de parametrul „Tipuri de situri arheologice", prin care se evidenţiază importanţa patrimonială a unora dintre prezenţele ce vor fi muzealizate şi a zonelor libere de datul istoric. Cercetările din ultimii 4 ani, realizate de *Universita' delle Marche*[593] sau *Universita' degli Studi di Firenze*[594] s-au bazat pe scanarea laser tridimensională, oferind un exemplu de reconstituire virtuală a sitului. În analiza stratigrafică, acest procedeu permite, prin funcţii matematice, crearea unor suprafeţe poligonale tridimensionale, care relevă diferenţele de înălţime sau deviaţiile faţă de modelul geometric teoretic roman. În acest sens, se poate studia şi structura compozitivă a artefactului. S-a obţinut astfel o bază arhivistică, în vederea redactării unui viitor GIS. Întregul sit, încadrat trapezului A20, a fost împărţit în 330 de careuri (22 x 15), având fiecare o latură de 50 de metri. Prin analiza parametrului ***Tipologia siturilor arheologice***, se pot evidenţia următoarele sub-categorii, după cum au fost anterior prezentate în metodologia lucrării, respectiv:

- **Nivelul de integritate a elementelor** se poate determina prin realizarea unui DEM, în urma cercetărilor amintite anterior, în cadrul universitar şi continuate de profesionişti în domeniu. Numeroasele perioade în care *villa* a fost complet abandonată a lăsat urme atât în stratul superficial, cât şi printre principalele elemente structurale. Din aceste motive accesibilitatea este limitată. Valoarea de artă, parte a s*tudiilor calitative*, se remarcă în configurarea *Padiglione Circulare* sau a Edificiului cu curbe în formă de „S", care devin semnalele unei schimbări de paradigmă în arhitectură. Villa reiterează călătoriile împăratului din Hispania şi până în Bithinya, rememorate prin adiţia volumetrică şi cumulul de stiluri, cu precădere de origine egipteană şi elenă. Prin valoarea de contemporaneitate se înţelege capacitatea *villei* de a se integra vieţii, printr-o continuă adaptare la necesită-ţile vizitatorului actual. Privit ca primul muzeu de arhitectură din lume, complexul deţine toate instrumentele necesare pentru a deveni o imagine prezentă, putând fi comparat cu alte realizări similare ale epocii. Astfel, se poate considera atât utilizarea parţială a diverselor edificii, precum zona *Canopeum*-ului care găzduieşte evenimente (fiind iniţial concepută ca spaţiu d'*otium*) sau ca parc arheologic vizitabil, deschis cercetării şi studiului.

- **Construirea *villei*** se realizează în două perioade distincte: cea republicană şi cea imperială. Unele edificii sunt transformate (nucleul rezidenţial), reutilizate ulterior sau interpretate din momentul iniţial (117 d. Hr.), după cum prezintă *Historia Augusta*. Astfel Biblioteca Latină, din vecinătatea Palatului este convertită în spaţiu „de lectură", fără a i se cunoaşte funcţiunea iniţială, *Teatro Maritimo* în apartamen-tul personal a lui Hadrianus, devenind pentru prima dată o reprezentare a unei „articulaţii", prin succesiunea de incinte şi portice circulare. Inventivitatea stilistică pe care împăratul a propus-o în aceste edificii, creează dificultăţi arheologilor şi specialiştilor în recunoaşterea unor tipologii ale preexistenţelor regăsite pe sit. Astfel, s-a oferit un calificativ „suficient" şi „bun", resturilor vizibile, fără a le putea

[592] Macdonald, Pinto 2006, pp. 44-45.
[593] Au colaborat Clini , Fiori, Sciarra 2007.
[594] Fantini, di Tondo, 5-7 noiembrie 2012, Vienna.

identifica cu *Pecile, Tempe, Canopeum*, *Accademian,* aşa cum au fost numite în antichitate (*Anexa 11*).

- Se consideră ***autentice*** toate zonele arheologice păstrate, cu următoarele excepţii de intervenţii: la *Edificio con Tre Esedre* unde s-au continuat în ultimii 3 ani zidăriile perimetrale, la *Teatro Maritimo* s-a susţinut bolta centrală, în mod similar a fost consolidat punctul central al cupolei *Grandi Terme*, precum şi incinta *Vestibulo*-ului. Acestora li se adaugă plantaţiile de măslini din secolul al XVI-lea, considerate monumente autentice (*Anexa 12*).

- Villa Hadriana este socotită printre ansamblurile romane unice, în ceea ce priveşte **c*antitatea de elemente păstrate*.** Putându-le compara cu Termele lui Caracalla sau cele ale lui Diocletian, din Roma, o sumă întreagă de vestigii ale sale păstrează configuraţia iniţială: la *Pretorio* se observă diviziunea internă a celor cinci niveluri, la fel şi la peretele *Pecile*, Termele cu *Heliocaminus* menţin cupola cu *oculus* şi *Canopeum* evidenţiază prin *Triclinium* sistemele de utilităţi, la cel mai înalt nivel tehnic, propuse cu două milenii în urmă. În scopul construirii viitorului muzeu, s-au remarcat ca optime zonele din sudul complexului, între *Cento Camerelle* şi *Rocca Bruna* şi partea colinară a *Valle di Tempe*. Diversitatea elementelor originare configurează şi amplifică pe sit efectul unor discontinuităţi constructi-ve, iar fragmentele păstrate ale acestora, oferă perspective ascendente din toate punctele *villei*. Distribuţia materialului este eterogenă, datorită abundenţei edificiilor iniţiale. O caracteristică importantă e prezenţa unui nivel secundar hipogeu, care conec-tează majoritatea zonelor de servicii şi care a devenit din ce în ce mai cercetat prin tehnici geoelectrice (complexul *Accademia*[595]). În acest caz au fost asimilate datelor cantitative, cele calitative (*Anexa 13*).

- ***Tipologia*.** În cadrul *villei* se remarcă toate categoriile de clădiri existente într-un oraş roman imperial. Nedivizate în funcţie de rangul social, pe orizontală, dar separate pe verticală în două niveluri ce comunicau prin puncte specifice: cel subteran, al sclavilor şi cel suprateran al pretorienilor, împăratului şi curţii, zona înglobează de la construcţii de apărare, la cele rezidenţiale, de la edificii religioase la cele destinate serviciilor colective. În *villa* se regăsesc cele mai multe complexe termale (Grandi Terme, Piccole Terme, Terme cu Heliocaminus) din cadrul unei aşezări romane, aflată în afara Romei şi este pentru prima dată când sclavii se bucură de aceleaşi drepturi ca şi cetăţenii oraşului. Calificativul maxim a fost atribuit zonei *Canopeum*-ului, pieţei Pretorio şi *Grandi Terme,* precum şi Palatului de vară (*Anexa 14*).

- În comparaţie cu **alte situri similare** (*Villa del Casale* din Piazza Armerina, *Villa Jovis*, Capri, Villa lui Nero din Subiaco), *Villa Hadriana* se remarcă prin noutate şi unicitate. O serie de părţi ale ansamblului sunt reproduse, prin copiere, după circa 1.500 de ani, de arhitecţii Renaşterii şi ulterior de cei ai Barocului. Cu toate că a fost timp de secole supusă spolierii şi distrugerii sistematice, se poate considera că valoarea sa istorică relevă un moment unic din vremea dominaţiei romane. Conducând imperiul când acesta se

[595] De Franceschini 22-26 septembrie 2008.

remarca prin cea mai mare extindere teritorială pe care a avut-o vreodată (după cuceririle lui Traian), Hadrianus a compus o colecţie, strângând şi reinterpretând arhitectural valori culturale specifice fiecărei provincii. În lumea contemporană această atitudine „protecționistă", conduce la identifi-carea oricărui individ care locuieşte *limes*-ul antic, cu vestigiile *villei*. Sub acest aspect tuturor edificiilor comple-xului li s-a atribui calificativul „optim" (*Anexa 15*).

- Având în vedere că peste 60 de ha ale *villei* sunt încă necercetate, folosirea metodelor distructive este singura cale de a le cunoaşte şi evidenţia. Până astăzi ariile în care s-au desfăşurat campanii intensive precum: *Piccole Terme, Edificio con Tre Esedre*, nu oferă un cadru suficient interpretării sale globale. Construcţiile supraterane se analizează în lipsa unei acţiuni perturbatoare, prin investigaţii tehnice, neînsoţite de prelevare de materie. Situl este recunoscut pentru valoarea sa didactică, dedicându-se, în pofida timpilor lungi de execuţie şi a campaniilor deschise cu regularitate, instituţiilor de învăţământ (*Anexa 16*).

- Datorită densităţii construitului şi a întinderii sale vaste, se vor prezenta doar **relaţiile din cadrul sitului**, prin aplicarea diagramei lui Voronoi de determinare a zonelor de influenţă. În acest fel se remarcă porţiuni dense, delimitate de Palatul de vară, *Pecile, Vestibul, Pretorio* şi terasa acestuia sau *Edificio con Peschiera* (A20e2). Se remarcă o deschidere în zona *Cento Camerelle* şi a *Valle di Tempe*, recunoscut din antichitate pentru importanţa peisageră. Din diagrama lui Voronoi se evidențiază limita de influenţă, acolo unde *villa* se învecinează cu marginea sa istorică, definită de ziduri, în timp ce prin configurarea planimetrică şi interpreta-rea rezultatelor se subliniază legătura cu Roma, de-a lungul Viei Tiburtina (*Anexele 17- 19*).

- Pentru determinarea şi trasarea ***relaţiilor din interiorul sitului*** se identifică principalele funcţiuni din arealul istoric. Deşi aparent întâmplătoare, dublarea unor servicii precum teatrele (Nord şi Sud), Bibliotecile (Greacă şi Latină), *Triclinium*, Palatele (de vară şi de iarnă), zonele de servicii (*Pretorio* şi *Cento Camerelle*) sau termele deja amintite, relevă o utilizare extensivă a întregii vile, fapt pentru care doar siturile din afara limitei sale fizice sunt lipsite de interacţiuni. Acest studiu se va suprapune ulterior celui de tip *space syntax*, individualizând coincidenţele între relaţiile funcţionale şi traseul parcurs. Parte a raporturilor de subordonare sau dialog vor fi reprezentate în cadrul sitului muzealizat (*Anexa 20, 21*).

În prima fază a analizei s-a studiat materialul relevat, evidenţiind edificiile şi unităţile stratigrafice ale fiecărei casete, în funcţie de care s-au efectuat evaluările următoare. Datorită diferenţei mari de cotă dintre platouri, tuneluri subterane şi părţile murale superioare ale construcţiilor rămase, în zona preponderent încărcată de sarcini arheologice s-a folosit şi interpretat Matricea Harris. În general în cazul unui număr mare de unităţi stratigrafice, elementul relevat este exclus cercetării şi va deveni subiectul muzealizării *in situ*, în timp ce zonele lipsite de potenţial arheologic sunt agreate pentru viitoarele inserţii. S-a atribuit calificativul „optim" Palatului de vară, Bibliotecilor şi „bun" edificiilor: *Grandi Terme, Pretorio, Tre Esedre, Peschiera, Piccole Terme, Pecile, Teatro Maritimo* şi *Sala dei Filosofi*, careurilor A20e2/C-GIV-VII (*Anexa 22*).

Din suprapunerea tuturor analizelor (a-j) acestui parametru s-au identificat patru zone în care se poate insera un nou muzeu, precum: piaţa dintre *Cento Camerelle* şi *Via del Lago di Lesina,* platoul Muzeului Didattico, partea de nord a Teatro Nord (identificată cu actuala parcare a intrării), *Valle di Tempe* şi terasele *Piazza d'Oro*, respectiv aria nordică a *Accademia*, între colina *Pretorio*, *Canopeum* şi Templul Circular (*Anexa 23*). Pornind de la rezultatele obţinute pentru fiecare dintre careurile studiate, se determină un calificativ mediu dintre cele atribuite. Acestea se reprezintă atât la nivel diagramat (prin histograme), cât şi prin scări cromatice, în planimetrie.

Toate zonele precizate se studiază pe baza celorlalţi şase parametri. Dintre aceştia ***Limita*** oferă informaţii despre raportul actual sau istoric dintre arheologie (complex) şi oraş. Delimitarea considerată a fost aceea indicată de UNESCO, în funcţie de care s-a operat prin excluderea tuturor careurile a căror suprafaţă era cu peste 2⁄3 în afara sa (*Anexa 26*). *Villa* se găseşte la intersecţia cu oraşul *Tivoli Bassa* şi în continuarea rezervaţiei naturale a râului Aniene. Din cauza construirii abuzive, aria de impact arheologic este extinsă doar spre N-E. Dintre sub-categoriile „limitei" se pot enumera:

- Reşedinţa prezintă 7 ***accese*** dintre care doar 5 sunt folosite cu regularitate. Acestea conectează părţi disparate ale complexului. Accesul principal, în zona *Pecile* este favorizat datorită legăturii directe cu oraşul. Vechea intrare imperială nu este valorificată sau marcată, fapt care aduce în prim plan actualul traseu, prin decupajul recent (de secol XVIII) al golului, în peretele antic. O parte dintre accesele secun-dare sunt legate de zona rezidenţială din *Vale di Tempe*, unul dintre ele ajungând până la *Piazza d'Oro* (*Anexa 33*).
- În raport **cu *localizarea faţă de contextul urban* vestigiile** se găsesc la marginea oraşului, putându-se identifica, din cauza dificultăţilor de acces ca arii arheologice izolate, unde situl este transformat în parc. Villa e percepută vizual de pe *Via Tiburtina* sau din *Tivoli Alta*, devenind un semnal volumetric pentru zona depresionară în care se află. Transformările succesive ale oraşului au făcut ca unele dintre elementele antice să fie acoperite de clădirile şi serviciile actuale, determinând permanente suprafeţe de contact între forme diferite ale arhitecturii. Identificată în imediata vecinătate a anticului Tibur, *villa* pierde treptat din importanţa sa, ajungând complet izolată în urma perioadei Renascentiste când se dezvoltă *Tivoli Alta* şi noile sale edificii. În urma *Posterplan*-ului Romei şi a schemei SDO (*Sistema Direzionale Ovest*), se intenţionează reconectarea zonei cu centrul capitalei printr-o axă de servicii. Nu există o limită clară între zona patrimonială şi cea destinată dezvoltării oraşului actual, motiv pentru care ţesutul este afectat de dinamica construitului, devansând strategiile de intervenţie (*Anexa 34*).
- ***Traseele*** determinate după metoda *Space-Syntax* modifică formele de parcurgere ale ansamblului în funcţie de principalele circulaţii carosabile şi de amplasarea serviciilor. *Villa* este considerată un loc dificil de străbătut, iar diferenţa dintre traseele istorice şi cele oferite astăzi spre vizitare îngreunează înţelegerea şi perceperea de ansamblu. Distanţele foarte mari, numeroasele zone neexcavate creează adversităţi în aplicarea metodei. Prin studiul morfologic se individualizează acele arii care pot fi ulterior sistematizate, în vederea muzealizării. Disfuncţiile sistemului de circulaţii şi lipsa de fluidizare a acestuia se datorează inexistenţei unor inele periferice sau centuri ocolitoare, fapt ce a generat o segregare a ţesutului prin

apariţia unor cartiere independente în adiacenţa *villei* (*Anexa 35*).

- ***Nuclee de servicii şi funcţiuni***. Datorită extinderii impresionante, *villa* prezintă o concentrare funcţională în zona *Pecile – Canopeum*, prin dispunerea *Museo Didattico*, nucleu pedagogico-ştiinţific şi spaţiu de depozitare a elementelor nou descoperite, *Antiquarium,* muzeu şi suprafaţă în aer liber dedicat evenimentelor şi serviciilor anexă. Restul părţilor istorice este complet izolat, fapt pentru care se încurajează vizitele specializate (*Anexa 36*).

- De-a lungul timpului complexul a suferit modificări, cu puţine excepţii datorate spiritului conservatorist accentuat, devenind un loc flexibil, deschis mobilităţii spaţiale. În acest sens a obţinut calificativ „insuficient" *Piazza di Villa Adriana*, „slab" zona adiacentă străzii *Via del Lago di Lesina,* alături de intrarea în *villa* şi „bun" cea din proximitatea vestică a Templului lui Antinous. Spaţiile aflate în apropierea oraşului au suferit o serie de schimbări prin adaptarea permanentă la limita acestuia. Începând cu adăugirile contelui Fede şi până la intervenţiile recente, reşedinţa s-a impus prin contemporaneitate, fiind permanent integrată dinamicii urbane (*Anexa 37*).

- Reşedinţa este încadrată reţelei ecologice, în prima categorie, **prin vocaţia sa naturalistică, culturală şi arheologică**. Prin noul Plan se propun peste 100 de proiecte destinate tutelării rezervaţiei naturale *Valle dell'Aniene* şi proximităţii sale, sub gestionarea *RomaNatura*. *Villa* este una dintre cele mai importante reprezentări ale artei peisajere romane, în care măslinii sunt protejaţi asemenea părţilor sale edificate, iar sistematizarea teritoriului prin terasări, lacuri de acumulare, viaducte, cascade relevă diverse valori culturale şi tehnice. Formele „construite" ale verdelui vor influenţa configurarea noului muzeu (*Anexa 38*).

- P.R.U.S.S.T-ul[596] Roma-Tivoli-Guidonia-Castelmadama prevede realizarea unui nou sistem de **infrastructuri**, în urma programelor „localizate integrate", ca urmare a ineficientei reţele actuale. *Tivoli Bassa* se alimentează din apeductele de provenienţă romană, *Via Tiburtina* rămâne principala arteră ce leagă centrul Romei de complex. În ceea ce privește modernizările infrastructurale ale *villei*, administraţiile caută soluţii, neînsoţite momentan de acţiuni concrete. Calificativul maxim a fost atribuit în acest sens, doar zonelor din vecinătatea intrării şi a principalelor circulaţii din complex. Diferenţele tehnice dintre perioadele actuală şi antică conduc la concluzia că *villa* ar fi un loc abandonat (*Anexa 39*).

- ***Orientarea strategică*** urmăreşte obiectivele specifice ale dezvoltării durabile, prin programe complexe, proiecte integrate, stipulându-se o serie întreagă de intervenţii. Urbanistica ultimilor ani s-a transformat într-un laborator în care se demarează de la cercetarea urbană, la cea de tutelare a zonei arheologice, prin activităţi pluridisciplinare. În pofida importanţei *villei*, probleme generate de factorul politic conduc la deficienţe de implementare ale acestor programe, cu riscul pierderii unor valori irecuperabile în timp (*Anexa 40*).

[596] *Programmi di Riqualificazione Urbana e di Sviluppo Sostenibile del Territorio* (Programe de recalificare urbană şi dezvoltare durabilă a teritoriului, trad. noastră).

- **Ţesutul urban** în care este inserat complexul ar trebui recalificat. Acesta prezintă numeroase disfuncţii cauzate de: dezvoltarea spontană a locuirii, elemente negative de ambianţă prin prezenţa industriei uşoare, perspective nefavorabile din *villa* şi discontinuitatea bruscă a spaţiului verde urban. Zona ar putea fi convertită în poli funcţionali şi organizată în funcţie de valorile sitului arheologic. Actualmente întreaga *Tivoli Bassa* se poate considera marginalizată din cauza lipsei obiectivelor de revitalizare. Re-utilizarea reşedinţei ca punct de atracţie cultural poate modifica actualul raport (*Anexa 41*).

- ***Fâşiile de protecţie*** nu sunt respectate în vecinătatea complexului. Edificiile abuzive, fără funcţiuni perturbatoare constituie un fundal impropriu vizitării. Deşi aparţine patrimoniului mondial *villa* este considerată un bun singular valoros în cadrul urban, în care relaţiile cu proximitatea sunt excluse gândirii sistemice. Fiind vorba despre o zonă integral protejată, toate careurile au primit calificativul „optim" (*Anexa 42*).

- În întregul perimetru inclus studiului se regăsesc **monumente UNESCO**. Diferenţele dintre spaţiile reşedinţei şi restul oraşului se pot micșora în timp prin recalificarea urbană (*Anexa 43*).

- **Cadastrul** oferă informaţii asupra călugărilor cistercieni, Hippolito d'Este, Contelui Fede şi a modului în care *villa* a fost divizată de aceştia. Astfel, toată zona *Accademia* este în proprietate privată, fapt care conduce la imposibilitatea desfăşurării campaniilor de excavare. Câţiva proprietari au permis cercetarea Templului Circular şi Trapezului. Dintre cele 120 ha ale ansamblului, doar 80 sunt deţinute de Statul Italian şi gestionate de UNESCO, respectiv de *Soprintendenza per I Beni Archeologici del Lazio* (*Anexa 44*).

- Datorită valorii naturalistice importante şi în pofida celor câteva exemple de edificii care perturbă vizual situl, *densitatea construitului* se raportează strict la vestigiile păstrate. În acest sens tuturor careurilor apropiate acestora li se va atribui calificativul „bun", variind către slab în afara *villei* şi la limita cu oraşul (*Anexa 45*).

- ***Villa* nu e locuită**, fapt pentru care acest parametru se corelează cu indicii urbanistici. Densitatea populaţiei creşte către periferia zonei studiate (*Anexa 46*).

- Cu toate că în imediata vecinătate a complexului se regăseşte o zonă industrială, în interiorul ariei protejate **poluarea *acustică*** este controlată. Către intrarea principală din *Piazza della Villa Adriana* se resimte o uşoară influenţă negativă asupra ambientului, cu emisii sonore controlabile datorită vegetaţiei înalte (*Anexa 47*).

- **Procesele de dezvoltare durabilă** sprijină tema protecţiei mediului şi în particular valorile naturaliste. Începând cu anul 2007 Consiliul Local al oraşului Tivoli a început demersurile în privinţa implementării programelor sustenabile, precum Agenda 21 Locală, prin participarea cetăţenilor (urmărind prin acest proces inclusiv integrarea imigranţilor) (Anexa *48*).

- În zona *villei* diverse hoteluri promovează **turismul sustenabil**, după principiile altor entităţi europene similare (Albergo Verde CTS). În acest sens se prevăd modalităţi de reciclare şi sortare a deşeurilor şi se încurajează respectarea valorilor ambientale (*Anexa 49*).

- *D*iferenţa dintre zonele de vegetaţie şi clădirile obişnuite, regăsită cu precă-

dere în zona V a sitului, este identificată printr-o trecere bruscă între calificative (*Anexa 50*).

- În v*illa* se prezintă numeroase ***discontinuităţi***, cauzate de: utilizări diferite, intervenţii recente, căi de acces, modificarea stratului vegetal. S-a acordat calificativul maxim acelor arii, din cadrul complexului, care nu au suferit modificări urbanistice în timp (*Anexa 51*).

În urma suprapunerilor tuturor parametrilor „Limitei" a fost atribuit calificativul „bun" următoarelor careuri: d1/IV-VI, d1/JV-VII, d2/EII, d2/FV, d2/GIV-V,VII,IX, d2/HVIII-HIX, d2/IIII-IV, d2/JIII, e2/BII-BIII, e2/CI-III, e2/EX, e3/EI-EII, e3/FII (*Anexa 52*).

***Istoria*.** Ştefan Afloroaei descrie legătura dintre ştiinţa spiritului şi edificare (*aedificatio*), într-o înţelegere temporală, prin tehnica interpretării.[597] Hadrianus doreşte să atingă prin *villa* sa perfecţiunea, ca în urma unei judicioase sinteze, micşorând distanţa ireductibilă dintre prezent şi tot ceea ce istoria făcuse să-şi piardă din forţă ori expresie. Prin ordonarea naturii, reuşeşte să stăpânească timpul şi ulterior să i se substituie. Ceea ce înainte de suveran aparţinea unei multitudini de culturi şi civilizaţii precum cea romană, greacă sau egipteană, acum se recreează printr-o metaforă în absolut, printr-o juxtapunere de amplasamente. Folosind forme de tip camuflaj, Hadrianus reiterează relaţia cu Cerul şi Pământul, devenind centrul (*eu*), faţă de care toate găsesc o ordine. Nu se ştie dacă această alăturare era miza unui colecţionar „eclectic" sau dacă varietatea deriva dintr-un obiectiv precis. Este un *axis mundi,*[598] care stabilizează temporal centrele mai multor lumi şi civilizaţii, transformând complexul într-o *imago mundi*, ca întruchipare a universului.[599] Pentru restabilirea unităţii de ansamblu, edificii ale provinciilor romane, care particularizează complexitatea simbolică a acestor lumi: *Accademia, Lyceum, Canopeum, Pecile,*[600] sunt reproduse, într-o manieră proprie viziunii hadrianee.

Palatul suveranului este contrar aşteptărilor, zona cea mai coborâtă şi în umbră a ansamblului. Desfăşurarea sa labirintică[601] aminteşte scenariul cretan al coborârii în Infern sau al ritualului iniţiatic, către o altă lume. Este foarte probabil ca Hadrianus să fi reprodus la poalele *Esquilin*-ului palatul regal din Cnossos. În *villa*, prelungirea spre sud, spre lumină şi soare, cu spaţiul denumit *Accademia*[602], închinat lui *Apollo* şi folosit ca reşedinţă estivă, nu redă doar panteonul vieţii imperiale, ci exprimă o serie de credinţe şi ritualuri dobândite pe filieră grecească şi practicate alături de epifanii egiptene sau romane.

Canopeum[603] este constituit dintr-o vale artificială, închisă în ea însăşi prin ziduri şi portice. Particularitatea sa constă în suprapunerea cultelor a două zeităţi, cu o simbolistică antagonică: Serapis,[604] zeu al vindecării şi al morţii cu trăsăturile lui *Osiris-Apis* şi *Apollo*, ca emblemă a luminii şi a soarelui. Spaţiul este folosit pentru banchete nocturne în timpul vieţii lui Antinous şi dedicat acestuia după moartea sa în apele Nilului. Ca liant al celor două culturi se

[597] Afloroaei1998, p. 30.

[598] Suveranul ca simbol al „centrului lumii", face legătura cu zeii şi tărâmurile de jos, asemeni arborelui, Muntelui Sacru sau turnului cu nouă etaje. Eliade 1999, p. 248.

[599] Kovács 2003, p. 85.

[600] MacDonald, Pinto 2006, p. 99

[601] Nu s-au întâlnit până acum asocieri ale palatului lui Hadrianus cu labirinturile lui Minos sau Dedal. Totuşi gestul de a coborî către apartamentele private este asociat acestor mitologii.

[602] *Lyceum (Lykeion)* este un alt subasamblu din zona de sud a villei. Edificiul originar, asociat cu filosofia lui Aristotel, era amplasat în afara zidurilor vechii Atene, pe locul templului lui Apollo *Lykeios*.

[603] Este considerat ca reproducerea cea mai fidelă a *Canope*-ului, canalul care lega oraşul omonim cu Alexandria, în delta Nilului şi singura imagine pe care o avem astăzi despre viaţa urbană a Egiptului Antic.

[604] Eliade, Culianu 1996, paragraful 24.2.6.

interpune cea elenă. Miturile şi concepţiile vechilor greci îşi găsesc valenţe religioase în arta statuară, întruchipând apropierea de zei şi de idealurile telurice.

În *Răspuns la o întrebare,* Michel Foucault accentuează rolul istoriei în abordarea filosofică contemporană, subliniind că discursul diacronic nu are rolul de a „retrezi la viaţă uitările, de a spulbera ocultările, de a şterge – sau de a bara din nou – barajele. Acestei teme, eu aş vrea să-i opun analiza sistemelor discursive istoriceşte definite, cărora li se pot fixa praguri şi determina condiţii de naştere şi de dispariţie“.[605] În acelaşi spirit şi împăratul Hadrianus, a receptat intuitiv necesitatea parcurgerii unui sistem de valori ce nu aparţine neapărat societăţii respective, dar faţă de care se stabilesc legături cu trecutul, extrăgând toate sursele rămase vii şi funcţionale. Astăzi *villa* are un caracter deschis, de muzeu în aer liber sau parc arheologic. Ruinele se prezintă ca un mediu ce confundă iluzia cu aluzia, din cauza închiderii, a inserării într-o realitate temporală şi spaţială inconstantă, ce alimentează opinia difuză, conform căreia reşedinţa ar reprezenta un loc bizar, deci privat de valenţe culturale sau intelectuale.[606] Un astfel de spaţiu se recompune după raportul iniţial *eu-tu-el*, prin contaminarea cu istoria.[607] *Villa Hadriana* este iniţial concepută ca edificiu-oraş, fapt care îi asigură o modelare bazată pe diferite formulări ale multi-funcţionalităţii. Are capacitatea de a dispărea şi apărea în momente cheie ale istoriei, descentrând metodic impresia de organism static, mumificat, către apariţii de dată mai recentă. După moartea lui Hadrianus, pentru circa 200 de ani nu se mai aminteşte nimic despre *villa*. Probabil memoria locului, a relaţiei originare ce a dus la edificarea sa, a lăsat deschis un capitol al vieţii păgâne, pe care creştinătatea l-a exclus, fiind încă tratat ca spaţiu ezoteric, în care misterele lui Isis se suprapuneau tradiţiei apostolice. Evul Mediu este descris ca perioada obscură a civilizaţiei, în care, se pierde respectul pentru toate valorile culturilor anterioare şi se continuă viaţa imorală şi eretică a epocii imperiale. Din villa romană nu rămân decât urmele spolierii şi amintirea unităţii sale spirituale[608]. Din momentul în care dogmele creştine sunt fixate, spaţiile termelor, bibliotecilor sunt incluse unei mănăstiri iezuite, iar palatul lui Hadrianus este consacrat ca biserică creştină. Odată cu apropierea de criza spirituală, *homo areligiosus*[609] acceptă cunoaşterea diverselor hierofanii, a manifestării sacrului şi implicit priveşte către rămăşiţele vechilor civilizaţii. Este punctul în care, de-a lungul unui proces inerent de antropizare, pe care omul modern îl invocă, din dorinţa de a produce noi spaţii, ajunge în faţa unui obstacol, care-i imprimă o răsturnare fatală de optică. Întâlnirea cu un astfel de oraş marchează un moment de suspensie în înţelegerea de către reprezentanţii cotidianului actual, al evenimentului efemer, respectiv supravieţuirea şi permanenta adaptare a fenomenului *villei*. Întregul proces ar putea fi articulat prin ideea eliadiană conform căreia: „Sacrul este un dat ireductibil“.[610] *Villa Hadriana* nu este doar ansamblul în care spaţii diferite se alătură şi subzistă, ci recipientul în care timpul se izolează de locul pe care l-a conturat, întrucât nu se raportează la realitate ci la interpretări ale cosmogoniei, într-un parcurs neliniar şi nelimitat.

---

[605] *Răspuns la o întrebare* (*Réponse à une question*) a apărut iniţial în revista *Esprit*, nr. 371, mai 1968, p. 850-874 şi republicat in Foucault 2004., pp. 673-695.

[606] Michele 2007.

[607] Arhitectul Carlo Scarpa realizează prin intervenţia sa de la Castel Vecchio din Verona o reordonare a raportului prezent-vestigii, prin descompunerea elementelor şi implicit a tuturor fazelor istorice.

[608] Françoise Choay descrie această situaţie, argumentând lipsa unor subansambluri ale *villei* prin decizia Papei Pius al II-lea, instauratorul Bulei, de a construi Vaticanul din sursele rafinate ale antichităţii, pe care îl citează: „edificarea unei citadele a absorbit aproape în întregime materialele extrase din vestigiile învecinate cu nobilul amfiteatru din Tivoli”. Papa Pius al II-lea (1458-1464) deschide carierele de marmură pentru a recondiţiona Colloseum-ul, Choay 1998, p. 39.

[609] Despre nivelurile culturii şi credinţelor, Eliade 1999, p. 791.

[610] Ibidem, p. 793.

***Antropologia*.** Omul societăţii romane căuta libertatea de a se sustrage cotidianului. Forţa cu care evenimentul sau locul „de condensare“[611] comporta modificări în raportul dintre spaţiu şi indivizi, era o dovadă a capacităţii fiecăruia de a interacţiona cu membrii societăţii, dincolo de caracterul univoc al unui *homo faber.*[612] Repudiat de însuşi metabolismul său, acesta funcţiona automat, într-un tip de rutină, tranchilizat fiind de procesul activităţii sale, ce poartă astăzi numele de muncă.[613] În urma proceselor de estetizare a lumii imperiale şi a lipsei de sacralitate asumată de cotidian ne putem rezuma la „lectura“ unui palimpsest având o structură metodică şi caligrafică complexă, de tipul *Villei Hadriana*. În *Civitas Dei*, Fericitul Augustin mărturiseşte că cetatea lumească se naşte odată cu îndepărtarea noastră de sentimentul iubirii pentru Dumnezeu, mărturisind că „guvernările acestei lumi [...] când subjugă popoarele sunt subminate de dorinţa de a stăpâni şi se prăbuşesc”.[614]

Spaţiul „[...] este relaţie, este senzaţie şi sentiment, el este condiţie de posibilitate a faptului de a fi în lume, iar geometrizarea lui este o modalitate[...] de a-l umaniza şi de a stăpâni natura“. Punctul de plecare al analizei *Villei Hadriana* este însăşi geneza sa, privită ca definire a personalităţii unui *eu* fondator. Relaţia *eu-tu-el* se concretizează într-o legătură cu puternice semnificaţii la nivel spiritual, ritualic, cosmogonic şi politic. Aproprierea sclavului de către suveran, dragostea interzisă, fetişizarea imaginii adolescentine, revenirea la panteonul grec sau anihilarea concepţiilor de tip autarhic sunt evenimente ce duc la crearea unui spaţiu absolut. *Eu* este creionat de imaginea lui Hadrianus, primul împărat arhitect şi singurul suveran care şi-a delimitat imperiul, construind un zid şi stabilind graniţa între lumea trăită şi natură. Acesta este centrul, referinţa, ce-şi construieşte *villa* în relaţia cu un *tu*, cu Antinous, cel căruia îi va dedica existenţa sa. Se poate deci vorbi despre o dublă reprezentare a reşedinţei: atât istorică, revelată de lumea romană din timpul conceperii sale ca *alfa* a unei noi culturi, cât şi în calitatea sa actuală de vestigiu, patrimoniu al umanităţii. Se stabileşte astfel o taxonomie a principiilor şi procedeelor de înţelegere legate de oraşul etern al lui Hadrianus, pornind de la lucrarea lui Michel Foucault. Roma Imperială utiliza, înaintea ultimei perioade de decadenţă, un vocabular abundent în reprezentări mitice absorbite de realitate. Raportul Hadrianus-Antinous ne furnizează toate considerentele ce susţin această afirmaţie. *Villa* a funcţionat ca o suprapunere constantă a trei tipologii umane diverse:

Se pot considera ca făcând parte dintr-o primă categorie *sclavii* şi *armata*. Aceştia îşi desfăşurau existenţa într-o lume obscură, hipogee, singura la care aveau acces. Sute de coridoare subterane, ce comunicau între ele, dar nu aveau contact cu „lumea zeilor“, adăposteau un grup format din mii de oameni, aflat într-o stare de criză. Subteranul ansamblului Pecile, ce aminteşte de *Stoa Poikile* din Atena,[615] corespunde unei suprapuneri de niveluri în care ierarhiile se fac vertical, ascendent. Sclavii sunt fixaţi în adâncul lumii telurice, pretorienii sunt dispuşi în ochiuri de lumină, iar la partea superioară, ca într-un *temenos* „igienist“, suveranul inaugurează fiecare zi calendaristică, printr-o plimbare, clasicul moment al *paidos*-ului[616] roman.

Antinous este reprezentant al unei categorii de tineri ce au acces la intimitatea împăratului şi care sunt permanent abuzaţi. Precum Cibele se naşte din voia lui Scipio, tot aşa sclavul Antinous cucereşte viaţa veşnică. Cultul său este de fapt

611 Locurile de condensare, spaţii ce pot strânge oamenii laolaltă în scopul exprimării unui sistem comun de valori, Mihali 2001, p. 152.

612 „Omul meşteşugar“, Arendt 2007, p. 25.

613 Din „Victoria lui *Animal laborans*“, *idem*, p. 262.

614 Fericitul Augustin, p. 5.

615 Cole 2004.

616 *Siestă*, *Dicţionar de sinonime,* Seche 2002.

o urmă a dramei personale, a unei dureri resimţită ciclic şi întipărită în oraşul etern.[617]

Hadrianus este exponentul puterii, se prezintă ca un specialist în scenografie,[618] asemeni lui Ahab şi Izabelei din vremea Sf. Prooroc Ilie. *Teatro Maritimo* este un loc al izolării, în care împăratul se retrage, oferindu-şi clipe de solitudine determinate de sentimentul de auto-suficienţă. În *Vita Hadriani,* Aelius Spartianus,[619] îl prezintă ca pe un inadaptat la normele societăţii romane: prin reîntoarcerea la panteonul şi filosofia grecilor, denigrând valorile contemporanilor, prin diverse călătorii în numele unei politici defensive şi populiste sau prin refuzul şi sustragerea de la viaţa conjugală cu Vibia Sabina. Hadrianus face parte dintre cei pe care Foucault îi numeşte *„indivizii al căror comportament este deviant în raport cu media sau cu norma impusă"*. Comuniunea cu mediul, de origine elenă, poate duce la penetrarea vizuală a spaţiului, dând aparenţa de intrare, prin lipsa unei limite cu ambientul. Nici astăzi acest loc nu se deschide şi nu se arată decât în urma unei *purificări spirituale*, singura reacţie prin care omul priveşte către ceea ce a fost sacru. Ritualul iniţierii constă într-un limbaj comun cu monumentul: pe ce sau unde se calcă, ce se atinge, care este parcursul, ce se vede, ce trăiri se simt şi la ce nivel, până unde simţurile sunt în sintonie cu piatra.

Chiar dacă omul actual refuză întoarcerea către sacru, către caracterul simbolic al mitologiilor antice, de teama pierderii unei libertăţi cu greu dobândite, permanenţa unor „altfel de spaţii" relevă cu precădere obstacolul major ce duce la condamnarea sa: cunoaşterea intenţională a trecutului şi acceptarea lui ca pe un dat. Aceste locuri ce coroborate construiesc adevărate hărţi mentale, sunt singurele impedimente în calea antropizării totale şi a instinctului de a face *tabula rasa*, în scopul generalizării şi continuităţii unor reprezentări efemere. Mircea Eliade afirma că modelul cetăţii, al oraşului-edificiu este unul transcendental, deoarece el preexistă în Cer.[620] Arhetipul villei rezidă în Constelaţia pierdută a lui Antinous, determinată de cinci stele ce indică principalele elemente ale ansamblului: intrarea imperială, prevăzută cu *Cento Camerelle,*[621] vestibulul, punctul nodal al reşedinţei, *Pecile*, templul lui Antinous, dispus în natură, în exteriorul zidurilor de incintă şi *Canopeum*. Sursele mitologice şi caracterul permanent îmbogăţit al vieţii arhaice cu evenimente ritualice, continuă desfăşurarea unor activităţi imaginare ce ne oferă un cadru relativ obiectiv al existenţei şi tradiţiilor acestei culturi. Numeroasele credinţe şi numărul impresionant de zeităţi acceptate de suveran, deschid spaţiul *villei* către transcendental, urmărind o purificare permanentă în scopul înnoirii şi a regenerării cosmice. Acest loc se închide, se izolează spre muritori, prin separarea celor două lumi: cea hipogee şi cea supraterană şi se deschide, devenind penetrabil, către călătoriile celeste. Aşadar, într-un acelaşi sistem se produc existenţe perfect paralele. Regulile şi ierarhiile se stabilesc în plan orizontal, la nivelul de contact, clar delimitat, ce accentuează excluderea individului de la cunoaşterea nemijlocită şi anihilarea treptată a conştiinţei sale sociale. Din punctul de vedere a desfăşurării de spaţii, *villa* se deosebeşte de lumea antică romană, caracterizată ca închisă, în care comunicarea se făcea doar prin zone nodale. Suveranul arhitect, imaginează edificiul-oraş ca pe un conglomerat de locuri (consacrate), inter-relaţionate, dar independente funcţional şi

[617] „Si le sacrifice d'Antinoüs avait été pesé quelque part en ma faveur dans une balance divine, les résultats de cet affreux don de soi ne se manifestaient pas encore; ces bienfaits n'étaient ni ceux de la vie, ni même ceux de l'immortalité", Yourcenar 1974, p. 124.

[618] Steinhardt 2000, p. 27.

[619] MacDonald, Pinto 2006, p. 11.

[620] Din „Omul în faţa zeilor săi", Eliade, 1999, p. 50.

[621] Cele „O sută de încăperi" sau pretorul, era format din camere, dispuse pe trei niveluri şi accesibile printr-o galerie exterioară din lemn. Era destinată găzduirii servitorilor. Toate încăperile comunicau prin galeriile subterane, facilitând transportul materialelor de construcţie, în timpul şantierului. Erau utilizate pentru servicii şi întreţinerea villei, căutându-se să nu interfereze cu viaţa de curte.

simbolic, care se deschid către natură şi se confundă uneori cu aceasta.

Villa Hadriana este amplasată într-o zonă colinară, cu **climă** temperat-mediteraneană şi oscilaţii mari de temperatură între anotimpuri. Dintre sub-categoriile *Climei* s-au analizat:

- Fiecare dintre edificiile complexului are propriul său ax de compoziţie, direcţionat în funcţie de *orientarea* spaţiilor interne, pentru captarea energiei solare. Spre exemplu, Palatul de iarnă este amplasat către Sud, în timp ce *Triclinium-ul* de vară sau ansamblul *Pecile* către nord. Pornind de la principiile de distribuţie spaţială ale civilizaţiei elene, Hadrianus modelează întregul complex, dominând natura. S-a atribuit calificativul „optim" zonelor cuprinse în careurile IV-AVII-CV, d1/FVIII, d2/GIX-HX şi e2-3/EX-II, FII-III (*Anexa 54*).

- În urma studiului general de î*nsorire*, s-au individualizat diverse arii aflate sub incidenţa razelor solare. S-a realizat ulterior un model tridimensional al *villei*, care, printr-o animaţie 3D a oferit o sumă de informaţii sintetice, despre cantitatea de lumină directă în diverse anotimpuri şi momente ale unei zile. Au primit calificativ maxim acele arii orientate către nord sau în imediata vecinătate a unui corp înalt (formă de relief), care o umbreşte (*Anexa 55*).

- *Vântul* reprezintă principala problemă în zona colinară a munţilor Sabini. Se deosebesc două forme dominante: cel rece, din nord, dinspre zona muntoasă, resimţit în intervalul septembrie-martie şi cel cald, provenit din sud (de la Mării Mediterane), în restul anului. Aceste acţiuni cauzează, în general, o stare de disconfort. În acest sens, masa vegetală compactă protejează şi delimitează fiecare platou, micşorând impactul şi diminuând presiunea care s-ar fi manifestat asupra edificiilor. Singurele careuri în care s-a identificat calificativul maxim sunt d2/GV şi d2/GVI, datorită barierei în faţa vântului rece creată de peretele *Cento Camerelle* (*Anexa 56*).

- În această zonă cantitatea de precipitaţii anuală este mult mai redusă decât în alte regiuni ale Italiei, cu acelaşi tip de climă (750-1.000 mm). Se înregistrează circa 77 de zile ploioase pe an,[622] dintre care majoritatea în perioada octombrie-martie. S-a realizat, în cadrul evaluării, diferenţierea dintre zonele protejate de vegetaţie sau cele în câmp liber, precum şi de posibilele acumulări ale apelor meteorice, în spaţiile nedrenate (*Anexa 57*).

- Între diversele anotimpuri *temperatura* prezintă oscilaţii foarte mari. În luna septembrie, se înregistrează o temperatură medie de 5°C. Aceste modificări sunt generate de contactul aerului cald marin cu cel al depresiunii colinare în care se găseşte *villa*. Poziţionarea şi configurarea reşedinţei în aceste condiţii oferă un control ambiental higrotermic, făcând greu sesizabile diferenţele de temperatură (*Anexa 58*).

- Valoarea umidităţii relative se regăseşte în intervalul 35-55%, optim pentru asigurarea confortului higrotermic, într-o arie arheologică. Această valoare este favorizată de clima uscată. Diferenţa dintre noapte şi zi este în schimb foarte mare, fapt pentru care se înregistrează deseori fenomenul de condens. Cu toate că sunt realizaţi din cărămidă, un material poros, pereţii vestigiilor sunt suficient ventilaţi şi

[622] *www.sgml.imont.gov,* accesat în iunie 2008.

expuşi soarelui, încât nu se înregistrează efecte negative (*Anexa 59*).

- În afara zonelor carosabile din interiorul sitului se consideră că, prin valorile sale peisajeră şi de parc arheologic, reşedinţa se află în afara riscului de poluare, valorile admisibile ale agenţilor externi fiind monitorizate cu regularitate (*Anexa 60*).

În urma suprapunerilor parametrilor s-a atribuit calificativul „bun" tuturor careurilor analizate, cu excepţia zonei colinare aflată la nord de *Museo Didattico* şi casetelor e1/CX, e2/DI, e2/EII, e2/HIII, respectiv d2/GVII (*Anexa 61*).

***Configuraţie şi morfologie*.** Fragmentarea sitului arheologic, prezentată în cele dintâi lucrări ale lui Piranesi, conduce la analize detaliate ale fiecărui vestigiu şi ale relaţiilor sale cu celelalte componente din vecinătate. Toate datele primite de la arheologi au fost inserate unei baze arhivistice, în scopul realizării unui viitor GIS. Acest parametru va determina atât legăturile dintre zona arheologică şi cea aferentă unui viitor muzeu, cât şi configuraţia elementelor sitului.

- Fiecare edificiu relevat, respectiv fiecare **unitate stratigrafică** a fost poziţionat(ă) în cadrul grilei propuse, atribuindu-se un sistem de coordonate (x,y,z), la scări diferite. În detaliu careurile au o dimensiune de 5x5 m, pentru reliefarea caracteristicilor materiei studiate în raport cu viitoarea inserţie.
- Elementele relevate sau nou-descoperite sunt depozitate în *Museo Didattico*, în urma operaţiilor de **restaurare sau inventariate** după formulare conforme, în ordine cronologică, devenind sursa cercetărilor ulterioare *in situ*. În urma campaniilor de excavare sunt găsite zilnic obiecte aparţinând patrimoniului mobil.
- *Villa* are numeroase **axe de compoziţie**, fiind recunoscută ca prima rezidenţă imperială atipică pentru perioada sa, caracterizată în general, prin lipsa formei rectangulare simple. Se pot determina 4 axe principale, în funcţie de care se modelează mai mult de 3 edificii principale şi peste 10 secundare, cu funcţiuni importante: terme, pretorii, teatre. S-au evidenţiat diverse platforme (terase) concepute în scopul realizării unor perspective favorabile.
- Principala formă a ***planului vertical*** în *villa* este peretele. În componente cât se poate de variate, organice sau drepte, cu nişe, exedre sau pur şi simplu sub forma unui element linear acesta configurează spaţiul, separând natura de formele antropice ale spaţiului interior, dirijând perspectiv şi orientând traseul. Cele câteva portice rămase, amintesc posibila succesiune de ambianţe din perioada imperială.
- Puţine sunt **formele de acoperire** vizibile astăzi. Descrise ca cele mai fragile elemente structurale, acestea s-au menţinut în zona criptoporticelor (bolţi), a termelor (cupole) sau a exedrelor (semi-cupole). Datorită diferenţei de nivel multe edificii erau închise la partea superioară de planuri drepte (terase).
- Cu toate că s-au relevat puţine urme (Vestibul, *Rocca Bruna, Pretorio*), scările au reprezentat un element de limbaj important, datorită diferenţei mari de nivel dintre **platourile sistematizate** iniţial. Proiectul a fost elaborat în secţiune verticală, urmărind suprapunerea constantă a cel puţin două niveluri: hipogeu şi suprateran.
- Hadrianus utilizează **curbele de nivel** pentru realizarea unei adevărate scenografii, cu un impact major asupra pers-

pectivelor. Se pot identifica trei terase majore, pe care sunt dispuse edificii, ierarhizate în funcţie de accesibilitate: platforma *Teatro Greco*, cea a *Terazzo del Pecile* şi *Valle di Tempe*, respectiv cea de la *Rocca Bruna*. Între formele naturale şi cele edificate, datorită fragmentării actuale a *villei* se realizează o simbioză, prin care cele două se potenţează şi valorizează reciproc. Orice intervenţie se va conforma acestei legături. Vegetaţia complexului este diferită în funcţie de morfologia elementului dominant, variind de la măslinii istorici la chiparoşi sau arbuşti pitici. Zonele cu apă şi bazinele creează o serie de alternanţe morfologice (*Anexa 63*).

- Principalele ***trasee*** din *villa* sunt diferite de cele actuale din cauza numeroaselor fragmentări şi a pierderii unor mase de zidărie care deschid ambientele interne (*Anexa 64*).
- Diferenţa de peste 40 de metri **înălţime între platouri şi terasele sistematizate** din perioada romană oferă numeroase perspective panoramice în interiorul ansamblului, asupra oraşului *Tivoli Alta* sau a Romei. Relieful accidentat, clădirile monumentale, vegetaţia variată, transformă din punct de vedere altimetric complexul într-o reprezentare a ritmicităţii şi a compoziţiei bazate pe succesiunea elementelor eterogene (*Anexa 65*).
- Între *villa Hadriana* şi oraş se produce o ruptură ce poate fi recuperată prin prezenţa polilor muzeali şi de cercetare, la nivelul ţesutului urban. S-a considerat relevantă pentru analiză reliefarea **relaţiilor dintre diversele părţi ale clădirilor**, cu specificarea gradului de intervenţie a acestora în compoziţia ansamblului. S-a recurs la divizarea în trei categorii particularizante: elemente dominante, elemente secundare şi articulaţii. Prima se referă la edificiile sau subansamblurile cu o prezenţă puternică şi cu un ax de compoziţie propriu. Elementele secundare sunt edificii compuse după traiectorii deja stabilite, care reprezintă spaţii de serviciu, funcţiuni auxiliare. Articulaţiile sunt edificii care fac legătura între compoziţii independente (*Anexa 66*).

Conservarea şi tipologiile de intervenţie. Villa este monument UNESCO, fapt pentru care toate componentele sale vor fi conservate şi tutelate. Principalele acţiuni sunt cele de asigurare a accesibilităţii şi conversiei monumentului, fără a-i provoca daune de orice tip, în respect pentru valorile sale istorice şi peisagistico-ambientale. Prima formulare a muzealizării agreată de organizaţie se referă la realizarea unor „*trasee arhitectonice*”,[623] prin care situl se deschide turismului cultural şi sustenabil, având drept scop atât conservarea bunurilor, cât şi promovarea sau ulterior comunicarea cunoştinţelor obţinute din cercetarea de obiect și prin mijloace socio-economice adaptate societăţii actuale. Ulterior se stipulează termenul intervenţie în scopul actualizării şi re-funcţionalizării sitului arheologic (*Anexe 69-71*).

Urma se întrevede în fiecare loc al *villei*. Resturile din jurul monumentelor, bazele elementelor distruse, relevă o unitate compoziţională puternică. Simpla schiţare a planului oferă o cantitate informaţională, verificată şi regăsită în prezenţa pe sit. Macheta lui Gismondi, reprezentările lui Piranesi evocă multiplicitatea semantică. Prin suprapunerea datelor istorice peste forma actuală, consolidată a edificabilului se remarcă acele forme ale

[623] Commissione Nazionale Siti Unesco del ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2004.

intervalului, pauzele din materie, care trebuie relevate în orice intervenţie.

Figură - fond. Interpretarea rezultatelor din diagrama de analiză. Logica sensului, transcenderea spaţio-temporală se bazează pe constrângerile psihicului şi raţiunii umane, asociate unor „tipuri de transformare", pe care Michel Foucault le propune în *Teatrum Philosoficum* sub tema *devenirii.*[624] Metamor-foza conceptului de *villa* de la ieşirea din sistemul convenţional al intervalului, la elementul abstract, declamată de filosoful francez, va comporta, de-a lungul studiului, simulacrul întregului parcurs al fenomenului de transgresiune, prezentat în romanul *Mémoires d'Hadrien* a lui Marguerite Yourcenar şi în scrierile lui Mircea Eliade.

Din punct de vedere al inserţiei unui nou organism studiile recente ale Universităţilor din Roma şi Milano prezintă numeroase intervenţii în incinta complexului propunând tehnologii inovative şi forme adaptate contextului istoric:

- într-o zonă liberă de ruine supraterane, hipogee (*Anexele 75-80*),
- încadrat între vestigii (*Anexele 81-86*),
- în şantierul arheologic,
- în zone în care urma istorică a fost ştearsă, realizându-se memoriale.

Se suprapun cele patru reprezentări pentru a găsi o medie pentru fiecare careu din care se vor considera pentru următoarele analize, doar acelea cu calificativ maxim (*Anexa 73*).

În urma concluzionării studiului parametrilor precedenţi se identifică unul sau mai multe locuri adaptabile noului muzeu. Pentru a alege cel mai convenabil careu se revăd analizele urbanistice anterioare. Viitorul muzeu trebuie să fie uşor accesibil, să nu deterioreze starea actuală a ruinelor sau relaţia cu acestea, să creeze o barieră către zona urbană, să fie legat prin circulaţii de alte nuclee funcţionale. În acest sens se detaliază la o scară oportună (în acest caz 1:100), prin utilizarea digramelor enunţate, pentru a determina constrângerile particulare ale zonei în raport cu proiectul. În cazul muzealizării preexistenţelor se va recurge la analizele precizate. Astfel, se vor identifica zonele sitului cu cele mai importante vestigii, unde este necesară o intervenţie sau care pot fi anexate traseului, în scop didactic. Asupra acestora se va aplica o nouă cercetare stratigrafică. Anual sunt propuse zeci de proiecte, prin concursuri dedicate studenţilor, în incinta *villei*, căutându-se locurile optime în care s-ar putea insera un nou muzeu. Un exemplu elocvent este propunerea pentru revitalizarea şi muzealizarea zonei recent cercetate, *Accademia.*[625] În vecinătatea Teatrului Sud se prevede o sală hipostilă, care delimitează navele în interiorul cărora se desfăşoară, ca urmare a diferenţelor de nivel, un traseu de rampe. Acesta conduce din spaţiul exterior către galeriile hipogee ale reşedinţei. O altă modalitate de parcurgere este printr-un „fascicul de axe" (*fascio di assi*) expoziţionale şi de tip galerie, fiecare reluând direcţiile şi configuraţia morfologică a reşedinţei. Cel de-al treilea, dezvoltat asemenea unui *tholos,* devine nucleul muzeal în care se reconfigurează o spirală descendentă. Soluţia stabileşte legătura între părţile secvenţializate ale *villei*. Alte exemple urmăresc valorizarea livezii de măslini, a intrării imperiale, inserţii în *Pallazzo d'Inverno* sau în incintele termale. Intervenţiile de noi structuri muzeale sunt suprimate în avantajul tehnicilor *soft*, imateriale, de promovare a complexului, precum se poate evidenția în cadrul programului desfăşurat în 2011-"*Inovarea tehnologică pentru cultură*".[626]

Dacă în cazul Villei Hadriana s-a urmărit analiza în detaliu a fiecărui parametru aferent metodei cercetării stratigrafice, propusă în cadrul cercetării, studiile dedicate Ariei Arheologice Centrale şi Citadelei din Sagunto, vor argu-

[624] Foucault 1994, p. 109.
[625] Caliari 2003, p. 216.
[626] *Soprintendenza per i Beni Archeologici Lazio*, 2011.

menta doar prin expunerea concluziilor amplasamentele propuse viitoarelor funcţiuni muzeale.

STUDIU DE CAZ: PALATINUL

Palatinul, situat între Campidoglio şi Aventino, era locul apariției primei civilizaţii pre-romane şi ulterior a *Romei Quadrata*, aşa cum aceasta a fost fondată de Remus şi Romulus. Situl se regăsește în centrul oraşului, înconjurat de forurile romane şi Circo Massimo. Acesta funcţionează ca un muzeu deschis, în interiorul urbei, ce suferă permanentele modificări generate de mobilitate şi fluxuri. Cu toate că este un ansamblu arheologic, locul se distinge prin capacitatea de revitalizare, permiţând o continuă utilizare a unora dintre edificiile sale componente. *Soprintendenza Archeologica di Roma* propune identificarea problemelor majore în re-funcționalizarea integrală a zonei şi găsirea unor soluţii de muzealizare *in situ*.

Cercetarea stratigrafică. Cercetarea globală a sitului se realizează prin suprapunerea unei grile pătratice, asemănătoare celor prezentate de Sir Mortimer Wheeler, în cadrul săpăturilor arheologice, determinând o serie de sub-zone, analizate individual ulterior. Fiecare loc va fi descompus, în funcţie de diverşi parametri ce ţin de imaginea ansamblului, de istoricul şi de caracterul lor conservativ.

Limita. Se poate considera că limitele dintre zona arheologică şi restul oraşului sunt definite de urmele vechii organizări spaţiale romane. Palatinul era singurul din *pomerium,*[627] înconjurat de ziduri vizibile până astăzi[628] şi la care se ajungea, după spusele lui Plinius, prin trei porţi. Limita sacră a oraşului se păstrează prin cultul şi riturile romane, ajungând un spaţiu propriu auguştilor şi curţii lor. Palatinul, sau *palatium* roman, devine expresia prevalentă a palatelor imperiale, unde alături de rezidenţă se întâlnesc templul dedicat lui Apollo sau bibliotecile. Suprapunerea grilei pătratice cu *Roma quadrata* va genera o sumă de zone care vor fi supuse cercetării. Diferenţa dintre limitele exterioare şi situl arheologic devine şi relaţie între planuri verticale, coline şi depresiuni. Palatinul este transformat într-o citadelă, delimitată prin ziduri, în timp ce în zona *Germalus* restul edificiilor se sprijină de masivul colinar. Grila propusă de circa 14x14 pătrate, fiecare având o latură de 20 m (modul de 5m), înscrie întreaga arie studiată (*Anexa 87*). Limitele din interiorul reţelei se stabilesc punctual, detaliind fiecare sub-zonă în parte. În şase dintre ochiurile matricei, mărginite de Via Nova şi *Vicus Tuscus*, formând baza nord-vestică a Palatinului, se regăsesc *Aula Domitianea,*[629] resturile clădirilor arhaice săpate în colină şi *Clivius Victoriae*. Într-o analiză mai detaliată cele trei ziduri ale Aulei în formă de „C" sunt delimitate de ziduri de înălţime relativ joasă, de până la doi metri, în partea de vest, *Ara Larum Praestitum* în est şi rămăşiţele porticului în jur. Determinarea locului care ar putea îngloba inserţia contemporană va ţine cont de evidenţierea parametrilor favorabili.

Istoria. Istoria este una dintre disciplinele care aduce laolaltă arheologul şi arhitectul. Datele obţinute prin cercetări stratigrafice, respectiv datări pentru fiecare element în parte, sunt în acest moment arhivate. Dincolo de rămăşiţele de pe colină, a căror însemnătate este demult certificată, cercetătorii caută răspunsuri în legătură cu clădirile adiacente. În aceste cazuri riscul săpăturii este la fel de mare, deoarece sunt suprapuse straturi ce datează din anul 1000 î.e.n., ca şi pe Palatin. *Aula Domitianea*, spre exemplu, iniţial construită de Augustus, ca *augustaeum* este ridicată de Domitian pe urmele Casei lui Caligula, respectiv a *Atrium*-ului

[627] Limita sacră a oraşului Roma.

[628] Până la atacul galilor din 390 î.e.n. nu s-a considerat necesară o fortificare unitară a Palatinului, funcţionând diferite organizaţii mici, fiecare îngrijindu-se de o anumită zonă.

[629] Supranumită şi sala în formă de „C".

Gai şi folosită în deceniile ulterioare, ca bibliotecă.

Evul mediu nu a desacralizat zona, aceasta continuând să fie folosită ca extensie a lăcaşului de cult, *Santa Maria Antiqua*, ridicat în secolul IV pe peretele estic al ansamblului. Pe Palatin fiecare dintre suverani a făcut modificări, construind de la *domus*-uri, la simple exedre adosate edificiilor existente. Multe dintre construcţiile de la poalele Palatinului datează din anul 750 î.e.n, în zonă ridicându-se un important cartier rezidenţial, locuit iniţial de populaţia etruscă şi ulterior de romani. Dintre cei mai importanţi oameni politici care au populat *domus*-urile din partea de N a dealului se numără: Emilio Scauro sau Cicero.[630] Caligula şi Nero transformă zona rezidenţială, adăugând palate impunătoare. Odată cu domnia lui Septimus Sever, Palatinul devine o adevărată *reggia* imperială.

Antropologia. Arheologii au identificat, prin săpătură, diverse materiale și obiecte, care spoliate unei civilizaţii mai vechi au fost refolosite, determinând o suprapunere continuă de obiceiuri, ritualuri, respectiv moduri de locuire. Această continuă păstrare a spaţiului denotă nu doar posibilităţi de adaptare, ci importanţa arealului pentru societăţile ce au urmat. Din punct de vedere antropologic, primii care s-au stabilit în această zonă sunt grecii proveniţi din Arcadia şi conduşi de Evandro şi Pallante.[631] În perioada republicană, dealul este locuit de aristocraţia romană şi odată cu Augustus, mitul lupoaicei capitoline este continuat prin construirea de noi edificii: templul dedicat lui Apollo, porticul Danaidelor. Palatinul este populat de regii goţi, de bizantini, papi şi împăraţi ai Imperiului Sacru Roman. Până în 1542, când Alessandro Farnese transformă *villa degli Orti Farnesiani*,[632] zona este abandonată, construindu-se o serie de biserici, mănăstiri, turnuri, case izolate.

Clima. Existenţa mai multor terase are, din punct de vedere climatic, un dezavantaj major: acela al precipitaţiilor abundente şi al alunecărilor de teren. Numeroasele fisuri apărute la baza monumentului amintesc diversele episoade climatice, când forţa apei a dislocat fragmente de dimensiuni considerabile. În spaţiile acoperite este evidentă problema infiltraţiilor. Deşi în Roma ninge foarte rar, pericolul fenomenului de îngheţ-dezgheţ nu poate fi ignorat. Cu toate că de-a lungul timpului zona nordică s-a dovedit a fi mai bine apărată împotriva invadatorilor, această orientare cardinală a fost nefastă în ceea ce priveşte vânturile şi umiditatea. În sezonul rece culoarul vânturilor ruso-siberiene se deschide dinspre Apenini, manifestând o viteză considerabilă în zonele de nord. Schimbarea de direcţie, cu câteva grade, faţă de principalele puncte cardinale ale Palatinului conduce la o uşoară menajare faţă de forţa vânturilor: *maestrale, libeccio* și *ponentino*. Deşi soarele verii este foarte puternic, pe zonele de nord umiditatea se menţine, având drept rezultat condensul, mucegaiul, coroziunea metalelor, pete pe suprafeţe. Astfel zona de nord-vest este una dintre cele mai importante din punct de vedere climatic în cazul unei intervenţii conservative. Formarea depozitelor de pământ şi nămol din timpul precipitaţiilor care au săpat puternic la bază trebuie prevenită prin acoperiri care să protejeze ruina şi să conducă apele în afara zonei de influenţă.

Morfologia. În ceea ce priveşte morfologia sitului, acesta a fost cercetat în numeroase rânduri de-a lungul ultimilor ani. Bogăţia vocabularului arhitectural oferă numeroase elemente: portice, zidării în *opus-reticulatum*, bolţi, cupole, criptoportice, bazine, scări. Dacă pe Palatin această diversitate se remarcă în fiecare nod al grilei analizate, în jur, locuinţele adosate colinei păstrează puţin din caracterul fastului roman. Câteva dintre nucleele de

[630] Filippi 2004, p. 3.
[631] De Theodor 1864, p. 87.
[632] Palombi 2006, p. 51.

legătură precum *Aula Dimitianea* aminteşte prin gabarit de structurile impunătoare ale termelor. Cele trei elemente murale care formează „C”-ul, se legau prin planşee de lemn, complet dispărute şi bolţi, la partea superioară. Cele câteva nişe evidente la parter sunt considerate de unii autori ca rămăşiţe ale porticului din jur, în timp ce alţii amintesc de tabernele vechii Rome. Diferenţa de scară dintre cele două zone edificate necesită o analiză pe verticală. Grila propusă se va repartiza uniform pe faţade şi în secţiune, redând raporturi, relaţii şi ierarhii formale. Toate resturile de ziduri rămase prezintă distrugeri la partea superioară şi lipsuri de material cauzate de eroziunea apelor pluviale, la intersecţia cu solul. Cele mai multe dintre acestea păstrează însă forma originară. În cadrul aulei amintite se remarcă şirurile de grinzi care susţineau planşeele de lemn şi găurile generate de amplasarea decoraţiilor, respectiv de placarea cu marmură a pereţilor.

Conservarea şi tipologiile de intervenţie. În iulie 2006, *Soprintendenza Archeologica di Roma*, încheie cercetarea asupra valorizării şi monitorizării nivelului de conservare al patrimoniului arheologic,[633] întreprinzând investigaţii în zona forurilor romane şi a Palatinului. Având în vedere dimensiunea sitului arheologic s-a recurs la o împărţire în sectoare, asemeni grilei propuse. O primă analiză a constat în determinarea nivelului de risc structural. *Domus Tardo Antica* prezenta un risc înalt de prăbuşire şi necesita consolidarea crestelor pereţilor, cu evidenţierea zonelor ce pot fi acoperite. Şi la *Arcadele Severiane*, în urma analizei, se prezenta o situaţie similară, remarcându-se o suma de stâlpi a căror secţiune s-a micşorat de la utilizarea ca terme a spaţiului. Tasarea pământului sub greutatea structurii a determinat expulzarea şi fisurarea zidăriilor. O sumă de inserţii metalice ţine actualmente întregul ansamblu. Prin proiecte s-au propus reconstrucţii parţiale ale cheilor de boltă şi ale arcelor. Zona de terminaţie a pereţilor a fost ancorată şi supra-zidită, asemeni unei centuri, pentru a stabiliza construcţia. La Termele *Domizianee* şi Severiane riscul înalt e determinat de tasări şi de expulzări ale părţilor înalte. Propunerile de intervenţie constau în ancorări şi reconstrucţii parţiale. *Paedagogium* a fost mai mult deteriorat, până la rotirea câtorva dintre pereţii de incintă. Lucrările propuse urmăresc consolidarea şi recuperarea în proporţie cât mai mare a resturilor istorice. Pentru refacerea bazei pereţilor se excavează şi se reconstruieşte total fundaţia. Stadionul lui Domitian prezenta în partea superioară a incintei infiltraţii care distrugeau sistematic structura. Acoperirea parţială a acestor zone permite o mai bună funcţionalitate a spaţiului. Bibliotecile sunt într-o stare degradată de conservare. O parte dintre bolţi a fost acoperită complet de pământ. Lucrările în această zonă sunt complexe şi nu permit poziţionarea ulterioară a unui corp de expunere. În *Domus Flavia* vegetaţia abundentă a deteriorat părţi ale construcţiei. Una dintre intervenţii priveşte realizarea unei pardoseli din lemn, care să protejeze încăperile interioare de intemperii. Basilica aceleeaşi *Domus Flavia* este în pericol de prăbuşire din cauza elementelor desprinse şi a rotirii de la baza a unuia dintre subansambluri. Săpăturile arheologice de pe latura de vest, *Pendici Sud-Ovest*, au indicat un risc înalt şi mediu din punct de vedere al rezistenţei structurale, fiind necesară o ulterioară sistematizare a zonei.

Aula Domitianea prezintă de asemenea un risc structural înalt. Baza pereţilor laterali a fost măcinată de apele meteorice, rupându-se părţi din structura acestora. S-au propus reintegrări ale acestor zone. Trecerile dintre *Aula Domitianea* şi dealul Palatinului sunt în stadiu

[633] Valutazione e monitoraggio dello stato di conservazione del patrimonio archeologico, condus de Angelo Bottini, responsabil Georgio Croci.

de colaps, asigurandu-se structural prin reconstrucţii.[634] Multe dintre zidurile izolate sunt rotite faţă de planul orizontal. Pentru noile ancore prevăzute s-a făcut o cercetare a fiecărui metru din zidărie, determinând capacitatea sa statică. Cu toate că prezintă un risc înalt, după cercetările efectuate de arheologi şi arhitecţi concluzia este aceea că *Aula Domitianea* continuă să facă parte dintre traseele de vizitare. Necesitatea re-funcţionalizării şi respectarea exigenţelor structurale inlesnește acțiuni la nivelul întregului complex.

Din suprapunerea nivelurilor anterioare se pot trage următoarele concluzii:

- cantitatea resturilor arheologice de pe Palatin este reprezentativă,
- majoritatea zonelor necesită intervenţii conservativ-restaurative,
- există o evidenţă clară a aceea ce a fost construit
- se pot reconstrui virtual edificiile
- sunt delimitate trasee pentru vizitatori în ariile importante,
- tipologia inserţiei va avea în vedere valorificarea preexistenţelor.

Urma – Khora. Din suprapunerea primelor date obţinute se poate analiza urma-*khora*, adică relaţia dintre ceea ce reprezenta în trecut situl şi cum este acum. Desigur o seamă de clădiri sunt parţial sau total distruse, dar, cu toate acestea, există ambiente în care dimensiunile şi importanţa edificiilor poate fi citită. Palatinul, centrul vieţii romane de la începuturile acestei civilizaţii rămâne un *axis-mundi* al lumii moderne, de unde împăraţii romani dialoghează cu contemporaneitatea. Zona, înconjurată de ruine, se retrage din ţesutul actual al oraşului, contemplând trecutul. Lanciani descrie fiecare monument al Palatinului, imaginând o primă reconstrucţie virtuală a acestuia, tehnologiile moderne încearcă să identifice *khora*, ca semn al existenţei originare, ce trebuie relevat, în cazul viitoarei muzealizări. Cu siguranţă multe dintre edificii s-ar fi regăsit încă sub pământ, nedescoperite, dacă Palatinul ar fi fost complet abandonat. Chiar dacă secole întregi funcţiunea rezidenţială a fost înlocuită de cea dedicată spaţiului de cult creştin, cele mai importante construcţii au fost ocolite, respectându-se trama romană. Suprapunerile continue de straturi şi interpretarea lor de arheologi dau esenţa urmei. Ulterior proiectantul este cel care descoperă, alături de ceilalţi profesionişti implicaţi ce se păstrează actualmente pe sit. Palatinul reprezintă astăzi locul cu cea mai diversificată istorie, unde fiecare nivel narează. Această concentraţie de spaţii derivă din ordinea intrisecă a lumii romane, reprezentată prin închidere şi interiorizare. Dintre toate structurile analizate în grilă, cele din partea de nord-vest a Palatinului devin mai accesibile pentru conturarea unei intervenţii. Protejate de ziduri puternice şi de partea stâncoasă a reliefului, acestea asigură legătura fizică dintre for şi colină. Spaţiul, folosit iniţial de Augustus ca *augustaeum*, pe urmele locuinţelor arhaice distruse prin sistematizarea forurilor, va fi locuit de Caligula şi în cele din urmă refăcut de Domitian. În timpul domniei celui din urmă, sala in formă de "C" devine una dintre bibliotecile anexate forurilor şi supravieţuieşte în acest mod până în evul mediu. Urma este lizibilă şi se identifică prin raportul preexistenţelor cu ambientul istoric. Forma bine conservată, percepţia laterală a sălii din toate părţile forului, transformă intervenţia într-un punct fundamental pentru înţelegerea unitară a ariei arheologice centrale. Trecutul, păstrat prin diferitele registre şi niveluri ale construcţiei, se poate reliefa prin dialogul cu o nouă inserţie. A propune o nouă entitate în locurile construite de Augustus, distruse de Nero şi reîntregite de Hadrianus pare o utopie. Aceasta va clarifica realitatea formală a edificiilor, va răspunde nevoilor structurale ale ansamblului, fără a-şi pierde funcţia muzeografică şi didactică. Faţă de

[634] O intervenţie de reconstrucţie asemănătoare s-a propus şi pentru cripto-porticul central.

alte clădiri care supravieţuiesc acestei zone, propunerea pentru *Aula Domitianea*, poate ajuta la consolidarea şi rigidizarea celor trei elemente parietale înalte de peste 15 m şi fracturate la bază şi readuce o funcţiune necesară, după cum era folosită în antichitatea romană: biblioteca.

Figură – fond. În ceea ce priveşte relaţia figură-fond, se va păstra raportul vizual cu edificiul antic, distanţându-ne faţă de zidăria istorică. Se poate propune o structură, care să se profileze pe fundalul roman, să dea materialitate construcțiilor care şi-au pierdut coerenţa interioară, fără a depăşi ca înălţime sau gabarit preexistențele şi fără a altera fizic sau vizual armonia relaţiei cu forurile (*Anexele 88-90*).

Structuri şi tehnici actuale de construcţie. Orice structură propusă va fi reversibilă, din materiale uşoare: metal, sticlă, lemn, fără fundaţie şi ancorată în stratul superficial de teren. Se pot preconiza acoperiri ale tuturor terminaţiilor parietale istorice, datorită problemelor rezultate din infiltraţiile apelor meteorice şi din măcinări cauzate de vânturi.

Trasee. Adiacent pereţilor antici se pot prevedea volume noi, alăturate şi unificate printr-o acoperire comună. Trecerea între acestea se va face prin rampe, care să asigure accesul pe Palatin al persoanelor cu dizabilităţi. Noul edificiu ar putea lega structura, de partea superioară a bisericii *Santa Maria Antiqua*. Întregul sistem poate fi privit ca un traseu acoperit prin care se poate înţelege, cunoaşte şi documenta istoria Romei antice.

Săli. Pe fiecare nivel, se pot dispune săli de expunere. În cazul în care una dintre laturi este permanent deschisă, se facilitează contactul vizitatorului cu ambientul arheologic. Se pot propune incinte largi, fără delimitări interioare superioare, cu elemente structurale minimale, care să nu distrugă din transparenţa spaţiului.

Servicii. Fiind vorba despre un parc arheologic, noua inserţie trebuie să răspundă acelor servicii care nu-şi pot găsi locul decât într-un mediu închis. Astfel se poate recrea, în acelaşi stil propus de lumea imperială, relaţia directă dintre for şi Palatin. Ca principală *tipologie spaţială adecvată expunerii,* se poate folosi galeria.

Relaţia cu obiectele expuse. Structura întregului edificiu va comunica cu obiectele expuse. Coloanele din incintă sau vestigiile păstrate se pot utiliza ca suport sau cadru de-a lungul traseului muzeal. În general, se vor propune elemente uşoare, ancorate şi susţinute de stâlpi sau de cabluri metalice, în relaţie directă cu restul arheologic.

Modalităţi scenografice. Din Via Sacra se poate percepe orice inserţie. Un impact scenografic major poate fi obţinut prin iluminatul nocturn, care re-funcţionalizează întregul ansamblu. Prin intervenţie se poate reconfigura perspectiva asupra Templului Castorilor şi se poate comunica vizual cu restul forurilor. Imaginea pe care turistul o are traversând *Santa Maria Antiqua* este aceea a spațiului controlat, așa cum împăraţii supravegheau, prin vocabularul arhitecturii romane un teritoriu neimaginat de vast. Un exemplu, este proiectul pentru noua intrare în Palatin,[635] prin *Peristilul Domus Augustana*, către *Circo Massimo*, prin care se poate conecta zona arheologică, cu oraşul. Prima problemă importantă tratată este cea a accesibilităţii, rezolvată printr-o succesiune de rampe, care de-a lungul exedrei conduce către un nou muzeu. Spaţiul propus este de tip *tholos*, asemenea unui interval care face trecerea între faţadele impozante ale Palatinului şi zona aproape plană a Circului Maxim. O altă soluţie s-a bazat pe individualizarea principalelor secvenţe stratigrafice.[636] Astfel s-au identificat, pornind de la conceptele lui Lanciani, patru niveluri distincte: actul fondativ al *Romei quadrata*, epoca lui Nero, perioada Farnese şi

[635] Caliari 2003, p. 112.

[636] Idem, p. 126.

primele săpături ale secolului al XVIII-lea. Bazat pe reconstrucţii, acesta propune un traseu itinerant prin: *Porta del Vignola*, bastionul sau *Porticus Margaritaria*.

Obţinerea unei prezenţe armonice într-un cadru rigid, urban, se produce prin definirea unei duble tensiuni în volumetria edificiului: accidentul peisajer, în urma căruia vegetaţia şi parcul artificial primesc un relief ondulat şi jocul sobru al pereţilor în jurul unui spaţiu central de tip foaier, în cadrul căruia se conturează un teatru public exterior.

STUDIU DE CAZ: SAGUNTO

Sagunto reprezintă unul dintre cele mai importante situri arheologice ale Spaniei, revenit în atenţia cercetătorilor odată cu proiectul lui Giorgio Grassi de „restaurare" a Teatrului Roman. Considerat unic prin re-utilizare, complexul este actualmente rupt de zona locuită a oraşului. Câteva programe de cercetare iniţiate în ultimii ani de universităţile din Valencia şi de *Archaeological Society of Sagunto* au drept scop găsirea unor funcţiuni compatibile pe baza unui GIS al întregii zone. Astfel, pornind de la sistemul naţional de coordonate s-a identificat grila de studiu (trapez 668), compusă din circa 260 careuri de 25x25m, care a fost suprapusă releveului[637] ariei arheologice a citadelei (*Anexa 91*).

Din punctul de vedere a ***Tipologiei sitului arheologic*** se remarcă o serie de nuclee bine individualizate istoric, precum: zidurile iberice, prima şi a doua ocupaţie islamică, evul mediu târziu, forul şi teatrul antic roman, zone edificate de secol XVI-XVIII. Calitatea ruinelor a fost evaluată din anul 1980, astăzi punându-se numeroase probleme legate de autenticitate, aşa cum aceasta este considerată prin Carta de la Veneţia, în urma unui proiect de reconstrucţie. Tipul intervenţiei atât de criticate a lui Giorgio Grassi asupra Teatrului a fost continuată în zona Porţii Sud şi a muzeului arheologic, de Julián Esteban Chapapría şi de Emilia Hernández. Grassi recunoaşte materialul originar pe care-l lasă neacoperit, în schimb interpretează intervenţiile anterioare, compunând o nouă arhitectură. Acesta consideră că întregul material era deja prezent în ruină[638] şi că, după cum afirma Carlo Scarpa „trebuie doar scos la lumină". S-a încercat reinventarea unor fragmente aparente, pentru a regăsi forţa complexului.

Se poate considera că **Autenticitatea** momentului rezidă în revenirea sa la forma tipică a teatrului roman, prin construirea peretelui *post-scaenium* şi înlăturarea restaurărilor anterioare. Transformarea însăşi repune în valoare exemplul, printre alte arii arheologice asemănătoare ale coastei mediteraneene. O mare parte a ansamblului Citadelei este încă necercetată în detaliu şi puţine elemente de epocă romană sunt prezente până astăzi în piaţa forului. Segregarea nucleelor şi diversitatea utilizărilor istorice indică o discontinuitate în cadrul sitului, revitalizată printr-o reutilizare extensivă. În urma acestei prime analize s-a identificat zona forului şi a muzeului arheologic ca fiind cea mai importantă din punct de vedere cultural-istoric. Pentru evaluarea ulterioară s-au analizat careurile din zona zidurilor de apărare, cele din interiorul celor 7 pieţe şi zona porticului anterioară teatrului roman.

În cazul ***Limitei*** s-au observat: ruptura faţă de centrul urban (prin folosirea *cardo*-ului roman), abandonul Citadelei şi lipsa unor accese şi circulaţii în interiorul fortificaţiei. Nu au fost evidenţiate programe de orientare strategică la nivel administrativ, ci doar intervenţii de tip universitar.

Clima zonei este temperat mediteraneană, cu ierni blânde şi veri calde, în forme contrastante

[637] Datele au fost primite prin Accademia Adrianea, de la Universidad di Valencia.

[638] Grassi1993, Vol 2, pp. 47-50.

între regiunea de ţărm şi cea muntoasă înaltă. Din punct de vedere al precipitaţiilor este considerată o localitate secetoasă, faţă de alte aşezări învecinate. Umiditatea relativă variază între 62,2-69,4%. Vânturile de S-V calde şi seci se manifestă în prezenţa brizei marine şi a celor de S-E mai umede, dar la fel de calde. Datorită climei aspre cresc plante cu spini şi arbuşti pitici, după cum se poate remarca în *Plaza de San Fernando y Estudiantes,* protejată peisagistic.

Antropologia* şi *istoria locului sunt marcate de invazii, distrugeri şi migraţii. În zona înaltă a oraşului se regăsesc Castelul şi Teatrul Roman. Cel dintâi reprezintă o fortificaţie realizată peste şi în continuarea vestigiilor romane din *Saguntum*, locuită de iberici, romani, goţi şi arabi. Denumirile actuale ale diverselor zone: *Plaza de Armas, Plaza de la Conejera, Plaza de la Ciudadela, Plaza Dos de Mayo, Plaza de San Fernando y Estudiantes*, datează din timpul războiului de independenţă. Zidurile puternice conturează până în prezent incinta militară, dezvoltată în jurul forului roman. Aparent legată de oraş prin Teatru, această zonă a suferit numeroase modificări din perioada lui Hanibal şi până în cea napoleoniană. Bastioanele şi turnurile, în special *El Caballero*, sunt realizate în secolul al XIII-lea din pietre romane, după cum se poate remarca în inciziile şi basoreliefurile înzidite.

***Morfologia* terenului şi a vestigiilor** indică un potenţial real în organizarea perceptivă. Cele patru coline reunite în incinta castelului, elementele verticale rămase, care alternează cu forul roman sau zidurile de apărare secvenţializează şi ierarhizează spaţiul. Relaţia perceptivă cu oraşul nu este îndeajuns valorificată.

Puţinele **intervenţii de restaurare şi conservare** invocă necesitatea unei implicări active din partea profesioniştilor. Prin suprapunerea acestor parametri se evidenţiază o serie de zone în care se poate interveni, fără a afecta ambientul înconjurător, precum: O10/xXII, wXII-XIV, vXIII, r-pXVII, oX, m-lXIV-XV, cXVI; N10/r'-s'XV (*Anexa 92-94*).

La Sagunto s-a realizat unul dintre cele mai criticate proiecte ale sfârşitului de secol trecut, care a reformulat relaţia dintre intervenţie şi sit arheologic. Ceea ce a frapat opinia publică a fost că, odată cu operaţiile de restaurare ale lui Giorgio Grassi şi Manuel Portacelli, s-a făcut pentru prima dată cunoscută unicitatea vestigiilor şi importanţa teatrului roman, printre alte realizări ale epocii, la fel precum intervenţia în sine, care părea iniţial să compromită structura originară. Împletirea celor două reprezentări: ruina modernă, voit fragmentată pentru a se contextualiza şi cea istorică, distrusă de timp şi subliniată prin detaliu, este considerată un exerciţiu scenografic inovativ, „un palimpsest complex de situaţii şi artificii ale noului şi vechiului".[639] Grassi intuieşte necesitatea reutilizării funcţionale, pentru a menţine viu un edificiu, fapt pentru care construieşte cu mijloacele limbajului actual, interpenetrând ruinele, în scopul menţinerii unui ansamblu sistemic.

STUDIU DE CAZ: ACROPOLA ATENEI

Unul dintre siturile antichităţii care a suferit cele mai multe transformări de-a lungul timpului este Acropola Atenei. De la spolierile succesive ale lui Nero sau Tiberius şi până la reinventarea lui Balanos, acest loc poate fi considerat un şantier deschis, viu, capabil să se transforme în mod neaşteptat, prin acumulări permanente de informaţie. Folosind metoda cercetării stratigrafice au fost identificate acele careuri din cadrul grilei în care se pot introduce noi inserţii în scop muzeografic, urmărind permanenta valorificare a sitului existent. În acest sens, se prezintă nu istoria, antropologia sau date despre morfologia sitului (*Anexa 95-98*), atât de

[639] *„un complesso palinsesto di situazioni e di artifici di vecchio e nuovo*" (trad. noastră). Caliari 2003, p. 80.

cunoscute arhitecţilor, ci capacitatea monumentului de a absorbi intervenţii, precum cele ale proiectelor lui Dimitris Pikionis, Manolis Korres şi al lui Bernard Tschumi. Cel dintâi realizează un prim plan de sistematizare a Acropolei, pornind de la peisaj şi valenţele sale istorice.[640] Pikionis identifică o metodologie, în funcţie de care uneşte, din punct de vedere morfologic, nucleele arheologice din zona Acropolei,[641] definite ca origine a civilizaţiei greceşti, de la Odeonul lui *Herodot Atticus*, până la colina *Philopappos*. Propunerea sa nu a avut drept scop simpla valorificare a monumentelor, ci crearea legăturii cu natura, aşa cum aceasta a fost iniţial „proiectată" în Antichitate. Sistematizarea sitului poate fi considerată prima intenţie de muzealizare a complexului. Asemenea lui Carlo Scarpa acesta foloseşte combinaţii de texturi, ce amintesc de grădinile Zen, descompunând şi interpretând formele vernaculare. Trecerile, fragmentele antice ale elementelor funerare sau grupările provin din morfologia terenului, care se modifică în funcţie de contactul cu arhitectura istorică, cu vegetaţia sau cu zonele de dilatare ale traseului. În pofida rezultatului contextualist proiectul a fost îndelung criticat de conservatorişti, care negau necesitatea intervenţiei, considerând-o o simplă formă de pitoresc.

Manolis Korres, pe de altă parte, schimbă imaginea templului grec lăsată de Balanos, aplicând asupra Acropolei un îndelung proces de restaurare. În 2008, la 3 ani după ce acesta renunţă la coordonarea intervenţiei, se anunţă sfârşitul lucrării la *Propylaea*, cu toate că în anul 2009 şantierul este încă deschis, iar blocurile de marmură de la partea superioară sunt doar parţial aşezate. Din 2005 Korres identifică o problemă gravă pentru buna conservare a Partenonului, legată de infiltraţii, propunând, în urma numeroaselor măsuri de protecţie parţială a nivelului din secolul al V-lea î.e.n., o acoperire generală a templului, într-o formă modernă. Contestată şi nerealizată propunerea lui Korres se confruntă cu situaţia încă incertă, de peste o sută de ani, a blocurilor de marmură descompuse și recompuse.

Bernard Tschumi sugerează, în schimb, într-o manieră contrastantă faţă de cea a lui Pikionis o imagine panoramica a Partenonului și a sitului Makriyianni, dintr-un edificiu monumental din beton armat și sticlă. Dacă iniţial arhitectul grec încearcă să contextualizeze traseul unind siturile, Tschumi recreează ruptura semantică și morfologică dintre vestigii şi oraş, aducând vizitatorul în interiorul cutiei muzeale. De aici se propune refacerea experienţelor originare caracteristice civilizaţiei elene, nu în natură, ci pe o rampă de sticlă, în pofida numeroaselor cereri ICOMOS de schimbare a amplasamentului.[642] Pentru prima dată s-a aşteptat îndelung avizul administraţiei pentru prezervarea unui bun de patrimoniu.

În acest sens analiza efectuată a indicat drept incompatibil actualul amplasament al muzeului, care la rândul său, implică necesitatea unui nou proiect, pentru a se integra în structura urbană imaginată de Karl Friedrich Shinkel.

[640] Matteini 2009, p. 69.
[641] Yalouri 2001, p. 44.
[642] *World Heritage Committee* 2004.

6. REGLEMENTAREA MUZEELOR CA BUNURI CULTURALE

6.1. LEGISLAŢIA ÎN DOMENIU A UNIUNII EUROPENE ŞI A ROMÂNIEI

Conform *Raportului Comisiei Prezidenţiale pentru Patrimoniul Construit, Siturile Istorice şi Naturale din septembrie 2009*, în care se specifică starea actuală a siturilor istorice şi arheologice şi totodată distrugerea lor continuă, muzealizarea urmelor rămâne singura soluţie de protecţie. Dacă pe plan internaţional se vorbeşte despre o extindere a conceptului de patrimoniu cultural, în România devine o problemă conservarea monumentelor clasate şi menţinerea acestora în faţa intereselor economice. Unul dintre punctele importante se referea la transformarea acestor principii de operare în politici de stat. De multe ori s-ar putea crede că, până în momentul definitivării regimurilor de proprietate nu se poate aplica sau valida nici o lege asupra bunurilor de acest fel, întrucât alte orientări decât prezervarea sau valorificarea vor determina formulele lor de supravieţuire. Deseori „valoarea de vechime" atribuită monumentelor, devine un obstacol în gestionarea lor de către administraţii sau proprietari privaţi, urmând degradarea continuă a ansamblurilor. Ideea includerii, pornind de la definirea într-un PUG a unei politici de muzealizare, prin nuclee centralizate, pare să devină singura soluţie prin care astfel de edificii s-ar putea reutiliza.

Astăzi noile construcţii tind să înlocuiască din temelii memoria locurilor, prin conversie. Suprapunerea și întrepătrunderea celor două perioade ale arhitecturii se evidențiază atât în urma potenţării permanente a valorii istorice, cât şi prin degrevarea de anumite funcţiuni a inserţiilor contemporane. Migraţia din ultimul timp a făcut ca dezinteresul faţă de unele ansambluri să se creioneze din ce în ce mai clar, populaţia neavând capacitatea să-şi asume o istorie şi o memorie care nu-i aparţine. Este cazul multor biserici săseşti, abandonate după plecarea comunităţilor care le utilizau. Întrebarea cea mai importantă în acest caz devine următoarea: ce se întâmplă în cazul monumentelor distruse şi dispărute fără urmă, care conform raportului nu pot fi înlocuite cu o copie (considerată o falsificare prin reconstrucţie)? În acest caz tot muzeografia rămâne singura ştiinţa care poate rememora evenimentul şi viaţa unei clădiri, fără ca principiile folosite, de ordin scenografic, să diminueze din valoarea bunului. Introducerea monumentului într-un sistem muzeal marchea-ză totodată o permanentă monitorizare a sitului şi a oricăror modificări ce ţin de structura sa fizică. Expresia „monument este ansamblul, nu şi clădirile",[643] face ca unele ansambluri să-şi piardă nu doar identitatea, dar printr-o continuă demolare şi abandon să nu mai poată fi salvate, ajungând din insule protejate în oraş, edificii sporadice neclasate.

[643] Raport patrimoniu, despre părerile administraţiilor, p.11.

O problemă de detaliu în distrugerea voluntară a unei faţade este cămăşuirea pe interior sau exterior cu polistiren, o soluţie „naţională", nemaiîntâlnită în nici o altă ţară europeană. Raportul nu consideră reuşite cazurile de reutilizare a unui edificiu prin distrugerea învelişului interior şi adaptarea sa la noile cerinţe, incluzând folosirea materialelor uşoare de tipul sticlei şi a metalului.[644] Noile principii ale muzeografiei acceptă astfel de intervenţii doar în măsura în care nu se mai poate salva spaţiul interior, sau când părţi ale acestuia sunt deja deteriorate. Lipsa unui regulament impus operaţiilor în zone protejate, va duce la permanenta exacerbare a „valorii de noutate" declamată de Alois Riegl şi nu se va putea niciodată cuantifica gradul de personalizare a acesteia.

Cazul restaurării Propileelor prezintă o sumă de inadvertenţe între mesajul monumentului şi modalităţile prin care acesta este gestionat de autorităţi. De peste 35 de ani Acropola Atenei este sursa a numeroase lucrări care vor să redea „autenticitatea"[645] monumentului. Toate elementele au fost analizate şi în general repoziţionate, după cum s-a imaginat o potenţială reconstituire în situ a ansamblului. Acest proces are la bază ideea de recunoaştere a valorilor antice, prin reprezentarea unei imagini cât mai fidele asupra istoriei. Din păcate în cadrul acestei operaţii se pierde o serie de elemente care ţine de perioada de viaţa mai recentă a monumentului şi care se va disloca secvenţial şi permanent. Ultima restaurare din anii 70 a distrus o mare parte dintre materiale. Blocurile de marmură, prinse ca în perioada clasică nu cu mortar, ci cu elemente metalice, s-au degradat vizibil, în urma ruginirii acestora din urmă. În anul 2000, noua intervenţie a prevăzut utilizarea titaniului, modalitate prin care s-a refăcut structural ansamblul. Pentru a reda aspectul unitar bucăţilor de marmură s-a folosit un material anorganic şi reversibil, prin care s-au reinventat, în urma unor analize, toate părţile lipsă. Din păcate CCAM - *The Committee for Conservation of the Acropolis Monuments*, a decis ca frizele să fie mutate în muzeul Acropolei şi să nu fie conservate în situ, considerând de interes major percepţia acestora de la nivelul ochiului şi nu cea clasică tradiţională, prin care omul nu trebuia să aibă acces la antablamentul clădirii. Procesul de anastiloză de pe Acropolă nu are din păcate evidenţe istorice clare, datorită numeroaselor intervenţii din ultimele secole. Noile materiale propuse sunt similare cu cele vechi, folosindu-se o carieră de piatră din zona Atenei, şi sunt accentuate printr-un pigment inventat, pe bază de oxizi. Se încearcă totuşi un control sever al cantităţii noi de marmură care intervine în proces. Dincolo de a găsi metode prin care toate elementele devin compatibile între ele, se pierde din esenţa monumentului prin geometrizarea „ideală" a coloanelor, refacerea acoperirii Propileelor, dar mai ales mutarea arhitecturii în funcţie de datare şi de procesele survenite. Imaginea pe care o avem în urma lucrărilor executate de inginerul Nikolaos Balanos nu ne poate confirma compoziţia originară a ansamblului.

6.2. PARAMETRI CARE VIZEAZĂ DEZVOLTAREA INTERVENŢIILOR DIN PUNCT DE VEDERE NORMATIV

De ce are lumea nevoie de muzee? Cine le vizitează şi pentru ce? În ce modalitate un spaţiu dedicat culturii şi artei, în general, devine utilizat şi explorat? Ce se poate oferi turistului contemporan şi cum trebuie expusă arheologia pentru a deveni subiectul unei vizite?

Sunt o serie de întrebări la care, pentru a genera un muzeu viu, trebuie găsite răspunsurile. Colecţia *Hadrian* de la British Museum poate indica interesul publicului faţă de arta clasică, în detrimentul expoziţiilor contemporane. Cu un traseu de peste o oră şi jumătate, aceasta urma

[644] Idem, p.36.

[645] Ioannidou 2001, p.1.

să depăşească, prin numărul mare de turişti, tablourile lui Picasso de *la National Gallery* sau ţesăturile asiatice din V&A.[646]

Profesorul Ioan Opriş oferă o perspectivă asupra managementului muzeal în cercetarea sa *Managementul muzeal şi aplicaţiile sale.*[647] În urma *Legii muzeelor şi colecţiilor publice* 311/ 23 iulie 2003, s-a reglementat regimul juridic al tuturor colecţiilor publice şi muzeelor, al organizării şi funcţionării acestora, pe teritoriul României. Multe dintre instituţiile de profil din ţară şi-au diversificat ofertele educaționale, acestea integrându-se atât în demersul de instruire a comunităţilor locale, precum şi în modalităţile de organizare administrativă, aflate în plin proces de modernizare. Cu toate că în România nu este agreat acest tip de instituţii, decât atunci când îşi păstrează caracterul non-profit, multe ţări europene practică turismul cultural, în scopul obţinerii unor beneficii financiare şi urmărind dezvoltarea ulterioară a acestui sistem, în folosul societăţii. Dintre subiectele expuse în studiu, cele care servesc pentru înţelegerea unei bune gestionări se referă la funcţiile de bază[648] ale managementului muzeal. Obiectivul operaţiilor legislative ale tuturor ţărilor membre UE a devenit în ultimii ani declamarea unor rezultate strategice ce urmează să valorifice bunurile de patrimoniu ale muzeelor.

Utilizarea tehnologiilor digitalizate este considerată principala metodă prin care noul spaţiu devine mai flexibil şi adecvat procesului educaţional. În general, pentru a se putea controla proiectul cât mai uşor, obiectivele propuse ar trebui să se înscrie în timpi de realizare cât mai scurţi. Pentru implementarea unui nou sistem de expunere a vestigiilor, se va ţine seama de direcţiile şi scopurile strategiei muzeale.[649] Odată stabilită sfera activităţilor unui muzeu arheologic se pot determina toţi posibilii parteneri interesaţi de raporturi, schimburi, din care ar rezulta un beneficiu reciproc. Astfel mediul muzeal se regăseşte diagramat între procesul managerial general, cel al potenţialilor factori externi cu care vine în contact (politici, economici, sociali, de informare etc.), decizii, resurse, respectiv diverse produse (obiectele de patrimoniu ce urmează a fi valorificate).

Programele de achiziţii publice, respectiv de activităţi culturale stau la baza ulterioarelor investiţii şi ale unei planificări eficiente. Dezvoltarea patrimoniului muzeal este una dintre metodele de permanentă modernizare, referindu-se cel mai des la bunurile mobile. Astăzi termenul este extins la totalitatea proiectelor, studiilor de cercetare, care fundamentează conceptul de progres. O serie de prevederi poate încuraja strategiile pe termen lung ale unui muzeu, precum:

- asigurarea stării de conservare a obiectelor de patrimoniu,
- restaurarea tuturor bunurilor muzeale, inclusiv a celor din depozite,
- informarea publicului asupra expoziţii-lor găzduite,
- orientarea către proiecte noi,
- diversificarea activităţilor desfăşurate cu scopul atragerii unor categorii cât mai variate de vizitatori,

---

[646] Abreviat *Victoria and Albert Museum*, din Londra, denumit astfel după prinţul Albert şi Regina Victoria şi a cărui existenţă ca muzeu, începând din 1899 a fost precedată de Marea Expoziţie din 1851, când s-a realizat primul muzeu al manufacturilor.

[647] Opriş, 2009.

[648] *Idem*, p.10. Dintre principalele funcţii enumerate sunt: asigurarea resurselor materiale, coordonarea acţiunilor, *feed-back*-ul, analizarea rezultatelor. Opriş identifică două componente importante: managementul de personal şi cel de patrimoniu. Un astfel de proces se referă la bunurile patrimoniale, colecţii, edificii, patrimoniu virtual, la capacitatea financiară a instituţiei şi la personalul auxiliar.

[649] *Idem*, p.18. Autorul consideră că strategia muzeală este legată de planificare, iar pentru o implementare corectă se va impune o analiză premergătoare a sistemului, a condiţiilor sale de dezvoltare, a tuturor parametrilor ce intră în componenţa sa, a condiţiilor şi performanţelor muzeală de la o anumită dată.

- investiţii într-un marketing de calitate şi cooptarea de parteneri sau finanţatori,
- politici de stimulare în domeniu şi pregătirea personalului adecvat.[650]

Un număr din ce în ce mai mare de persoane fizice întregește, pe baza unor donaţii, colecţiile muzeelor. Strângerea şi expunerea ulterioară a unor obiecte care să răspundă criteriilor: istorice, geografice, de valoare, respectiv de autenticitate, devine un proces îndelungat.

Muzeele arheologice, realizate în imediata vecinătate sau pe situl arheologic, vor fi corelate cu activitatea de cercetare. O astfel de cunoaştere aplicată oricărui obiect nou găsit în urma săpăturilor, va îmbogăţi permanent expoziţiile cu noi informaţii, va putea ajuta la redactarea de monografii, cataloage, spre interesul general al publicului. Specialiştii vor căuta să personalizeze colecţia, urmărind caracterul artefactelor şi propunând tematici particulare. Aceştia vor redacta lucrări de evidenţă ştiinţifică, prin care, pentru fiecare obiect permanent sau temporar din colecţie se va prezenta o documentaţie completă,[651] în care se poate menţiona provenienţa, starea şi eventualele tratamente care i se pot aplica. Aceste informaţii arhivate anterior, vor fi comunicate publicului prin mijloace fixe (etichete, repertorii, cataloage etc.), media sau digitale.

La circa 10-15 ani colecţiile trebuie reorganizate. Ajustările sunt permanente, deoarece, cu fiecare nou element, pentru o mai bună gestionare trebuie adaptat muzeul la condiţiile optime de conservare necesare. Dintre cauzele cele mai des întâlnite ale deprecierii bunurilor s-ar putea considera: umiditatea, poluarea aerului (prin praf, funingine, hidrogen sulfurat, anhidridă sulfuroasă) şi neglijenţă (manipularea defectuoasă, expunere la lumină şi căldură excesive, accidente sau rozătoare, insecte). Astfel organizarea eficientă a unui spaţiu muzeal va prevedea păstrarea, expunerea, depozitarea şi manipularea corectă a pieselor.

Valorificarea expoziţională este obligatorie pentru fiecare instituţie de profil. În funcţie de noile colecţii, sau de exponatele permanente se va realiza un program tematic, caracterizat prin comunicarea, către public a celor mai noi informaţii cu privire la unul dintre subiectele de cercetare ale muzeului. De-a lungul unui an calendaristic aceste manifestări trebuie să fie cât mai diversificate. Cu cât piesele sunt mai numeroase cu atât ele sunt expuse riscului, iar conducerea muzeului va trebui să stabilească priorităţi în etapizarea lucrărilor. Fiecare nouă colecţie înseamnă o nouă imagine publică, iar reuşita sa este proporţională cu numărului vizitatorilor prezenţi. Nu trebuie luaţi în considerare de altfel doar cei care au trecut pragul muzeului, ci şi potenţialii-utilizatori, sau publicul ţintă. O intervenţie muzeală va trebui realizată printr-o proiectare integrată.

Administraţia Regională Italiană dă o definiţie, prin legea numărul 241 din 7 august 1990. Astfel, proiectul integrat (PI) este „un complex de acţiuni intersectoriale, coerente şi relaţionate, care converg către un obiectiv comun de dezvoltare teritorială, care justifică o abordare realizată unitar”.[652] În acest sens activitatea de proiectare va demara cu prezentarea unei idei generale, bazată pe cercetarea socio-instituţională, de unde va rezulta nivelul autonomiei de acţiune. În urma noilor iniţiative, contextul în care se încadrează acest tip de program trebuie să se remarce printr-un înalt nivel de potenţialitate. Se va face un studiu de fezabilitate *ex-ante*, prin care se vor determina anumite situaţii limită şi se va preconiza rezultatul acţiunii. Tot acest demers va porni de la analiza financiară, prin care organismul, entitatea muzeală, se va putea gestiona, utilizând cât mai multe resurse proprii şi totodată modalităţile de a genera noi investiţii.

[650] *Idem*, p. 23.

[651] Conform ICOM 1990, p.31, nr. 6.2.

[652] Prezentarea articolelor-lege ale Regiunii Campania, Italia, trad. noastră.

În lucrările Carolynei Wingfield[653] şi a lui Neil G. Kotler[654] se pot enumera exemple, în care se specifică raportul dintre sursele de venit externe ale unui muzeu şi contribuţia provenită din alte destinaţii. Cel de-al doilea autor prezintă modul în care instituțiile pot redeveni atractive, îşi pot mări substanţial numărul de vizitatori, având un scop şi un profil bine determinate. Relaţia dintre misiune, public şi finanţare este expusă în cadrul primului proiect de marketing muzeal. Autorii prezintă relaţiile dintre servicii şi buget, axându-se pe generarea de resurse proprii, precum editarea unor cărţi, broşuri, comercializarea, prin identitatea vizuală și prin organizarea de evenimente. Multe muzee găzduiesc colecţii temporare, care pot aduce între 13 şi 20% din venitul propriu. *Ara Pacis* din Roma este sediul numeroaselor manifestări culturale, programelor de tineret şi expoziţiilor arheologice tranzitorii. Muzeul devine unanim recunoscut pentru capacitatea sa de adaptare. Mulţi autori preferă sa-şi vândă cărţile în astfel de spaţii, în detrimentul clasicelor librării.

Pronind de la studiul realizat de Howard Ashworth[655] s-a ajuns la concluzia că punerea în valoare a tuturor bunurilor mobile şi imobile se face răspunzând cerinţelor muzeografice. Dintre etapele care fundamentează un astfel de proiect sunt: conceptul scenografic al expoziţiei, planul tematic, desfăşurarea evenimentului, cercetarea şi documentarea, care vizează de la obiectele de patrimoniu la incintele ce urmează a fi organizate, designul mobilierului, a surselor de iluminat, a traseului muzeal, montarea, previzionarea şi vernisarea.[656] În acest fel se încearcă salvarea bunurilor de patrimoniu în faţa *malpraxis*-ului, a declasărilor neargumentate, sau a exodului de obiecte aparţinând patrimoniului cultural. Soluţia cea mai des utilizată, în scopul recuperării, este monitorizarea permanentă, dublată de sprijinul organizaţiilor civile. În acest moment de criză societatea devine o forţă de decizie importantă, argumentând, contrar ideilor şi intenţiilor consumiste nevoia de valori autentice, transmisibile generaţiilor următoare. Situri arheologice sunt redescoperite şi protejate prin campanii de masă; vestigii urbane devin puncte de atracţie ce depăşesc uneori evenimente larg difuzate şi antrenează dezvoltarea autonomă a oraşelor. Omul este atras de realitatea individualităţii sale, a unui trecut pe care îl poate descoperi printr-un detectivism definit ca metodă de investigare a realismului estetic.[657] Acolo unde indivizii se arată dornici să cunoască şi să sporească valorile şi bunurile comunităţii se remarcă o organizare mult mai stabilă a legislaţiei monumentelor. Numărul cererilor de clasare reprezintă principala dovadă a necesităţii proceselor de muzealizare din ariile arheologice.

Deşi în Ţările Române primul muzeu este fondat de Alexandru Ghica în 1834, în cadrul Colegiului Sfântul Sava, abia Legile din 1913 şi 1919 sunt destinate protecţiei monumentelor istorice. Primele obiective cercetate sunt zonele arheologice din Dobrogea. Cele dintâi muzee de sit, Adamclisi şi Histria (1914), respectiv *Ulpia Traiana Sarmizegetusa* (1924) au marcat „o direcţie de unificare între arheologia militantă şi muzeografia arheologică”.[658] În urma decretului nr. 46/1951, dat de Prezidiul Academiei RPR, majoritatea muzeelor ajung instituţii de stat, controlate de noua ideologie. Se pierd numeroase bunuri, până în anul 1974, când, prin „Legea ocrotirii patrimoniului cultural

[653] Wingfield, 2008.

[654] De Neil Kotler 1998, San Francisco, USA.

[655] Ashworth 1999, p. 45..

[656] Opriş, p. 52.

[657] Această filosofie, concepută de poetul Eli Siegel, invită individul să se deschidă către lume şi către aspectele sale particulare, putând astfel să regăsească, într-o sumă de particularităţi, motivele pentru care se poate numi „frumoasă”. Într-o structură complexă, guvernată de legături incomprehensibile omul este menit să cunoască civilizaţia căruia îi aparţine, să o aducă la un nivel superior, printr-o atitudine pozitivă.

[658] Opriş, p. 115.

naţional" se creează noi direcţii, în scopul protejării valorilor existente şi se doreşte amplificarea sistemului muzeal printr-un proces modern de organizare şi intervenţie. Începuturile valorificării şi conservării de bunuri durează circa 3 ani, până în 1977, când politica statală ia un alt curs. Specialiştii români au reuşit să menţină multe dintre bunurile sortite degradării prin neglijenţă sau să salveze elemente considerate anti-socialiste. În domeniul cercetării în schimb în ultimii douăzeci de ani ai regimului comunist s-a manifestat o stagnare însemnată. Legea numărul 311/2003[659] redefineşte colecţia publică şi muzeul, subliniind rolul acestora, importanţa lor, modul în care se pot gestiona, rolul statului, ca factor financiar şi moral de modelare, dar mai ales clasificarea şi ierarhizarea acestor instituţii. Comisia Naţională a Muzeelor şi Colecţiilor (CNMC) se ocupă de clasificarea muzeală, dispunând de parametrii necesari aprobărilor ce ţin de clasări şi de funcţionarea reţelei muzeale în general. Legea muzeelor şi colecţiilor publice, publicată în Monitorul Oficial nr.927/ 15.11.2006 este determinată de prevederile generale şi recomandările Consiliului Europei şi UNESCO pentru tratarea acestor instituţii. Numeroase organisme ale statului apelează la expertizele şi asistenţa de specialitate ale muzeelor, colaborând în cadrul cercetărilor asupra bunurilor culturale. Asocierea dintre instituţii se face în directă legătură cu categoriile muzeale, prin care se diferenţiază modul de finanţare şi importanţa lor auxiliară. Cu toate că economia muzeală are numeroase surse, statul rămâne principalul factor de gestiune.

Pentru o bună şi corectă administrare a serviciilor oferite, multe dintre statele membre UE au realizat o bancă de date complexă care reunea informaţii despre diversele muzee ale unei zone, precizând: numele, poziţionarea geografică, proprietatea, clasificarea, condiţiile de deschidere pentru public, utilizatorii, personalul angajat, intrările pe baza biletelor achiziţionate sau provenite din alte fonduri, cheltuieli şi servicii oferite vizitatorilor. Această metodologie oferă numeroase date referitoare la tutelă şi conservare, precum: 52% dintre muzee şi-au mărit numărul de colecţii, 90% au întocmit un inventar, 78% au efectuat o catalogare, 65% au executat intervenţii de restaurare conservativă, 90% prezintă sisteme de siguranţă anti-efracţie şi anti-incendiu, 39% au adoptat forme clare de colaborare cu alte muzee şi 30% au fost înscrise unor circuite muzeale.[660]

***

Cartele apar ca o fundamentare legislativă, acolo unde prevederile lipsesc. Există trei tipuri de carte care au modificat relaţia arheologiei cu oraşul: cartele constrângerilor fizice, cartele arheologice, cartele riscului şi potenţialului arheologic. În primele se regăsesc toate formele arheologice cunoscute, argumentând diviziunea ţesutului în fășii / zone de restricţii, bazate pe delimitarea ariilor şi realizarea unei baze arhivistice.[661] Cartele arheologice sunt o modalitate de reprezentare a preexistenţelor după clasificări ce ţin de: tipologie, datare, grad de conservare. Acestea apar acolo unde există o stratificare a informaţiei indusă atât de autoritatea de tutelă, cât şi de cea din domeniul planificării. În cazul Siracusei odată cu reglementarea PUG-ului s-a obţinut o fişă a zonelor arheologice, fără o clasificare tipologică sau o diferenţiere între resturile supraterane şi hipogee.[662] Cu toate acestea, orientarea către re-funcţionalizare a teatrelor antice a inclus provincia în *Rețeaua de Conservare a Patrimoniului Euro-mediteraneean.*[663] Napoli funcţionează şi astăzi după planuri cadastrale, lipsite de orice detaliere.[664]

[659] Legea este modificată la 15 ianuarie 2006.
[660] Cammelli, 2001, n. 6.
[661] Ministero per i Beni e le attivita' culturali 2004.
[662] Fazzio 2005, pp. 256-260.
[663] *Carta dei siti archeologici*, Siracusa, 2004.
[664] Fazzio 2005, pp. 110-138.

Aceste documente au rolul de a semnala posibilitatea de a se încetini execuţia unui proiect, din cauza prezenţei unor depozite arheologice. Unul dintre parametrii cercetării arheologice urbane este realizarea cartelor, prima fiind cea de la Pavia, din anul 1981 emisă de Peter Hudson.[665] Cartele de risc şi potenţial arheologic sunt instrumente de integrare a cunoaşterii arheologice cu planificarea urbană. Organizarea datelor se realizează în funcţie de utilizarea lor pentru previziuni şi se exprimă în niveluri de probabilitate de a găsi alte zone arheologice, printr-o bună gestionare a relaţiilor de tip informativ. Acesta devine un instrument important pentru sistematizarea teritoriului urban. Indicaţiile cu privire la „ariile de risc nule”[666] se determină acolo unde absenţa resturilor este demonstrată prin lipsa locuirii din perioada antică, prin distrugeri documentate sau definitive. Informaţiile din cartele arheologice vor constitui o fază intermediară în cadrul planificării. Rolul organizării urbane este în primul rând acela de a defini condiţiile pentru localizarea ariilor şi totodată de a ilustra propunerile de valorizare derivate din programele autorităţii de tutelă. Cartele de risc arheologic, reuşesc să trimită indicaţii asupra gestionării instrumentelor urbanistice către situri cu o probabilitate minimă de individualizare a unor preexistenţe. Analizele conduc la dificultatea gestionării proiectului atât înaintea săpăturii, cât mai ales după descoperirea unor vestigii.

Se remarcă un raport consolidat între aceste zone şi oraş, prognozându-se modul în care cercetarea poate continua. În acest fel, o serie de programe bazate pe expansiunea teritorială se îndreaptă către spaţiile lipsite de resturi arheologice. Tot prin plan se pot include arii din interiorul urbei, în funcţie de natura lor, interconectate în general prin sisteme ambientale. Acestea pot asuma zonele arheolo-gice ca pe o structură de bază, necesară recalificării ţesutului.

La Cordoba cunoaşterea arheologiei a pornit de la zonele încă nedescoperite, astfel încât noile arii urbane formează astăzi negativul complexelor arheologice.[667] Nu în ultimă măsură, planurile urbanistice dispun re-funcţionalizarea unor zone prin dotarea lor, care se adresează unei noi categorii de public: vizitatorii. Se înţelege prin „zonă de serviciu” un rest arheologic sau un areal care poate intra în interesul colectiv al comunității oraşului, în raport cu alte zone de activitate publică, precum:

- ***parcul***, reprezentat prin orice porţiune din teritoriu dominată de verde şi percepută în funcţie de valorile sale naturalistice, ambientale şi culturale;
- ***muzeul***, realizat în cadrul edificiului antic, care foloseşte direct materialul originar, sau adăposteşte colecţii de altă natură;
- spectacole, reuniuni, găzduite de ***teatre, amfiteatre*** sau *biserici* cu bază arheologică;
- edificii sau structuri construite când preexistenţa este refăcută, pentru ***utilizări contemporane cotidiene***, limitate unei categorii de persoane, precum localurile comerciale sau spaţiile rezidenţiale.[668]

În acest sens, se încurajează revitalizarea monumentului stabil, care poate primi noi funcţiuni, după ce a fost suficient documentat, ţinând cont de uzura datorată vizitării şi fără a-i prejudicia starea de conservare iniţială. La nivel urban cartele propun încadrarea într-un sistem cultural, printr-o orientare strategică a planificării şi prin controlul permanent al fluxului informaţional.

[665] Hudson 1981.
[666] Archeologia e calcolatori 2007, p. 287.
[667] Fazzio 2005, p. 128.
[668] *Idem*, p. 108.

7. CONCLUZII

7.1. PRINCIPII GENERALE ÎN CONFIGURAREA MUZEELOR INTEGRATE SITURILOR ARHEOLOGICE

Ruptura lingvistică dintre profesioniştii implicaţi în sectorul patrimonial induce numeroase traume asupra edificiilor, cu efecte negative îndelungate. Lucrarea se interpune ca o formă de conciliere între arheologi şi arhitecţi, încercând să refacă raportul disciplinelor de proiectare cu preexistenţele şi oraşul. Metoda analizei stratigrafice aplicată atât nivelelor urbane, cât şi noului element inserat, va funcţiona asemenea unui baze de date în care se pot permanent transpune informaţii, va modifica şi va condiţiona procesul de cercetare, fără a-l limita la o perioadă istorică sau tipologie arhitecturală. Muzealizarea este considerată o formă flexibilă de valorificare, prin care se induce intervenţia asupra monumentului, fără afectarea părţilor sale esenţiale. După cum organizarea urbană se poate rezuma la noduri şi fluxuri, tot aşa muzeul se poate sintetiza prin trasee între puncte de interes. Sursele scenografice preexistente măresc gradul de complexitate al limbajului arhitectural integrat acestui context. Zonele de expunere se vor conforma astfel, atât tipologiei edificabilului cât şi modalităţilor de compoziţie actuale, vizând o sumă de relaţii la nivel spaţial şi perceptiv:

- *Conceptul de organism viu al muzeului.* Spaţiul muzeal contemporan aparţine societăţii de consum, necesitând noi modalităţi de reprezentare pentru a defini evenimente. Viaţa socială însăşi se interpune noţiunii de spectacol, prin care arhitectura acaparează noi domenii, precum arheologia, fără un program prestabilit. Muzeul efemer devine astfel, una dintre referinţele actuale ale integrării „edificiilor fugare, tranzitorii care etalează în mod teatral propria natură”.[669]
- *Intervenţii la cel mai înalt nivel tehnic.* Limbajul contemporan, asemenea celui scarpian, descrie importanţa detaliului în scopul caracterizării arhitecturii, la nivel estetic şi invocă refuzul standardizării. Expresiile proiectării se îndepărtează astfel de constrângeri formale rigide, supuse anonimatului, introducând interpretări plastice inedite, realizate prin modalităţi neconvenţionale.
- *Spaţiu destinat studiului şi inovaţiei.* Se poate considera că noutatea muzeului inserat siturilor arheologice rezidă tocmai în schimbarea percepţiei asupra monumentului. Astfel, caracteristica sa principală devine comunicarea, forţa narativă şi nu generarea exclusivă de spaţii.

Criza raportului dintre metoda analizei stratigrafice şi muzealizarea ulterioară a vestigiilor devine o temă legată de diferenţele dintre mentalitatea tradiţională, care susţine conservarea monumentului şi cea actuală, care urmăreşte re-funcţionalizarea sa. Timpul

[669] Aymonino 2006, p. 361.

oraşului contemporan, deşi stratificat, nu este acelaşi cu cel al oraşului antic, care acţionează în prezent ca un palimpsest, cu un nivel scăzut de interactivitate. Acesta este subordonat necesităţii legată de protejarea unei lumi „în ruină", incapabilă să se auto-regenereze, transformată în enclavă, cu scopul de a-şi menţine inalterate proprietăţile originare. Pornind de la principiul re-utilizării, arheologia redevine arhitectură, fie atunci când se sustrage oraşului, ca parte a peisajului natural, fie prin muzealizarea elementelor sale principale, care reuşesc astfel să păstreze dialogul temporal. Asemenea ideii originale a lui Antonio Munoz, care a eliberat datul istoric de construcţiile care îi îngrădeau identitatea, muzealizându-l, respectiv transformându-l într-un loc deschis, precum parcul arheologic şi oferit cadrului urban, textul cărții prezintă modalităţile de diminuare a conflictului dintre bunurile patrimoniale şi folosirea publică a acestora. Dintr-o perspectivă metodologică ce vizează relaţionarea arheologiei cu oraşul, s-ar putea considera că noile inserţii proiectate se finalizează printr-o insuficientă prezervare a ruinei şi prin excluderea sa cotidianităţii contextului de apartenenţă.

7.2. PROPUNERI LEGISLATIVE

Marile probleme actuale ale patrimoniului cultural românesc, caută o mulţime de răspunsuri în situaţii particulare, privind gestionarea siturilor arheologice italiene. Complementaritatea modalităţilor de intervenţie poate deveni un stimul pentru procesul de valorizare, în cazul ambelor naţiuni: România ar găsi un sprijin legislativ şi metodologic privind procedurile de operare, iar Italia un ambient de mare valoare şi potenţialitate, unde acţiunile de prezervare şi de muzealizare s-ar putea extinde la toate nivelele specialiştilor interesaţi (universităţi, organizaţii și instituții de stat sau private, liber profesionişti).

Lucrarea încearcă să argumenteze pornind de la conceptul de globalizare, care priveşte într-o manieră din ce în ce mai extinsă bunurile arheologice, utilizarea cercetării interdisciplinare în transformarea preexistenţelor în forme re-utilizabile actuale. Lipsa generală de actualizare a datelor cartografice, necesare comprehensiunii siturilor din oraşele româneşti şi politizarea operaţiilor la scară globală în Italia, demonstrează importanţa aplicării cartelor arheologice atât la nivel teritorial, cât și local. Studiul, cu ajutorul metodei stratigrafice, asupra formelor în elevaţie propune conceptul de arhitecturi care nu rămân închise ca monumente supuse unui proces etern de conservare, ci ca organisme implicate cu sau fără noi inserţii, în transformarea generală a oraşului.

8. BIBLIOGRAFIA

Afloroaei 1998, Afloroaei Ştefan, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

Alagna 2007, Alagna Alessandra, *Franco Minissi e il progetto di restauro della Villa del Casale a Piazza Armerina*, Archxarcch, Palermo 2007.

Albertini, Bagnoli 1992, B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa. I musei e le esposizioni*, Milano, 1992.

Alexandrescu, Văduva 2006, Alexandrescu G., Văduva G., *Infrastructuri critice. pericole, ameninţări la adresa acestora. Sisteme de protecţie*, Editura Universităţii Naţionale de Apărare „Carol I"Bucureşti, 2006.

Ahrens 2008, Ahrens C. Donald, *Essentials of Meteorology*, Thompson Learning, 2008.

Aloi 1962, Aloi Roberto, *Musei Architettura-Tecnica*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1962.

Angellini 1991, Angellini C., New York Times, secţiunea *Călătorii*, 25 august 1991.

Arendt 2007, Arendt Hannah, *Condiţia umană*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007.

Arnheim 1977, Arnheim Rudolf, *The dynamics of architectural form*, University of California Press, 1977.

Ashworth 1999, Ashworth Howard, *European Heritage. Planning and Management,* Intellect, 1999.

Aveta 2008, Aveta Aldo, *Convegno internazionale di Studi Piero Gazzola, Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento. Conoscenza, tutela e valorizzazione nel contesto italiano e internazionale*, Verona, 2008.

Aymonino 2006, Aymonino Aldo, *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero,* Editura Hoepli, 2006.

Bacon 1974, Bacon Edmund N., *Design of Cities*, Baltimore, 1974.

Bafna 2003, Bafna S., The role of corporeal form in architectural thought, in: *Proceedings Space Syntax. 4th International Symposium Hanson J (ed.),* University College London, London, 2003.

Baiani, Ghilardi 2000, Baiani S., Ghilardi M. (a cura di), *Crypta Balbi-Fori Imperiali. Archeologia urbana a Roma e interventi di restauro nell'anno del Grande Giubileo*, Roma, 2000.

Basançon 1975, Basançon A., *Historire et experience de moi*, Libraire Ernest Flammariojv, 1975.

Basso Peressut 2000, Basso Peressut Luca, *Costruire in laterizio*, nr. 76, „Il museo costruito", luglio 2000.

Battistelli 1993, Battistelli P. *et alii* (a cura di), *„Il volontariato nel settore dei Beni Culturali*, in *La laurea non fa l'archeologo*, Tavola rotonda (Roma, 8 maggio 1992), Mantova, 1993.

Behren 2002, Behrens Roy R., *False Colors - Art, Design and Modern Camouflage*, Dysart, IA, Bobolink Books, 2002.

Beltramo 2009, Beltramo Silvia, *Stratigrafia dell'architettura e ricerca storica*, Carocci Editore, Roma, 2009.

Benedetti 1994, Benedetti C, *Manuale di architettura bioclimatica*, Maggioli Editore, 1994.

Benjamin 1982, Benjamin W., *Das Passagenwerk*, ediţie îngrijită de R. Tiedemann, *Gesammelte Schriften*, Band V, Frankfurt a.M., 1982.

Betsky 2000, Betsky Aaron, *Architecture Must Burn*, Corte Madera, Ginko Press, 2000.

Bjur, Santillo Frizell 2009, Bjur H, Santillo Frizell B., *Via Tiburtina. Space, Movement and Artifacts in the Urban Landscape*, Roma, 2009.

Boato 2008, Boato Anna, *L'archeologia in architettura*, Venezia, 2008.

Bogliolo 1999, Bogliolo Giovanni, *Michel Foucault – Archeologia del sapere*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1999.

Bonazza 2011, Bonazza A., *Inquinamento atmosferico e conservazione del patrimonio costruito*, Istituto IFC-CNR, Lecce, 2011.

Bonucci 1830, Bonucci Charles, *Pompei*, L'Imprimerie Française, Naples, 1830, Salisbury Fundation, Arc.810.2.5, 1830.

Boschi 2008, Boschi R., *Piero Gazzola e la ricostruzione della memoria*, Verona, 2008.

Brawne 1983, Brawne M, *Spazi interni del museo*, Milano, 1983.

Bruno 1999, Bruno S., Progettazione bioclimatica e bioedilizia, Milano, 1999.

Caliari 2003, Caliari Pier Federico, *Museografia*, Alinea Editrice, 2003.

Cammelli 2001, Cammelli M., *Amministrazione (e interpreti) davanti al nuovo Titolo V della Costituzione, Le regioni,* 2001.

Caputo 1997, Caputo John, *Deconstruction in a Nutshell: a Conversation with Jacques Derrida*, Fordham University Press, 1997.

Carandini 1980, Carandini A, *Quando l'indizio va contro il metodo*, în "Quaderni di Storia", VI, II, 1980.

Carbonara 1976, Carbonara Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine,* Edizione Bulzoni, Roma 1976.

Carunchio 2007, Carunchio Tancredi, *Progetti di Restauro Architettonico e dei Monumenti*, Edizioni Kappa, Roma, 2007.

Cataldo, Paraventi 2007, Cataldo Luciana, Paraventi Marta, *Il museo oggi,* Hoepli, Milano, 2007.

Cassirer 1994, Cassirer Ernst - *Eseu despre om*, Humanitas, Bucureşti, 1994.

Cherry, Shennan 1978, Cherry J. F., Shennan S., „Sampling cultural Systems: some Perspectives on the Application of Probabilistic Regional Survey in Britain", în *Sampling in Contemporary British Archaeology*, BAR Brit. Series 50, Oxford, 1978.

Chadha 1992, Chadha Ashish, *Asymmetrical Time: Stratigraphy in archaeological practice*, Stanford University, 1992.

Ching 2007, Ching F. D. K., *Architecture, Space, Form and Order*, 3rd ed, 2007.

Choay 1998, Choay Françoise, *Alegoria Patrimoniului*, Edit. Simetria, 1998.

Cifani 2008, Cifani G., *Architettura romana arcaica. Edilizia e società tra Monarchia e Repubblica*, Roma, 2008.

Cioran 1993, Cioran Emil, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

Ciotta 2008, Ciotta G., *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione*, Aión Edizioni, 2008.

Claramunt, Jiang 2000, Claramunt C., Jiang B., „A representation of relationships in temporal spaces", 2000.

Clifford, Marcus 1986, Clifford J., Marcus G. E., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986.

Cole 2004, Cole Emily, Grammatica dell'Architettura, Edit. Logos, Modena, 2004.

Conforto 1982, Conforto M.L., „Problemi di recupero urbano" în *Archeologia urbana a Roma*, Firenze 1982.

Conroy, Bafna 2003, Conroy R, Bafna S., *The syntactical image of the city*, Abstract, London, 2003.

Corgnati, Raimondo 2010, Corgnati S., Raimondo D., *Conservazione preventiva e controllo microclimatico nel contesto degli standard museali*.

Coroneo 2004, Coroneo R., Serra R., *Sardegna preromanica e romanica*, Milano, 2004.

Costanzo 2007, Costanzo Michele, *Museo fuori dal Museo. Nuovi luoghi e spazi per l'arte contemporanea*, Editore Franco Angeli, Milano, 2007.

Coyers, Lucius 1996, Coyers Lawrence B., Lucius Jeffrey E., *Velocity analisys in Archeological Ground-Penetrating Radar Studies*, Univ of Denver.

The Council of the International Civil Aviation Organization 1998, *WGS 84 Implementation Manual*, Germany, 1998.

Craane 2009, Craane M., *The Medieval Urban 'Movement Economy,* 2009.

Creazzo 1981, Creazzo L., *Il Palazzo Abatellis di Palermo. Allestimento museografico e rivitalizzazione di un edificio antico*, Palermo, 1981.

Crippa 1984, Crippa Maria A., *Carlo Scarpa*, Direzione Editoriale Jack Book, Milano, 1984.

Croce 1948, Croce Benedetto, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1948.

Curinschi Vorona 1982, Curinschi Vorona Gheorghe, *Istoria Universală a Arhitecturii*, Vol. II, Edit. Tehnică, Bucureşti, 1982.

D'Agostino 2005, D'Agostino V., *Condizioni microclimatiche e di qualità dell'aria negli ambienti museali*, Napoli, 2005.

D'Aloe 1847, D'Aloe Stanislas, *Naples-Ses monuments et ses curiosités*, Imprimerie Virgile, Naples 1847, Ital.3838.6.

D'Aloe 1851, D'Aloe Stanislas, *Les Ruins de Pompei*, Naples 1851, Arc 810.1.2.

Dabija 2005, Dabija Ana-Maria, Sisteme performante pentru faţade, EUIM, Bucureşti, 2005.

Dal Co, Mazzariol 1984, Dal Co Francesco, Mazzariol Giuseppe., *Carlo Scarpa*, Electa, 1984.

Danci 2010, Danci Ioana Maria, *Cazuri speciale de exploatare fotogrametrică - Modelarea 3D a monumentelor istorice-* , Bucureşti, 2010.

Danzi 2010, Danzi E., *Coperture. Metodologie di indagine*. La schedatura delle coperture archeologiche: alcune riflessioni sull'impostazione metodologica del progetto, Università Iuav di Venezia, 2010.

Davenport 1868, W.H. Adams Davenport, *The buried cities of Campania*, T Nelson and Sons, London, 1868, 246.f.42

De Caro S. 2008, "Ma esistono i parchi archeologici?", in *Antichi sotto il cielo del mondo. La gestione dei parchi archeologici: problemi e tendenze*, Firenze, 2008.

Decker 1989, Robert Decker, *Volcanoes*, W H Freeman & Co; Portland, 1989.

Deem 2005, James Deem, *Bodies from the Ash-Life and death in Ancient Pompeii*, Houghton Mifflin, 2005

De Guzman 1993, De Guzman C.M. , *Vertiente social del Parque Arqueológico*, in *Seminario de Parques Arqueológicos*, Ministerio de Cultura. Direccion General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1993.

Del Moro, MIlella, Ungaro, Vitti 2007, Del Moro M. P., Milella M., Ungaro L., Vitti M., *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*, Milano, Mondadori Electa, 2007.

De Masi 2000, De Masi Pasquale, „La città sostenibile", *Progetazzione Urbana*, 6/2000.

Dettori 2006, Dettori Domingo, *S. Maria di Tergu. Le fasi premonastiche* in *De Re Monastica. Committenze, scelteinsediative, e organizzazione patrimoniale nel medioevo.* Fondazione del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006.

Dettori 2006, Dettori Domingo, *S. Maria di Tergu: notizie preliminari sulle indagini archeologiche*, in *Temporis Signa*, *Archeologia della tarda antichità e del medioevo* Fondazione del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006.

Dezzi Bardeschi 2003, Dezzi Bardeschi C, „New Archaeology", în Marino L., 2003.

Doel 1992, Doel Marcus, "Un-glunking Geography: Spatial Science after Dr. Seuss and Gilles Deleuze", in *Thinking Space*, 1992.

Dore 1994, Dore G., *S. Maria di Tergu*. *La decorazione architettonica*, Milano, 1994.

Durbiano, Robiglio 2003, Durbiano G., Robiglio M *Paesaggio e Architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli Editore, Roma, 2003.

Edallo 1955, Amos Edallo, *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Crema, Banca Popolare Agricola, 1955.

Edallo 1960, Amos Edallo, La formazione del museo di Crema, Milano, 1960.

Eliade 1999, Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Edit. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

Eliade, Culianu 1996, Eliade Mircea, Culianu Ioan P., *Dicţionar al religiilor*. Cu colaborarea lui H. S. Wiesner, ed. a II-a, traduzione Cezar Baltag, Humanitas: Bucureşti 1996.

Fazzio 2005, Fazzio Francesco, *Gli spazi dell'archeologia. Temi per il progetto urbanistico*, Roma, 2005.

Fericitul Augustin, *Città di Dio*, Edizione Acrobat a cura di Patrizio Sanasi.

Ferlanga 2010, Ferlanga A., *Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo*, IUAV 81, 2010.

Ficacci 2000, Ficacci Luigi, *Piranesi*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 2000.

Forster 2000, Forster K. W., Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa, in AA. VV. Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976, Electa, Milano, 2000.

Forte 2007, Forte M., *La Villa di Livia: un percorso di ricerca di archeologia virtuale*, L'Erma, 2007..

Foucault 1984, Foucault Michel, „Des espaces autres", in *Architecture, Mouvement, Continuité*, No. 5, octobre 1984..

Foucault 1994, Foucault Michel, „Theatrum Philosophicum", *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994..

Foucault 1994a, Foucault Michel, „Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie", in *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994.

Foucault 1994b, Foucault Michel, *L'archeologia del sapere*, trad. it. G. Bogliolo, Editore Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 1994.

Fracastoro 2003, Fracastoro G., *Fisica tecnica ambientale - Illuminotecnica*, Politecnico di Torino, Otto Editore, 2003.

Fridell Anter, Weilguni 2003, Anter Karin Fridell, Marina Weilguni, *Public Space in Roman Pompeii*, 2003.

Frommel 2002, Frommel Sabine, „Mélanges-Reflexions autour des méthodes en histoire et architecture", in *Les Cahiers de la recherche architecurale et urbaine*, no 4/10, Paris, 2002

Galeazzi; Di Ioia 2006, Galeazzi Fabrizio, Di Ioia Marco, Dell'Unto Nicolo, *Via Flaminia project: relief and post processing data*

techniques. Sensing in Archaeology. Proceedings of the 2nd International Workshop, CNR, Roma, 2006.

Galimberti 2011, Galimberti K., *Nietzsche*, Feltrinelli Editore, Milan, 2011.

Gallaccini 1767, Gallaccini Teofilo, *Tratatto sopra gli errori degli architetti*, Venezia, Arnaldo Forni Editore, 1767, Università di Genova, N. Inventario 25445.

Garrucci 1853, Garrucci Raffaele, *Questioni Pompeiane*, Tipografia di G. Cataneo, Napoli, 1853, Arc.810.31.

Gazzola 1963, Gazzola P., „*Ponte Pietra*", in Ponti Romani, Firenze, 1963.

Gell 1934, Gell W., *Topography of Rome and Its Vicinity*, London, din *Letters to the Society of Dilettanti,* 1934.

Giachetta, Magliocco 2007, Giachetta A., Magliocco A., *Progettazione Sostenibile*, Carocci Editore, 2007.

Giannini 1991, Giannini Sebastiano, *Modelli, disegni, misure-la professione dell'architetto*, Roma, 1680-1750, sub îngrijirea lui B. Contardi şi G. Curcio, Roma, 1991.

Ginsberg 2004, Ginsberg R., *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam, 2004.

Goenner, Hubert 1999, Goenner, Hubert, *The Expanding Worlds of General Relativity*, Boston, Birkhäuser, 1999.

Goldfarb 1995, Goldfarb David A., *Kant's Aesthetics in Dostoevsky's Notes from Underground,* Mid-Atlantic Slavic Conference, Columbia University, 18 March 1995.

Gottfried 2002, Gruben Gottfried, „La recherche sur l'architecture classique", in *Les Cahiers de la recherche architecurale et urbaine*, no 9/10, Paris, Janvier 2002.

Grassi 1993, Grassi Giorgio, Cuadernos de arquitectura romana, Vol. 2, 1993.

Gross, Zimmerman, Buchholz 2006, Gross M., Zimmerman R., Buchholz J, *Signs, Trails and Wayside Exhibits. Connecting People and Places*, University of Wisconsin-Stevens Point, 2006.

Gross, Zimmerman 2002, Gross M., Zimmerman R., *Interpretive Centers. The History, Design, and Development of Nature and Visitor Centers***,** University of Wisconsin-Stevens Point.

Grosso 1997, Grosso Mario, *Il ranfrescamento passivo deli edifici*, Maggioli Editore, Rimini 1997.

Guadagni 2008, Guadagni E., *Il "Progetto Etruschi": l'archeologia negli anni Ottanta in Toscana*, in *Antichi sotto il cielo del mondo. La gestione dei parchi archeologici: problemi e tendenze*, Firenze, 2008.

Guccione 2001, Guccione M, *Museums-Musei nel XXI secolo*, DARC, 2011.

Guidoboni, Navarra, Boschi 2010, Guidoboni E., Navarra A., E. Boschi, *Nella spirale del clima, culture e società mediterranee di fronte ai mutamenti climatici*, Bononia University Press, Bologna, 2010.

Hellerström 2009, **Hellerström K.,** *Ways of Experience*, in Bjur, Santillo Frizell 2009.

Heidegger 2003, Heidegger Martin, *Fiinţă şi timp*, traducere G. Liiceanu şi C. Cioabă, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003.

Hillier, Hanson 1984, Hillier B., Hanson J., *The Social Logic of Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Hillier 1999, Bill Hillier, *Space is a machine*, University of Cambridge, 1999.

Hirst 1992, Damien Hirst, *Physical Impossibility of Death in the mind of someone living,* YBA, 1992.

Hudson 1981, Hudson Peter, *Archeologia urbana e programmazione della ricerca: l'esempio di Pavia*, All'insegna del giglio, Firenze 1981.

Hughes 2008, Hughes P., *Designer di spazi espozitivi*, Londra, 2008.

Hügli, Lübcke 2003, Hügli A., Lübcke P, Filosofia secolului XX, Edit. All, Bucureşti, 2003.

ICCROM 1986, *La conservazione sullo scavo archeologico*, Roma, 1986.

Indrigo, Pedersoli 2010, Indrigo Antonella, Pedersoli Alessandra, *Archeologia e contemporaneo* IUAV 81, Grafiche Veneziane, Venezia, 2010.

Institutul de Lingvistică 1975, *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1975.

Jasink 2010, Jasink Anna Margherita, Bombardieri Luca, *Cypriote History and Archeology*, Firenze University Press, 2010.

Janicaud 1997, Janicaud Dominique, *Chronos,* Bernard Grasset, Paris, 1997.

Jenks 1987, Jenks Charles, *Postmodernism: The new classicism in Art and Architecture*, New York, 1987.

Jiménez Sorroche, Palahí Grimal 2010, Jiménez Sorroche F., Palahí Grimal L., *Les muralles de Girona: integració d'un patrimoni com element de revalorització d'un entorn urbà*, in *Arqueología, Patrimonio y Desarrollo Urbano*, Girona, 2010.

Jones 1997, Jones R. O., *Structure and Bonding in Carbon Clusters C14 to C24: Chains, Rings, Bowls, Plates, and Cages*, Vol 3/79, Germany,1997.

Killebrew A.E., Lehmann G. 1999 (a cura di), *Interpreting the Past: Presenting Archaeological Sites to the Public*, in *Conservation and Management of Archaeological Sites* (1-2), 1999.

Kleinhenz 2004, Kleinhenz Cristopher, Medieval Italy, Routledge, 2004.

Klynne 2009, Klynne A., *Where Have All the Ruins Gone? Chasing the Past Along Via Tiburtina*, in Bjur, Santillo Frizell 2009.

Kotler 1998, De Neil G. Kotler, Philip Kotler, Wendy I. Kotler, *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources,* Wiley Imprint, San Francisco, USA, 1998.

Kovács 2003, Kovács Kázmér, *Timpul monumentului istoric*, Edit. Paideia, Bucureşti, 2003.

Kozan 2004*,* Kozan Jose Manoel, *Virtual heritage reconstruction: The old main church of Curitiba, Brazil*, Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati, 2004.

Lay 1979, Lay S. R., *Convex Sets and Their Applications,* New York, 1979.

Lechuga Galindo, Martínez 2009, Lechuga Galindo M., Martínez Molina A., *El Proyecto "Parque Arqueológico del Molinete" en el contexto del Consorcio Cartagena Puerto de Culturas*, in J.M. Noguera Celdrán, M.J. Madrid Balanza (a cura di), *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el Cerro del Molinete/Cartagena*, Murcia, 2009.

Le Corbusier 1931, Le Corbusier, T*owards a New Architecture*, London, 1931.

Levi 1987, Levi Mario Attilio, *Il mondo dei greci e dei romani*, Padova, 1987.

Littleton 2005, Littleton C. S., *Gods, goddesses, and mythology*, Vol. 11, Marshall Cavendish Corporation, 2005.

Los 1996, Los Sergio, *Carlo Scarpa*. Guida all'architettura, Verona 1996.

Lynch 1960, Kevin Lynch, *The image of the city*, Mitt Press, USA, 1960.

Lytton 1867, Sir Bulwer Lytton, *Last Days of Pompeii*, J.B. Lippincott & Co, Philaqdelphia, 1867, New York Public Library, 910237.

Lübcke, Ulbrich 2008, Dierse Poul Lübcke, Ulbrich Dierse, *Filosofia în secolul XX*, Editura All, Bucureşti, 2008.

Macdonald, Pinto 2006 , Macdonald, W. L., Pinto, J., *Villa Adriana*, Edit Electa, Milano, 2006.

Magagnato 1959, Magagnato Licisco, *A Verona il restauro di Castel Vecchio*, „Comunità", 75, dicembre 1959.

Magnusson 2009, Magnusson B., *Visible and invisible along Via Tiburtina*, in Bjur, Santillo Frizell, 2009.

Malmberg, Bjur 2009, Malmberg S., Bjur H., *The Suburb as Centre*, in Bjur, Santillo Frizell, 2009.

Manacorda 2001, Manacorda Daniele, *Crypta Balbi. Archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Electa Milano, 2001.

Manacorda 2004, Manacorda Daniele, *Prima lezione di archeologia*, Roma-Bari, 2004.

Manacorda 2007, Manacorda Daniele, *Il sito archeologico: fra ricerca e valorizzazione*, Roma, 2007.

Mannoni 1994, Mannoni Tiziano, *Caratteri costruttivi dell'edilizia storica*, collana „Venticinque anni di archeologia globale" III, Genova, 1994.

Mannoni 1996, Mannoni Tiziano, *Conoscenza, progetto e conservazione*, Padova, Libreria Progetto, 1996.

Marcelloni 2003, Marcelloni M., *Pensare la città contemporanea*, Editori Laterza, Roma, 2003.

Marino 1995, Marino L, *L'area archeologica di Fiesole: rilievi e ricerche per la conservazione*, Alinea Editrice, 1995.

Marino 2003, Marino L., *Dizionario di restauro archeologico*, Firenze, 2003.

Marino, Gaudio, De Caria 2000, Marino L., Gaudio R., De Caria T., "La conservation par le vegétal. Fiabilitè didactique et réversibilité", în *Les vestiges archeologique en milieu extrême, étude et conservation*, Clérmont Ferrand, Paris 2000.

Martin, Atkinson 2000, Martin D., Atkinson P. (ed.), *Innovation in GIS VII: Geocomputation*, chapter 4, Taylor & Francis, 2000.

Matteini 2006, Matteini Tessa, *La vegetazione nel disegno dei paesaggi archeologici, 2006.*

Matteini 2009, Matteini T, *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno*, Alinea Editrice, 2009.

Medri 2008, Medri M., *Manuale di rilievo archeologico*, Laterza, 2008.

Melucco 1989, Melucco Vaccaro Alessandra, *Archeologia e restauro*, Editore: Il Saggiatore, 1989.

Mihali 2001, Mihali Ciprian, *Inventarea spaţiului*, Edit. Paideia, Bucureşti, 2001.

Milizia 1827, Milizia F., *Memorie degli architetti antichi e moderni, în Opere complete*, Bologna, 1827.

Minissi 1970-1971, Minissi Franco, *Corso di museografia*, Università degli Studi di Roma, 1970-1971.

Minissi 1983, Minissi Franco *Il museo degli anni '80*, Kappa, Roma, 1983.

Minissi 1988, Minissi Franco, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Multigrafica Editrice, Roma, 1988.

Momigliano 1984, Momigliano A., *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Ed. Storia e Letteratura, Roma 1984.

Monitorul Oficial, Codul Civil, Cartea a VI, art. 201-205, din legea 71/2011, publicată la 1 octombrie 2011(România), sau Codice Civile, Libro Terzo, Sezione II, art. 819, marzo 2000 (Italia).

Morello 1989, Morello P., *Palazzo Abatellis. Il maragma del Mestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa*, Treviso, 1989.

Del Moro, Milella, Ungaro, Vitti 2007, Del Moro M. P., Milella M., Ungaro L., Vitti M., Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano, Milano, Mondadori Electa, 2007.

Morteo Enrico 2006, Morteo Enrico, „Lavorare alla scala intermedia", *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*. Edit. Skira.

Mulryne, Shewring 1997, Mulryne J.A., Shewring M.R,. *Shakespeare's Globe rebuil*t, Cambridge, 1997.

Munteanu, **Munteanu**, **Grigoraş**, **Marin** 1983, Munteanu I., Munteanu Maria, Grigoraş C., Marin Gh., *Utilizarea teledetecţiei în evaluarea şi supravegherea mediului înconjurător*, ICPA, nr. 2, Bucureşti, 1983.

Musso 2006, Musso Stefano F., *Recupero e restauro degli edifici storici*, Roma, 2006.

National Geospatial-Intelligence Agency 2002, *Military Map Reading 201*, 2002.

Neufert 2002, Neufert E. e P., *Architects' Data*, Willey Blackwell, Riba, 2002.

Nicolescu 1979, Nicolescu Corina, Muzeologie generală, Editura Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1979

Noguera Celdrán, Madrid Balanza 2010, Noguera Celdrán J.M., Madrid Balanza M.J., *Reencontrando Noua Karthago: la Insula I del Molinete y la gran arquitectura de la colonia*, in *Arqueología, Patrimonio y Desarrollo Urbano*, Girona, 2010.

Neumann 1978, Erich Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma, 1978.

Norberg-Schulz 2000, Norberg-Schulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*, Skira, Milan, 2000.

Opriş 2009, Opriş Ioan, *Managementul muzeal şi aplicaţiile sale* , Bucureşti, 2009.

Ortolani 2011, Ortolani F., *Il global warming di mille anni fa e i grandi avvenimenti storici: Gengis Khan e le crociate*, Dipartimento di Pianificazione e Scienza del Territorio dell'Università Federico II di Napoli, 2011.

Otero 2007, George Otero, "Christian Norberg-Schulz's Demotion of Textual History", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Volume 66, No 2, June 2007.

Oxford Dictionary 1997, Oxford University Press, 1997.

Palladio 1832, Palladio A., editat de Da Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le terme dei romani*, Bibliothek Muenchen, Arch. H, 1832.

Pani Ermini 2000, Pani Ermini Letizia, „Archeologia Medievale", in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Appendice, I, Roma, 2000.

Panvini 2004, Panvini Rosalba, Ceramiche attiche figurate del Museo archeologico di Gela. Marsilio, 2004.

Patras 2009, Patras M, Patras C., *Dicţionar economic, financiar, bancar*, Editura Arc, Bucureşti, 2009.

Pavel 2010, Pavel Cătălin, *Sisteme de înregistrare a săpăturii arheologice*, Teză de doctorat, Universitatea Bucureşti, 2010.

Pedeli, Pulga 2002, Pedeli C., Pulga S., *Pratiche conservative sullo scavo archeologico principi e metodi*, Edizioni all'Insegna del Giglio, Firenze.

Pierucci 2010, Pierucci A., *Progetto di sistemi passivi per il raffrescamento*, Bari, 2010.

Polano 1989, Polano S*., Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia*, Palermo, Milano, 1989.

Poolos 2008, Poolos J., *The Atomic Bombings of Hiroshima and Nagasaki*, Chelsea House Publishers, New York, 2008.

Pugnaloni 2007, Pugnaloni Fausto, *Il museo virtuale*, Convegno Internazionale e-ARCOM, Roma, 2007.

Rafferty 2011, Rafferty J., *Storms, Violent Winds and Earth's Atmosphere*, Encyclopaedia Britannica, 2011.

Ranelluci 2007, Ranelluci Sandro, *Il progetto del museo*, Dei, Roma, 2007.

Rea 2010, Rea R., *Roma. Progettazione e realizzazione della Linea C della metropolitana* in *Arqueología, Patrimonio y Desarrollo Urbano*, Girona.

Reale 2008, Reale Luca, Densità - Città - Residenza, Gangelmi Editore, Roma 2008.

Redhead 2004, Redhead Steve, 'Urban Vulnerability And Network Failure' ESRC International Seminar, Centre for SURF, Manchester, UK, 2004.

Ricci 1999, Ricci Andreina, *Luoghi estremi della città. Il progetto archeologico tra "memoria" e "uso pubblico della storia"*, in *Topos e Progetto. Il topos come meta*, Roma 1999.

Ricci 2006, Ricci Andreina, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma 2006.

Ricci 2002 (a cura di), Ricci Andreina, *Archeologia e Urbanistica*, Firenze, 2002.

Ricci, Sabini 2010, Ricci M, Sabini Maurizio, *Laboratorio Genova*, Kent State University, Alinea Editrice, 2010.

Riegl 1999, Riegl Alois, *Cultul Modern al Monumentelor*, Universul, Bucureşti, 1999.

Robertson 1974, Robertson D. S., *Greek and Roman Architecture*,1974.

Ruggeri Tricoli 2004, Ruggieri Tricoli Maria Clara, *La reintegrazione culturale e il processo di musealizzazione nel quadro del concetto di affidabilità*, in M.C. Ruggieri Tricoli, C. Sposito, *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Palermo.

Ruggieri Tricoli 2007, Maria Clara Ruggeri Tricoli, *Musei sulle rovine. Architetture nel contesto archeologico.*, Edizioni Lybra, 2007.

Ruggeri Tricoli, Accardi 2008, Maria Clara Ruggeri Tricoli, Aldo Accardi, *Prospettive per un museo archeologico: il caso di Modica*, Offset Studio.

Ruschi 2007, Ruschi Piero, *Michelangelo Architetto a San Lorenzo: Quattro Problemi Aperti*, La Mandragora, 2007.

Sacchi 1997, Sacchi E., *La qualità dell'aria in edifici storico museali, una indagine su campo*. Seminario AICARR, „Microclima, qualità dell'aria e impianti negli ambienti museali", Firenze, 1997.

Sala 2007, Sala Marco, *Approccio eco-compatibile integrato*, Centro di Ricerca Interuniversitaria ABITA di Firenze, 2007.

Santillo Frizell, Westin 2009, Santillo Frizell B., Westin J., *Displaying Via Tecta: Visualization and Communication*, in Bjur, Santillo Frizell 2009.

Schaeffer 1994, Schaeffer Jean-Marie, „Espace et temps photographiques", in *L'Image precaire*,,Éditions du Seuil, Paris, 1994.

Schultz, Hatch, Larsen 2000, Schultz, M., Hatch M.J., Larsen M.,*The expressive organisation: linking identity, reputation and the corporate brand*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Scoppola, Vordemann 1997, Scoppola Francesco, Vordemann Stella Diana, *Palazzo Altemps. Museo nazionale romano*, Editore Mondadori.

Sear 1990, Sear F., "Vitruvius and Roman Theater Design", *American Journal of Archaeology*, vol. 94. Nr.2, 1990.

Seche 2002*,* Mircea & Luiza Seche, *Siestă*, *Dicţionar de sinonime,* Editura Litera Internaţional, 2002.

Selem 1998, Selem Hilda, C*. Scarpa, Museologo, Museografo, Allestitore di mostre, Musei e Gallerie d'Italia*, Nuova serie 3/4, De Luca Editore.

Soprintendenza Archeologica di Roma 1984, *Norme per la redazione della scheda del saggio stratigrafico*, Roma 1984.

Steane 1992, Kate Steane, *Interpretation of Stratigraphy: a Review of the Art*, Lincoln, 1992.

Steinhardt 2000, Steinhardt Nicolae, *Dăruind vei dobândi*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Thackeray 2004, Thackeray Frank W., *Events that changed Germany*, Greenwood Publishing Group, 2004.

Tosco 2009, Tosco Carlo, *Il paesaggio storico*, Editura Laterza, Bari, 2009.

Trachtenberg 1980, Trachtenberg Alan, *Classic essays on Photography*, Leete's Island Books New Haven, 1980.

Trebici 1979, Trebici V., *Demografia*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1979.

Trozzi 2003, Trozzi Susanna Salcini, *Cartografia storica e incisioni di Roma*, Editor Gangemi, 2003.

Tusa 2007, Tusa Sebastiano, *Attualità dell'opera di Franco Minissi*, Palermo 2007.

Ungaro 2003, Ungaro L., *Il sistema Museale dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*, Simulacra Romae, 2003.

Vandenberg 2001, Vandenberg Philipp, Secretul Oracolelor Antice, Editura Saeculum, Bucureşti 2001.

Vannucchi 2003, De Marco Vannucchi, *Giardini e parchi: storia, morfologia, ambiente*, Alinea, Firenze, 2003.

Vasilescu 2007, Vasilescu Sorin, Arhitectura Romei Imperiale, Fundaţia Giulio Magni, Bucureşti, 2007.

Vecchi 1868, C. Augusto, *Pompei*, Successori le Monnier, Firenze, 1868, Università di Firenze, 136244.

Vanderheiden 2002, Vanderheiden G., *Future Technology Developments and Domotics*, University of Wisconsin-Madison, 2002

Vergano 2007, Vergano Andrea, *Arhitectura astăzi*, conferinţă, Genova, martie, 2007.

VerMeulen 2009, VerMeulen E., *The Tholos of Athena Pronaia*, Coastal Carolina University 2009.

Vernescu 1970, Vernescu D., *Sistematizare*, Intitutul de Construcţii, Bucureşti,1970.

Vico, Moro, Galeazzi, Di Ioia, Dell'Unto 2006, Vico L., Moro A., Galeazzi F., Di Ioia M., Dell'Unto N., I*ntegrated methodologies for data elaboration and real time: Villa of Livia (Via Flaminia project).* here Hi-tech Touches the Past: Risks and Challenges for the 21st Century, Nicosia, 2006

Vigni 1984, Vigni G. *Ricordo di un lavoro con Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo*, in AA. VV., Carlo Scarpa: il progetto per Santa Caterina a Treviso, catalog pentru expzitia Treviso, 1984.

Virilio 1996, Virilio Paul, *The Silence of the Lambs*, *Apres Coup*, 1996.

Virilio 1998, Virilio Paul, *Art of Accident*, NAI Publishers/V2 Organisatie, Rotterdam, 1998.

Virilio 2000, Virilio Paul, *A Landscape of Events*, MIT Press, Cambridge, 2000.

Virilio, Petit 1999, Virilio Paul, Petit Philippe, *Politics Of The Very Worst*, New York, 1999.

Vitruvio 2002, *De Architectura,* Libri SpA, Milano, 2002

Wahlberg 2008, Wahlberg Malin, *Documentary Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.

Walter, Scott 1999, *Minkowski, Mathematicians, and the Mathematical Theory of Relativity*. *Apud* Goenner, Hubert e altri, The Expanding Worlds of General Relativity, Boston, Birkhäuser, 1999.

Wheatley, Gillings 2002, Wheatley D., Gillings M., *Spatial Technology and Archaeology: The Archaeological Applications of GIS*, London, 2002.

Whitehand 2001, Whitehand J.W.R. 2001, *British urban morphology: the Conzenian tradition*, University of Birmingham, 2001.

Wingfield 2008, *Museum Service and Income Generation*, Saffren Walden, Essex, UK, 2008.

Yalouri 2001, Yalouri Eleana, *The Acropolis*, Berg, Oxford, 2001.

Yourcenar 1974, Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris, 1974.
Zanelli 2011, Zanelli Michele, *Pianificazzione e sicurezza urbana*, Bologna, 2011.
Zanker 1993, Zanker P., *Pompei, Società, immagini urbane e forme dell' abitare,* Torino 1993.
Zanni 2007, (editor) Zanni L**.**, *La gestione del patrimonio archeologico tra passato e futuro: la valutazione del "Progetto Etruschi"*, Regione Toscana, Firenze, 2007.
Zifferero 1999, Zifferero A., *La comunicazione nei musei e nei parchi: aspetti metodologici e orientamenti attuali*, in R. Francovich, A. Zifferero (a cura di), *Musei e Parchi Archeologici*, Firenze, 1999.
Zifferero 2003, Zifferero A., *Archeologia sperimentale e parchi archeologici*, in P. Bellintani, L. Moser (a cura di), *Archeologie sperimentali. Metodologie ed esperienze fra verifica, riproduzione, comunicazione e simulazione*, Atti del Convegno (Comano Terme-Fiavè, Trento, 13-15 settembre 2001), Trento
Zifferero 2008, Zifferero A., *From Archaeological Parks to the Enhancement of Archaeological Landscapes: New Directions in Italian Heritage Management*, in N. Marchetti, I. Thuesen (a cura di), *ARCHAIA. Case Studies on Research Planning, Characterisation, Conservation and Management of Archaeological Sites* (BAR International Series 1877), Oxford
Zoreda, Velasco 1996, Zoreda Caballero L., Escribano Velasco C., *Arqueología de la Arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos, Junta de Castilla y León*, Valladolid, 1996.

REVISTE

AA.VV. 1962, „L'opera di Carlo Scarpa in Palazzo Abatellis a Palermo - L'opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr in Venezia", *Domus*, n. 388, marzo 1962.
AA.VV. 1963, „I Premi Nazionali In/Arch. Sistemazione museografica di Palazzo Abatellis", *L'architettura. Cronache e storia*, n. 97, 1963.
AA.VV. 1968*, Esprit***,** nr. 371, mai 1968.
AA.VV. 1984*,* „Architecture of the Collective memory", *Architectural Review,* n. 3, 1984.
AA.VV. 2004, „Eisenman, History, Italy", *Area*, n. 74-75, 2004.
AA.VV. 2005, *l giornale di Brescia*, 6 maggio 2005.
AA.VV. 2006*,* „Levitation Act. Zaha Hadid, Phaeno Science Center, Germany", *Architectural Record,* n. 2, Germany, 2006.
AA.VV. 2007, „Deformations", *Techniques et architecture***,** n. 490, France, 2007.
AA.VV. 2007, „Scénographie", *Techniques et architecture*, n. 485, France, 2007.
AA.VV. 2007, News for you, *New Readers Press*,Volume 55, n. 31, 2007.
AA.VV. 2007, *Archeologia e calcolatori*, n. 18, Edizioni All'Insegna del Giglio, 2007.
AA.VV. 2010, *Rivista Instituto Andaluz del Patrimonio Historico*, n. 73, febrero, 2010.
AA.VV. 2010, „Settimana della cultura, Roma da scoprire tra musei, ville e siti archeologici"*, La Repubblica*, 13 aprile 2010.
AA.VV. 2011, Le Figaro, 13 ottobre 2011.
Administraţia Prezidenţială 2009 - *Raportului Comisiei Prezidenţiale pentru Patrimoniul Construit, Siturile Istorice şi Naturale din 09/2009.*
Agnello 1976, Agnello R., „La galleria d'arte antica in un palazzo gotico-catalano", in *Casa Vogue,* 1976.
Aguglia 1991, Aguglia S., „Carlo Scarpa a palazzo Abatellis", in "*Demetra*, 1991.
Barbati 2009, Barbati C., „Governo del territorio, beni culturali e autonomie: luci e ombre di un rapporto", *Aedon. Rivista di arti e diritto on line,* n. 2, 2009.
Blatherwick, Gurr 1992, Blatherwick S., Gurr A., "Shakespeare's Factory: Archaeological Evaluations on the Site of the Globe Theatre at 1/15 Anchor Terrace, Southwark Bridge Road, Southwark", in *Antiquity* 66, 1992.
Brengola 2011, Simone Brengola, „Mobilita' e reperti archeologici accendono la discussione sull'i60", *Cronaca di Roma, Urlo*, 25 maggio 2011.
Camera Deputaţilor 2010, Proiecte, ax 205, Anexa n. 2, 2010.
Cammelli 2001, M. Cammelli, *Amministrazione (e interpreti) davanti al nuovo Titolo V della Costituzione,* Le regioni, n. 6, 2001.
Campal Fernandez 2010, Campal Fernandez Jose Luis, „El teatro intelectual de Torrente Ballester", *La Ratonera*, n. 29, mayo 2010.
Cartei 2008, Cartei G.F., „Codice dei beni culturali e del paesaggio e Convenzione europea: un raffronto", *Aedon. Rivista di arti e diritto on line*, n. 3, 2008.
Codess *2011***,** Pierrecci Codess, „Catalogo Musei", *Art&Scuola*, 010-2011.
Cohn 2011, Cohn David, "Archaeology Museum of Alava" in Architectural Record, July 2011.
Convenţia europeană pentru protecţia patrimoniului arheologic, Malta, 1992.
Dal Co *2009,* Dal Co Francesco, *Casabella*, n. 778, june 2009.
Dardi 1985, Dardi Costantino, "Architetture parlanti e archeologia", in *Metamorfosi,* n.1-2, aprilie-agosto, Roma, 1985.
Daston & Galison 1992, Lorraine Daston and Peter Galison, "The Image of Objectivity", in *Representations,* n. 40, New York, 1992.
De Marinis 2010, De Marinis Paola, *I fondi europei per la cultura: come fare a presentare il progetto,* 26 luglio 2010*.*
Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri la 1 martie 1991.
Directiva 2003/10/CE a Parlamentului European şi al Consiliului, 6 februarie 2003.
Ferrara *2002,* Ferrara P. **,**„Gibellina", *Antithesi.info*, Storia e critica, Milano, 2002.
Frascari 1985, Frascari M., „Carlo Scarpa in Magna Grecia. The Abatellis Palace in Palermo", in *AA FILES*, n. 9, 1985.
Fronza 2003, Fronza Vittorio**,** *OpenArcheo: an information system for archaeological data manegement. Recent developments and future aims*.
Goytisolo *1976,* Goytisolo Juan, „The Palimpsest City"*, Lettre internationale*, n. 13, June 1976.
ICCD, Beni Archeologici, *Norme per la redazione della scheda del saggio stratigrafico*, [îngrijit de] F. Parise Badoni, M. Ruggeri., Roma 1984.
ICCD, Beni Archeologici, *Scheda SAS: saggio stratigrafico*.
ICOM 1990, Code of Professional Ethics, n. 6.2., 1990.
ICOMOS 1999, *Charter for Places of Cultural Sugnufucance*, Australia, 1999.
Ioannidou 2001, Maria Ioannidou, *The Acropolis Restoration News*, 2001.
Jameson 1991, Jameson Frederic, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", in *New Left Review*, London, N. 146/1991.

Krivanek 2001, Krivanek R., „Specifics and Limitations of Geophysical Work on Archaeological Sites.", *Archaeological Prospection* 8**,** n. 2, 2001.
Legea 422/18 iulie 2001 Republicată, privind protejarea monumentelor istorice**,** Parlamentul României, Monitorul Oficial 938 din 20/11/2001.
Legea 7/1996 (Legea Cadastrului şi a publicităţii imobiliare).
Longhi 1953, Longhi R., Frammento siciliano, in *Paragone*, n. 47 (IV), 1953.
Magrou 2007, Rafael Magrou, „La fonction oblique (re)visittée", *Techniques et architecture*, n. 490, juin-juillet, 2007.
Makela 2009, Makela Taisto, *Despre muzeele contemporane*, Note de curs, UAUIM, Bucureşti, mai 2009.
Manacorda 1985, Manacorda Daniele, "Prospettiva di archeologia urbana nel cantiere della Crypta Balbi a Roma", in *Metamorfosi*, n. 1-2, aprilie-agosto, Roma, 1985.
Mannoni 2005, Mannoni Tiziano, *Archeologia della produzione architettonica. Le tecniche costruttive*, "Arqueología de la Arquitectura", n. 4.
Masiero 1992*,* Masiero Roberto, „Un'architettura differita: il Museo Revoltella di Carlo Scarpa", *Casabella,* n. 588, 1992.
Mazzariol 1955, Mazzariol G., „Opere di Carlo Scarpa", in *L'architettura. Cronache e storia*, n. 3, settembre-ottobre 1955.
Ministero per i beni e le attività culturali, Legge 42/2004, Carta dei vincoli Storico, Artistici, Archeologici, Paesaggistici, 2004.
Moore *2011,* Moore Rowan, „Metropol Parasol"*, The Guardian*, UK, 27 martie 2011.
Morello 1989, Morello P., „Carlo Scarpa, l'allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis, 1953-54", in *Domus*, n. 708.
Organizaţia Mondială a Turismului 1988, *Raportul Brundtland*.
Pala, Pala G., „Ricognizione del sistema museale romano: Museo Nazionale Romano" *Progetti*, n. 3.
Parise Badoni, Ruggeri *1988,* F. Parise Badoni, M. Ruggeri, „Strutturazione dei dati delle schede di catalogo: beni archeologici immobili e territoriali" *Codici di catalogazione*, Roma, 1988.
Plattus 1992, Plattus Alan J., "Il museo e la citta: la geografia della cultura", *Casabella*, n. 586/587, 1992.
Polano 1987, Polano S., „Frammenti siciliani. Carlo Scarpa e Palazzo Abatellis a Palermo*"*, in *Lotus International*, n. 53, 1987.
Polano S., „Forgotten works of Carlo Scarpa" - 2, in *A+U Architecture and Urbanism*, n. 207, decembrie.
Priore 2005, Priore R., „Verso l'applicazione della Convenzione europea del paesaggio in Italia"*, Aedon. Rivista di arti e diritto on line*, n. 3.
Santoriello 2008, Santoriello Alfonso, „L'informatica e il metodo della stratigrafia", *L'applicazione di analisi quantitative ai contesti stratigrafici critici,* Università degli Studi di Foggia, 2008.
Slessor *2009, Slessor C.,* „Madinat Al-Zahra Museum", *Architectural Review*, aprilie, 2009.
Tubbs *1999,* Tubbs Graham *, Architectural Review*, n. 51, 1999.
Vigni 1954, Vigni G., „Ricordo di un lavoro con Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo", in *Bollettino d'arte*, XL.
Vigni 1956, Vigni G., „Nuovelle installation de la Galleria Nazionale della Sicilia", Palermo, *Museum*, n. 4, 1956.
World Heritage Committee 2004, document WHC/74/508/NT/MR, 30 November 2004.
Zona metropolitană Oradea 2007-2026, *Cadrul strategic al dezvoltării durabile,* Volumul 1, 2007 -2026.
Zoric 1980, Zoric V., „Inserti di capitelli quattrocenteschi nella sala VI della Galleria regionale della Sicilia", in *BCA Sicilia*, n. 1-4, 1980.

CONFERINŢE, EXPOZIŢII ŞI WORKSHOP-URI

Biennale di Venezia 2002, *Museum for the Hellenic World*, 2002.
Caliari 2007, Caliari Pier Federico, *Premio Piranesi, Grand Prix de Rome*, Roma, 2007.
Centro Italo-Egiziano per il Restauro e l'Archeologia 2008 - *"Restauri e Restauratori", per il recupero del mausoleo di Sunqur Sa'di e della takiyya Mevlev*, Cairo, 2008.
Centro Nazionale di Ricerca 1982, *Studi e Materiali*, Università di Palermo, 1982.
Dalai Emiliani 1982, Dalai Emiliani M., *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia, in Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalog ingrijit de L. Magagnato (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), Milano, 1982.
De Batté 2006, De Batté Brunetto, *Museografia e Scenografia*, conferinţe, Universita' degli Studi di Genova, ianuarie 2006.
Delogu 1962, Delogu R. *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma. 1962.
Filippi 2009, Filippi M., *Conservazione preventiva e controllo microclimatico nel contesto*, Workshop Santa Maria della Scala, 2009.
Gattiglia 2009, Gattiglia Gabriele, IV Workshop Italiano "Free software, Open source e Open formats nei processi di ricerca archeologica".
Giberti 2010-2011**,** Giberti Massimiliano, *Schemi organizzativi per museo Open Air* in „Allestire l'Archeologia", 2010-2011.
Makela 2009, Makela Taisto, *The contemporary museum*, UAUI, Bucureşti, May 2009.
Marinov, Marinov Anca, Curs *Hidrodinamica apelor subterane*, Capitolul 5, Sisteme Acvifere, Univ. Politehnica Bucureşti.
Martincigh, Martincigh Lucia, *Analisi della ventosità in ambito edilizio*, Corso di progettazione ambientale,Università degli Studi Roma Tre.
Pavan 2010, Pavan P., *Didattica dell'arte nel territorio*, Note de curs, 2010.
Prati 2007, Prati Franz, *Sulla modernita'*, Genova, Italia, 2007.
Sandu 2006, Sandu Alexandru, Note de curs, UAUIM, 2006.
Soroceac, Soroceac M., Curs 4 Meteorologie-Climatologie.
Soroceac, Soroceac M., Curs 5 Meteorologie-Climatologie.
UNESCO 2003 - Records of the General Conference, Volume 1, *Resolutions*, 32nd Session Paris, 2003.
Wines 2007, Wines James, „Despre un nou fundament critic", Roma, 2007.

SITURI INTERNET

www.arc.it/comuni/sulmona, accesat în 2 februarie 2011.
www.architettura.it, Iacovini A. 2011, *Dada*, „Playgrounds", n. 01-04, accesat în 28 august 2011.
www.arkeomania.com, Dorotea Di Mattia, *Gela archeologica*, Arkeomania, Editoriale Siciliana Informazioni, accesat în 2 februarie 2011.
www.arthistoryarchive.com, accesat în 10 septembrie 2010.
www.biblicalarcheology.net, accesat în 19 septembrie 2010.
www.europaconcorsi.com, Coschignano B. 2010, *Valorizzazione del Sito archeologico della città di Sibari*, accesat în 24 ianuarie 2011.

www.foamex.com.au, accesat în 12 ianuarie 2012.
www.fondoambiente.it, Beni culturali, allarme inquinamento nei musei, accesat în 19 octombrie 2007.
www.guardian.co.uk, accesat în 7 septembrie 2010.
www.marcopelizzari.it/brand-identity, accesat în 21 august 2011.
www.meteoromania.ro, accesat în 20 februarie 2011.
www.monyetotak.wordpress.com, accesat în 19 septembrie 2010.
www.museumoflondon.org.uk, accesat în 20 august 2011.
www.palazzograssi.it, accesat în 15 februarie 2011.
www.perspex.co.uk, accesat în 10 decembrie 2011.
www.reimatours.it, accesat în 10 iulie 2010.
www.stile.it, accesat în 19 septembrie 2010.
www.theatrecrafts.com, accesat în 4 octombrie 2011.
www.unesco.org, accesat în 15 aprilie 2011.

9. ANEXE

Anexa 1.

Tipuri de situri arheologice									
Straturi / Parametri						Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori						
Studii calitative	/	Descriere în funcţie de integritate, proprietăţile materialelor şi valorilor enunţate de Riegl. Observaţii in situ							
Perioadă	10%	Valoare atribuită nivelului de recunoaştere al sitului	80-100% recunoaştere al sitului	5	Optim				
			60-79% recunoaştere al sitului	4	Bun				
			40-59% recunoaştere al sitului	3	Suficient				
			20-39% recunoaştere al sitului	2	Slab				
			1-19% recunoaştere al sitului	1	Insuficient				
Autenticitate	20%	10% Autenticitate istorică Raportată la situl din momentul realizării sale	Autentic	5	Optim				
			Interpretat	4	Bun				
			Autentic cu intervenţii minore	3	Suficient				
			Autentic cu intervenţii majore	2	Slab				
			Copiat sau lipsit de preexistenţe	1	Insufficient				
		10% Autenticitate actuală Raportată la situl contemporan	Autentic	5	Optim				
			Interpretat	4	Bun				
			Autentic cu intervenţii minore	3	Suficient				
			Autentic cu intervenţii majore	2	Slab				
			Copiat sau lipsit de preexistenţe	1	Insuficient				
Elemente păstrate	20%	Raportul dintre suprafaţă/volum de elemente din caroiaj şi suprafaţă/volum de elemente al sitului	75-100% elemente păstrate	5	Optim				
			50-74% elemente păstrate	4	Bun				
			25-49% elemente păstrate	3	Suficient				
			1-24% elemente păstrate	2	Slab				
			Fără elemente construite	1	Insuficient				
Tipologie	10%	(Rezidenţial, villa, bazilica, templu, teatru, piaţă, terme, etc.) Raportul dintre tipologia din caroiaj şi tipologiile generale ale sitului							
Importanţa pentru perioada istorică, gradul de repetabilitate	10%	Comparativ	Unic	5	Optim				
			Repetat rareori	4	Bun				
			Repetat frecvent	2	Slab				
			Ripetat la scară amplă	1	Insuficient				
Tipul de cercetare prin care se poate recunoaşte	10%	Dimensiunea săpăturii. costuri campaniei, timp, repercusrsiuni la nivel social şi urban	Non-distructuvă	4	Bun				
			Distructuvă	2	Slab				
Relaţii cu alte situri asemănătoare	5%	Se aplică diagrama lui Voronoi de determinare a spaţiilor comune, raportul dintre spaţiul diagramei şi suprafata totala a sitului, raportată la valoarea maximă							
Relaţii în interiorul sitului	10%	Numărul de relaţii păstrate între funcţiuni definite, raportate la valoarea maximă							
Relaţia cu datările succesive	5%	Procentaj din numărul maxim de suprapuneri pe straturi, raportat la carou							
Calificativul stratului									
CALIFICATIV CONCLUSIV									

Anexa 2.

Limite									
Straturi / Parametri						Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori						
Relaţia între arheologic şi oraş	/	Analize urbanistice	La intersecţia cu oraşul						
			Izolate						
			Intre alte situri arheologice						
Accese	5%	Analize urbanistice	Stradă principală	5	Optim				
			Secundară	4	Bun				
			Terţiară	3	Suficient				
			Acces indirect	2	Slab				
			Izolat	1	Insuficient				
Distanţa de la centrul istoric	5%	Analize urbanistice	In centrul istoric	5	Optim				
			Limitrof centrului	4	Bun				
			In relaţie cu centrul	3	Suficient				
			In periferie	2	Slab				
			La marginea oraşului	1	Insuficient				
Trasee	10%	5% Trasee istorice	Analize Space Syntax	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
		5% Trasee actuale	Analize Space Syntax	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
Nuclee de servicii şi funcţiuni	5%	2,5 % Analize istorice	Concluzii analize urbanistice funcţionale, coordonate procentual	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
		2,5 % Analize actuale	Concluzii analize urbanistice funcţionale, coordonate procentual	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
Fâşii de mobilitate	5%	Analize urbanistice	Concluzii analize urbanistice, coordonate procentual	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
Relaţia cu verdele urban	5%	Analize urbanistice	In zona cu valoare peisageră	5	Optim				
			In zonă verde	4	Bun				
			Limitrof zonei verzi	3	Suficient				
			Cu potenţial de verde urban	2	Slab				
			Fără verde urban	1	Insuficient				
Infrastructuri	5%	Analize urbanistice	Tangent la sit	5	Optim				
			In vecinătate	4	Bun				
			În vecinătate dar neadecvat	3	Suficient				
			Zonă fără infrastructură	2	Slab				
			Care segmentează situl	1	Insuficient				
Orientare strategică a oraşului	5%	Analize urbanistice	Dezvoltare pornind de la zona arheologică	5	Optim				
			Dezvoltare incluzând zona arheologică	4	Bun				
			Dezvoltare în vecinătatea zonei arheologice	3	Suficient				
			Dezvoltare fără consecinţe directe asupra zonei	2	Slab				
			Fără programe de dezvoltare urbană	1	Insuficient				
Gradul de recalificare al ţesutului	5%	Analize urbanistice	In ţesut recalificat	5	Optim				
			Cu potenţial de recalificare	3	Suficient				
			Abandonat	1	Insuficient				
Fâşii de protecţie	5%	Analiza zone protejate	In zonă de protecţie	5	Optim				
			Limitrof zonei de protecţie dar cu posibilităţi de lărgire a acesteia	4	Bun				
			In afara zonei de protecţie, dar cu posibilităţi de lărgire a acesteia	3	Suficient				
			Departe de zona protejată	2	Slab				
			Lipsa zonelor protejate	1	Insuficient				
Spaţii cu valoare de patrimoniu	5%	Analiza zone protejate	Monument UNESCO	5	Optim				
			Monument de clasă A	4	Bun				
			Monument de clasă B	3	Suficient				
			Edificiu obişnuit, fără interes special	2	Scasut				
			Edificiu fără importanţa	1	Insuficient				

Anexa 3.

Cadastru	5%	2,5 % Date tehnici Analize cartografice	Zonă cartografiată în sistem național digital	5	Optim				
			Zonă cartografiată în sistem național analogic	4	Bun				
			Zonă cartografiată în sistem local	3	Suficient				
			Zonă relevată parțial	2	Slab				
			Zonă nerelevată	1	Insuficient				
		Dati economici	Descriptiv						
		2,5 % Date juridice Regimul de proprietate Analize urbanistice	Domeniu public	5	Optim				
			Domeniu public privat	4	Bun				
			Domeniu privat, cu utilizare publică	3	Suficient				
			Privat	2	Scasut				
			Situația nereglementată	1	Insuficient				
Densitatea construitului	5%	Analize urbanistice	In zonă dens construită	5	Optim				
			Mediu construită	4	Bun				
			Slab construită	3	Suficient				
			Neconstruită	2	Slab				
			Construită abuziv	1	Insuficient				
Densitatea populației	5%	Analiza demografice	Densitate înaltă	5	Optim				
			Medie	4	Bun				
			Joasă	2	Slab				
			Abandonat	1	Insuficient				
Zonificare acustică	5%	Analize urbanistice	Studii ale zonei și procent în funcție de rezultate	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
Procese de dezvoltare sustenabilă	5%	Analisi urbanistiche	Studii ale zonei și procent în funcție de rezultate	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
Turism sustenabil	5%	Analize urbanistice	Evaluare de tipul Agenda 21 Locale	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
Starea construcțiilor	5%	Analize urbanistice (aplicat doar în analiza de detaliu în cazul intervențiilor recente)	Foarte bună	5	Optim				
			Bună	4	Bun				
			Medie	3	Suficient				
			Rea	2	Slab				
			In pericol de prăbușire	1	Insuficient				
Discontinuități: spații verzi, edificabil	5%	Analize urbanistice	Evaluare pe baza concluziilor rezultate din reprezentari grafice	5	Optim				
				4	Bun				
				3	Suficient				
				2	Slab				
				1	Insuficient				
Calificativul stratului									
CALIFICATIV CONCLUSIV									

Anexa 4.

Configuraţie şi morfologie								
Straturi / Parametri					Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori					
Poziţionare element	/	Descriere şi poziţionare element în interiorul caroiajului (coordonate X;Y;Z în sistem WGS84)						
Numărul inventarului de excavare	/	Informaţii provenite de la arheologi						
Planimetrie	/	Analiza spaţiilor Mape tematice	Centrali					
			Longitudinale					
			Mixte					
			Elemente lineare					
			Suprafeţe					
		Dimensiuni elemente	Lăţime					
			Lungime					
			Adâncime					
			Înălţime					
			Diametru					
			Grosime					
			Materie lipsă					
			Caratteristiche del materiale					
Planuri verticale	/	Relevee şi studii de sit. Mape tematice	Pereţi					
		Relevee şi studii de sit. Mape tematice	Faţade					
Acoperiri	/	Relevee şi studii de sit	Bolţi					
			Portice					
			Cupole					
			Acoperişuri în ape					
			Tetto piano					
			Senza copertura					
Scări şi planuri înclinate	/	Relevee şi studii de sit						
Geo-morfologie: hidrologie, vegetaţie, terasări	30%	10% Hidrologie	Analiza apelor superficiale şi subterane, cuprinzând captarea şi evacuarea lor					
		10% Vegetaţie	Prezenţa vegetaţiei, a tipologiilor şi funcţiunii acestora					
		10% Terasări	Analiza terasărilor, a declivităţii şi a stabilităţii terenului					
Trasee	20%	Metodologie de studiu Space-Syntax Suprapunere între trasele istorice şi cele actuale	Evaluare Space Syntax					
Altimetrie	10%	Relevee topografice	Forme de relief	5%				
		Relevee	Forme construite	5%				
Raportul cu ruinele	40%	Relevee fotografice şi studii de sit	Ierarhie, elemente dominante, secundare şi articulaţii	10%				
		Relevee fotografice şi studii de sit	Accente volumetrice	10%				
		Studii de sit	Puncte de atracţie	10%				
		Relevee fotogrametrice şi studii	Vestigii neexcavate	10%				
Calificativul stratului								
CALIFICATIV CONCLUSIV								

Anexa 5.

Istoria							
Straturi / Parametri				Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori				
		Informaţii de la arheologi şi istorici	Element determinant în relaţia cu ambientul muzeal				

Antropologia							
Straturi / Parametri				Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori				
		Informaţii de la arheologi, antropologi, etnologi, urbanişti şi istorici	Relaţia descriptivă				

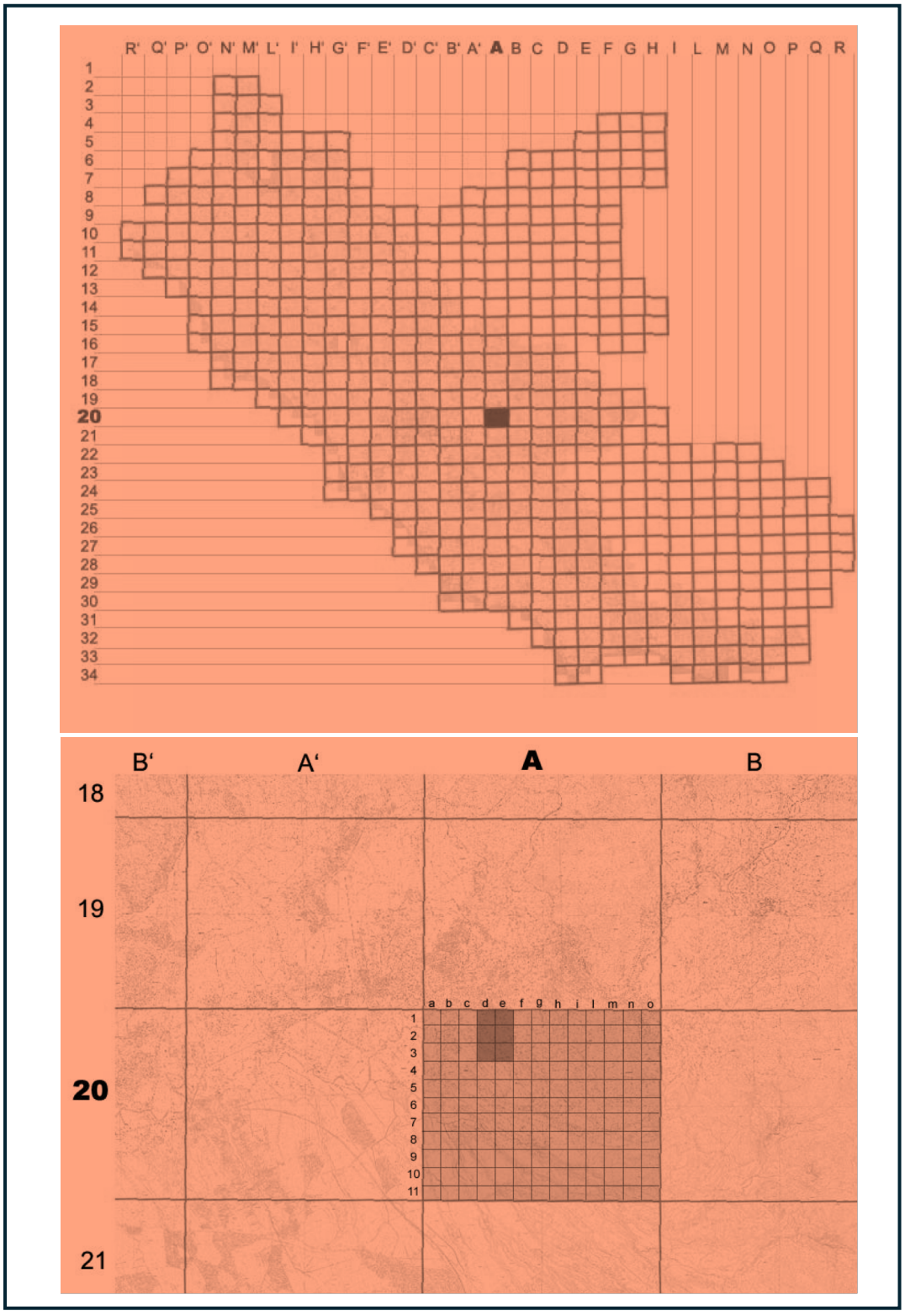
Clima								
Straturi / Parametri					Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori					
Tipuri de clima	/	Pe baza datelor de repartiuare a climei în Europa	Polară					
			Subarctică					
			Continental-umedă					
			Continental-caldă					
			Temperată oceanică					
			Oceanică de tranzaţie					
			Mediteraneeană					
			Semiaridă cu ierni reci					
			Altele					
Orientare	30%	Favorizată orientarea N_S						
Precipitaţii	10%	Date obţinute de la Institutele de Meteorologie sau Geografie	Studiu al precipitaţiilor medii anuale şi efecte lor pe termen lung					
Vânt	20%	Date obţinute de la Institutele de Meteorologie sau Geografie	Vânturi dominante analiza criterială	5%				
			Direcţia vântului	5%				
			Viteza vântului	2%				
			Forţa, intensitatea vântului	2%				
			Frecvenţa	2%				
			Efecte	2%				
			Bariere de protecţie	2%				
Însorire	10%	Studii de însorire la soltiţii şi echinocţii (21 martie, 21 iunie, 21 septembrie, 21 decembrie), în patru momente ale zilei (orele 9, 12, 15, 18). Masca de umbră în zona vestigiilor.	Evaluarea se face procentual pe baza concluziilor date de specialişti.					
Temperatura	10%							
Umiditate	10%	Date obţinute de la Institutele de Meteorologie sau Geografie	30-55%	5	Optim			
			11-29% 56-79%	3	Suficient			
			0-10% 80-100%	1	Insuficient			
Clase de poluare aer, ape, sol	10%	Date obţinute de la Institutele de Meteorologie sau Geografie						
Calificativul stratului								
CALIFICATIV CONCLUSIV								

Anexa 6.

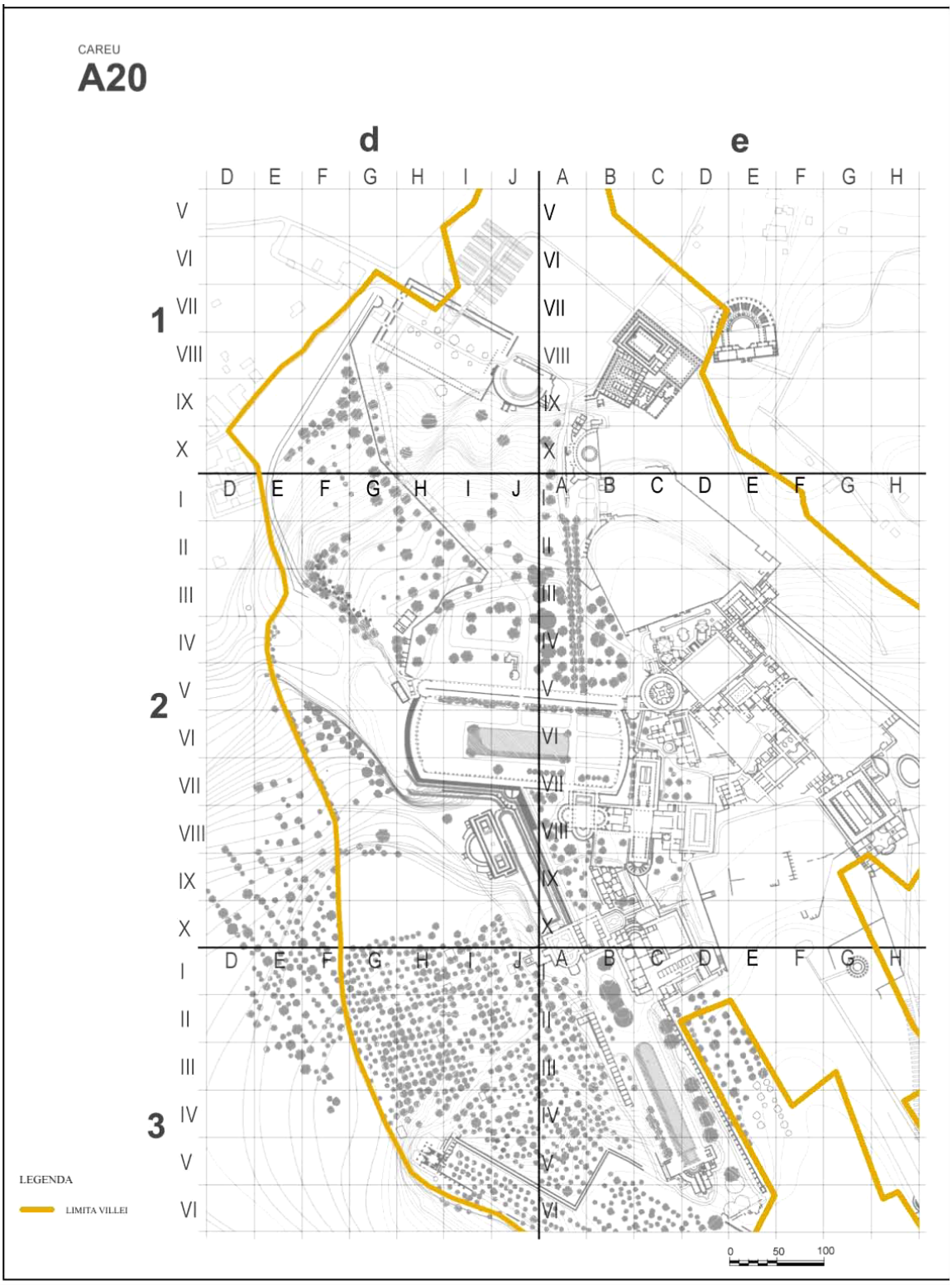
Conservarea şi tipologiile de intervenţie (situri arheologice)									
Straturi / Parametri						Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori						
Nivel de conservare	50%	Analiza situaţiei actuale	Restaurat	5	Optim				
			Conservat	4	Bun				
			Parţial Conservat	3	Suficient				
			Degradat	2	Slab				
			Abandonat	1	Insuficient				
		Cauze							
		Manifestări							
		Efecte							
Tipologia intervenţiei	50%	Analize de monument	Intervenţie muzeografică	5	Optim				
			Conservare sau Protecţie	4	Bun				
			Consolidare sau Restaurare	3	Suficient				
			Copiere	2	Slab				
			Demolare	1	Insuficient				
Calificativul stratului									
CALIFICATIV CONCLUSIV									

Conservarea şi tipologiile de intervenţie (noul edificiu muzeal)									
Straturi / Parametri						Strat 1	Strat 2	...	Strat n
	Ponderi	Descriere	Atribuire valori						
Nivel de conservare	50%	Analiza situaţiei actuale	Abandonat	5	Optim				
			Degradat	4	Bun				
			Parţial Conservat	3	Suficient				
			Conservat	2	Slab				
			Restaurat	1	Insuficient				
		Cauze							
		Manifestări							
		Efecte							
Tipologia intervenţiei	50%	Analize de monument	Intervenţie muzeografică	5	Optim				
			Conservare sau Protecţie	4	Bun				
			Consolidare sau Restaurare	3	Suficient				
			Copiere	2	Slab				
			Demolare	1	Insuficient				
Calificativul stratului									
CALIFICATIV CONCLUSIV									

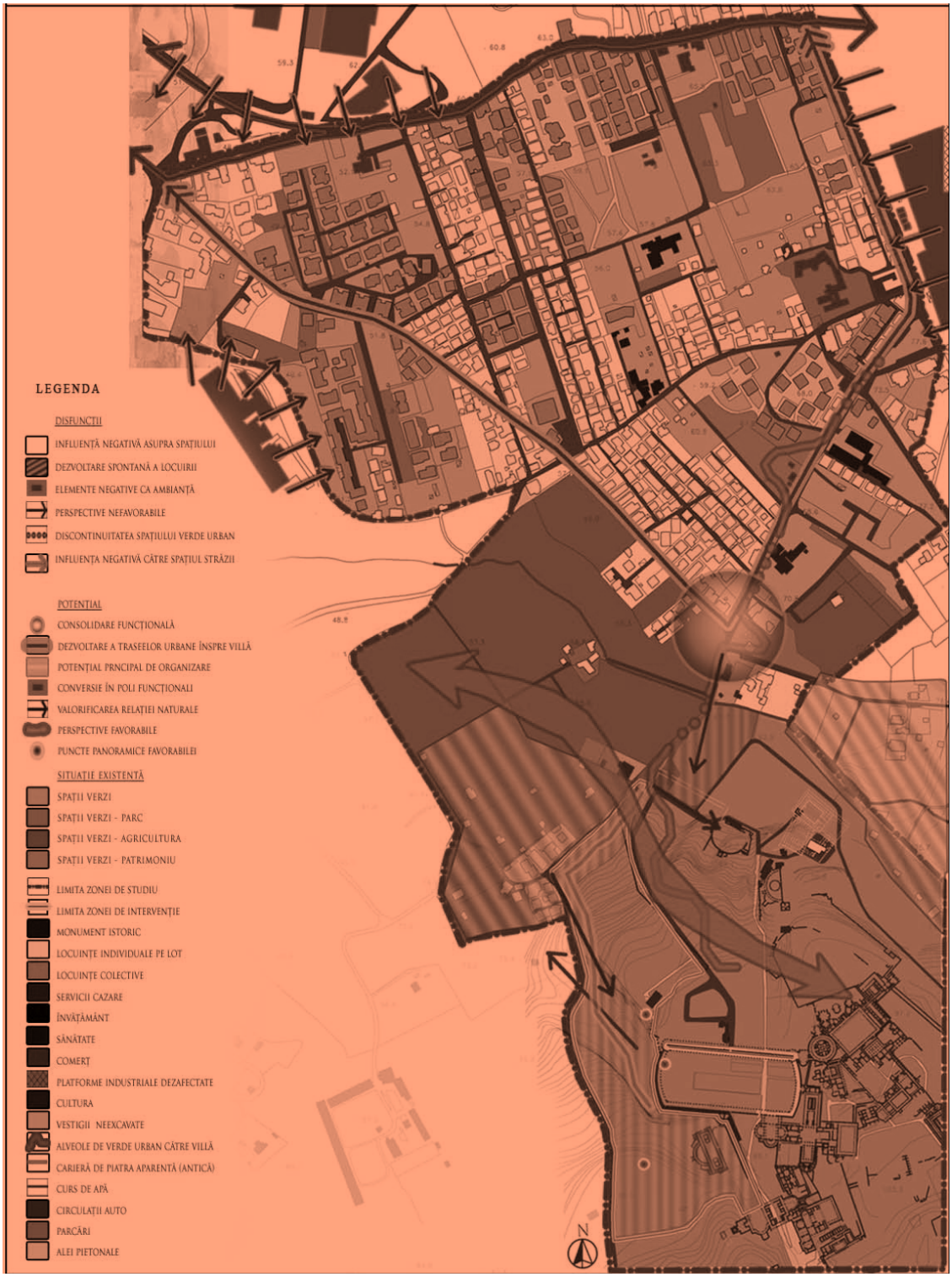
Anexa 7.


R' Q' P' O' N' M' L' I' H' G' F' E' D' C' B' A' A B C D E F G H I L M N O P Q R
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34
B' A' A B
18 19 20 21
a b c d e f g h i l m n o
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

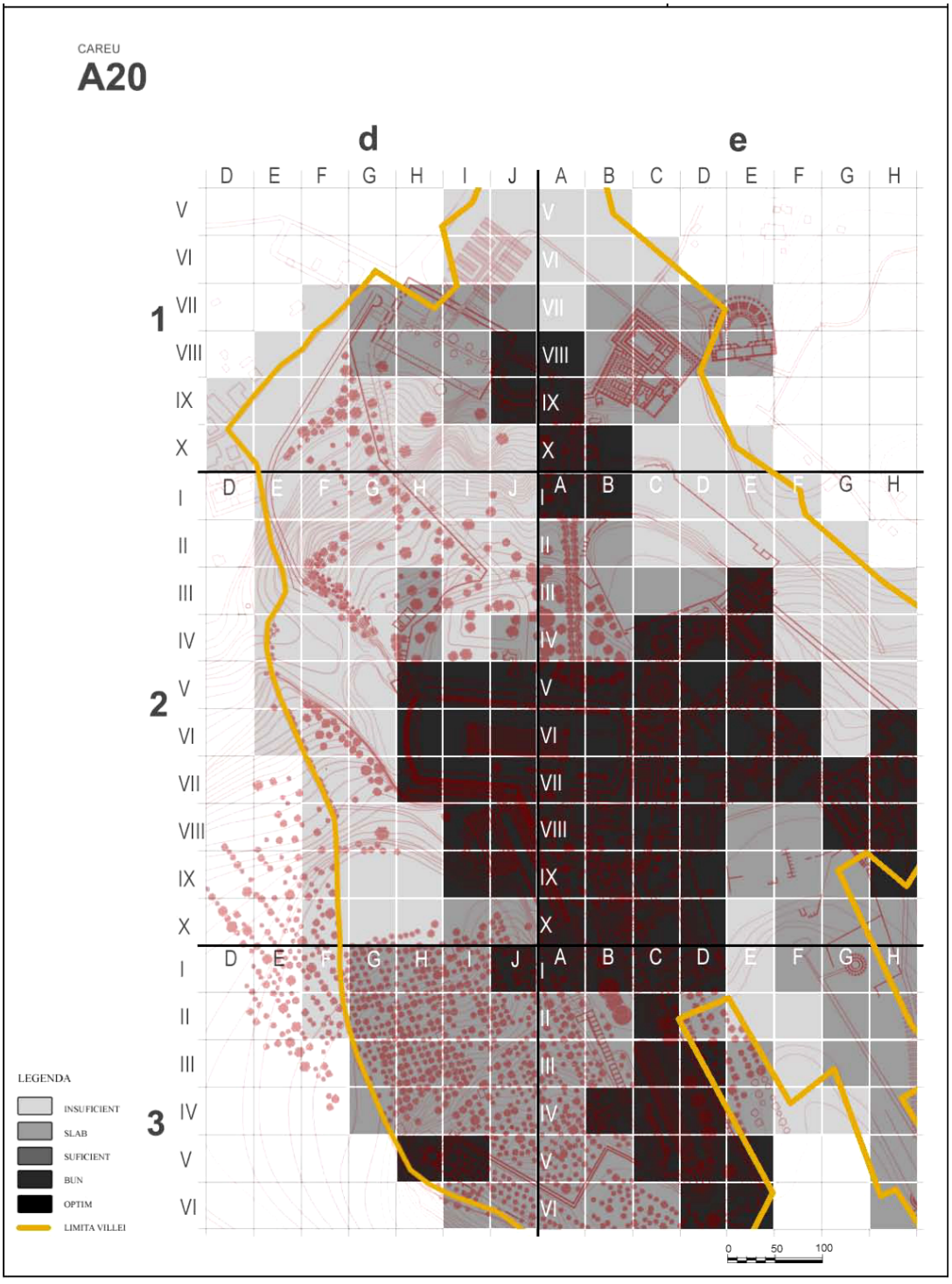
Anexa 8. Plan general Villa Hadriana



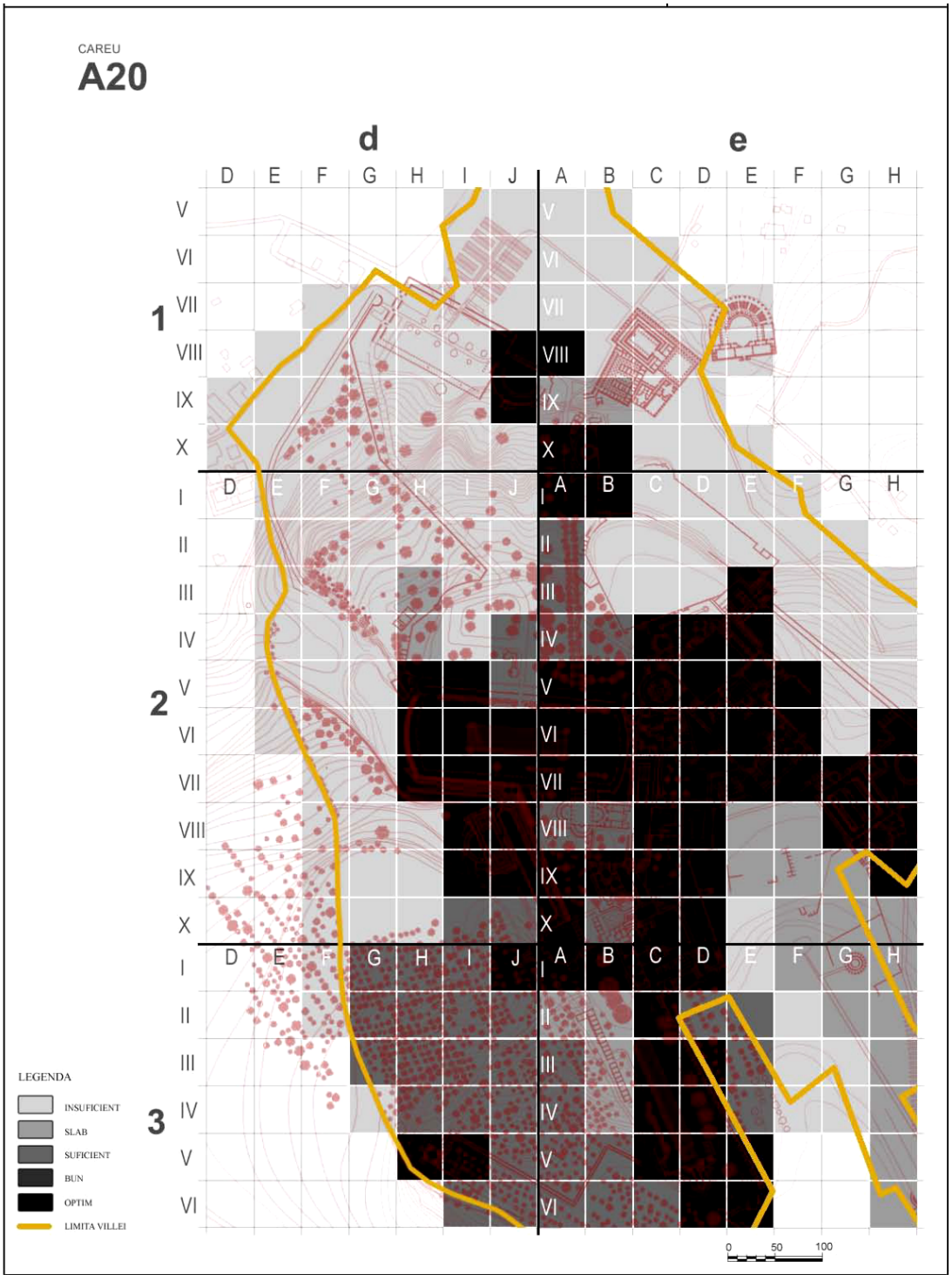
Anexa 10. Sinteza analizelor urbanistice Villa Hadriana



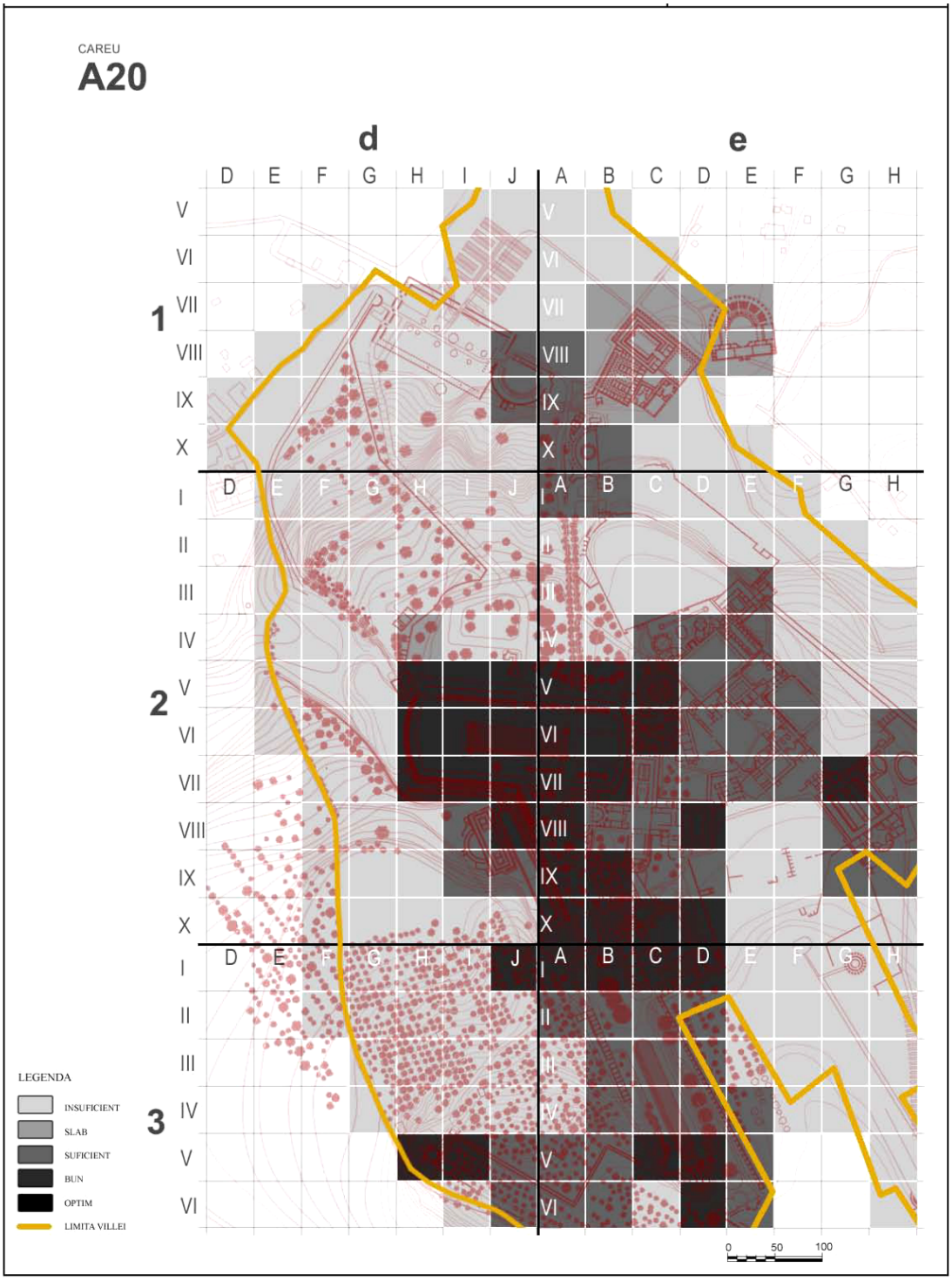
Anexa 11. Tipuri de situri arheologice. Perioada. Villa Hadriana



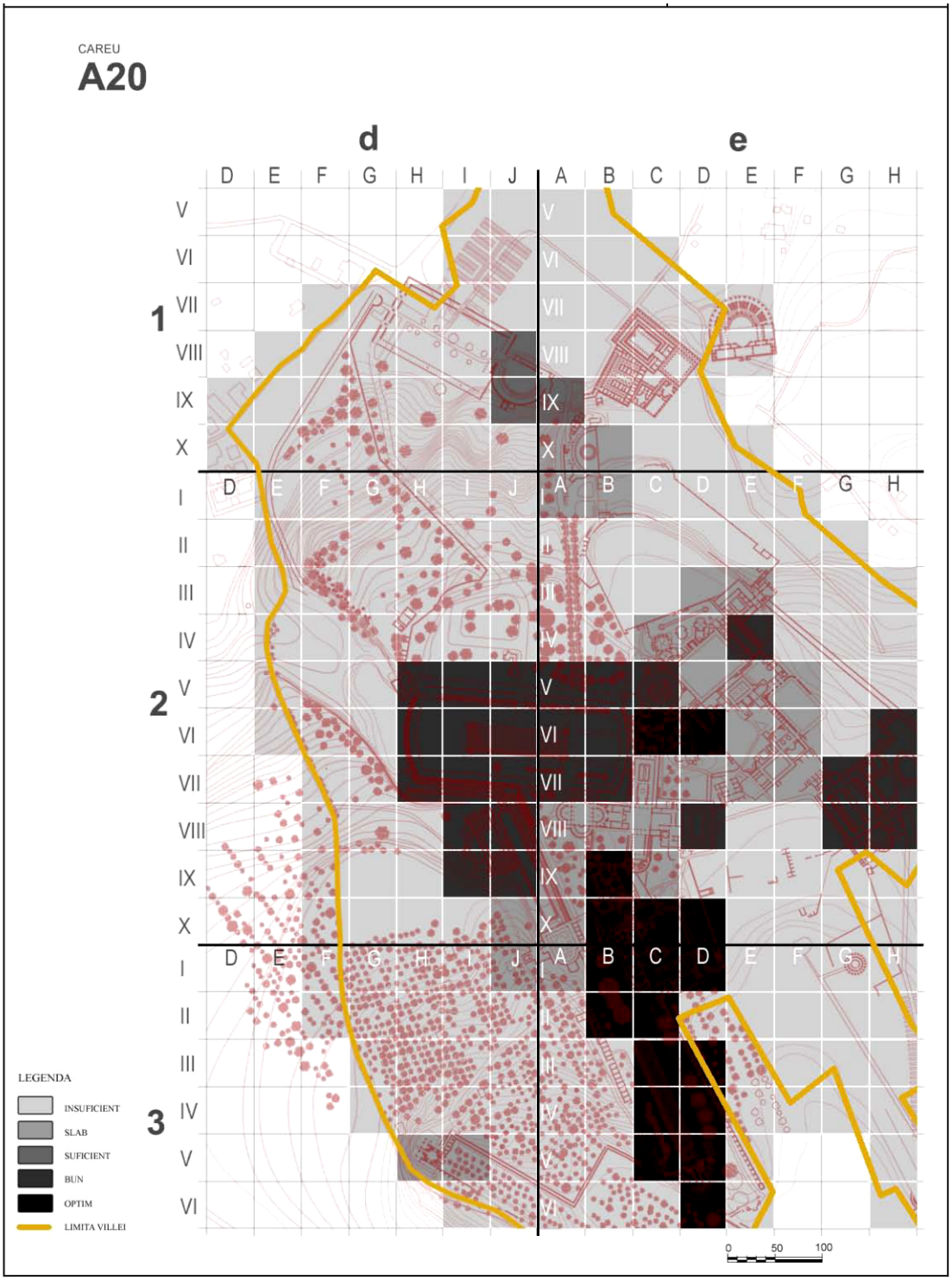
Anexa 12. Tipuri de situri arheologice. Autenticitate. Villa Hadriana



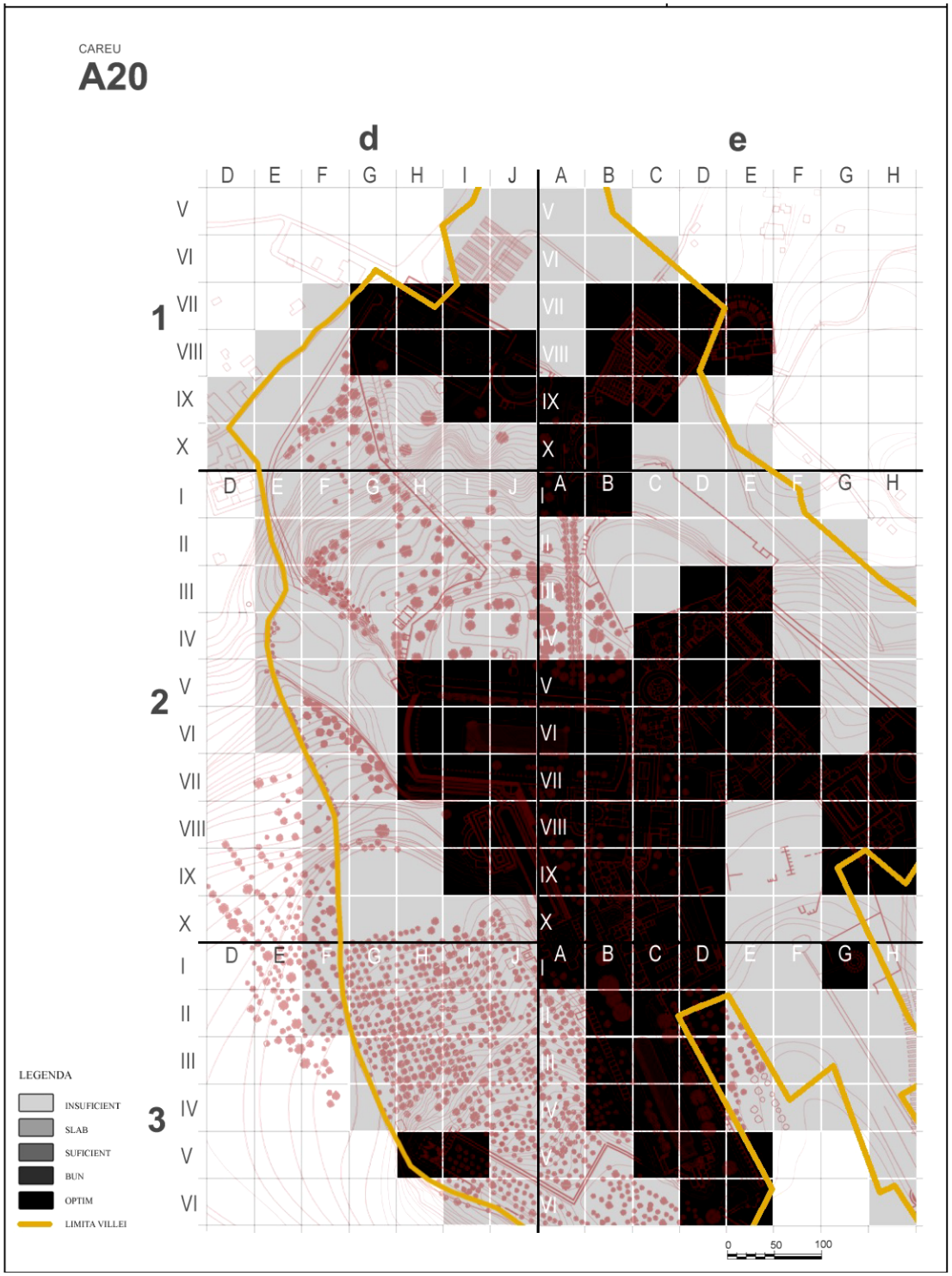
Anexa 13. Tipuri de situri arheologice. Elemente păstrate. Villa Hadriana



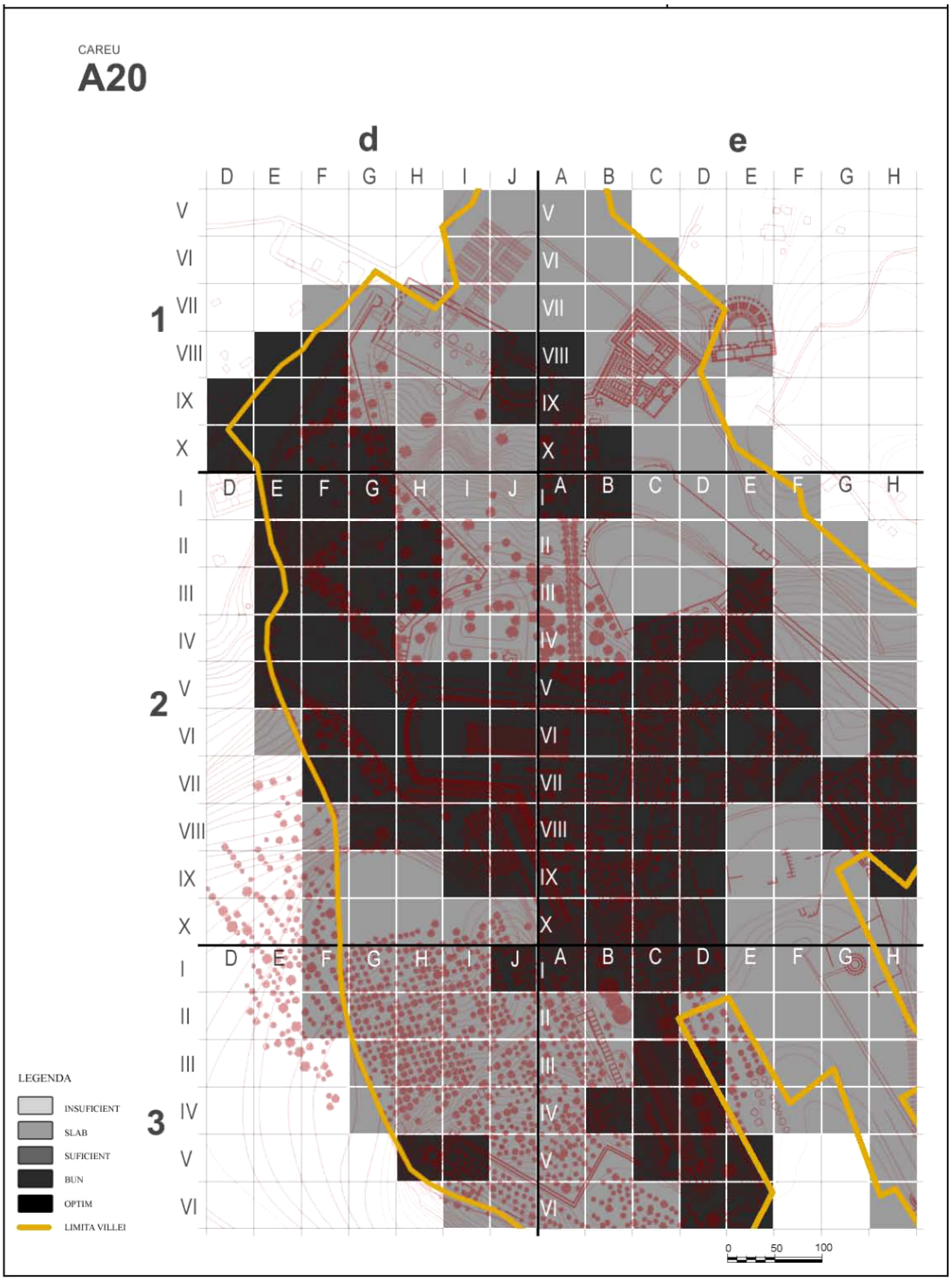
Anexa 14. Tipuri de situri arheologice. Tipologie. Villa Hadriana



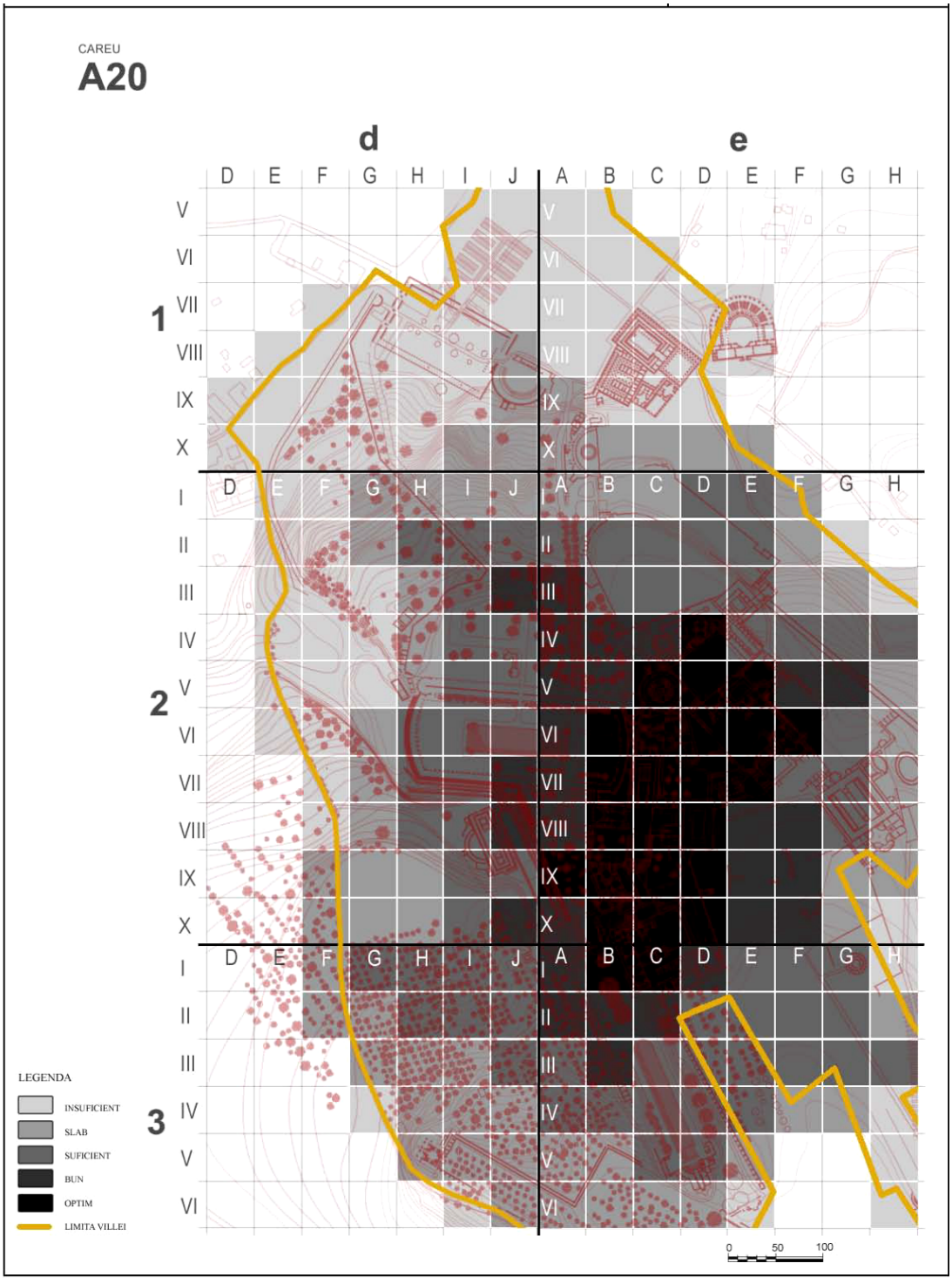
Anexa 15. Tipuri de situri arheologice. Importanța pentru perioada istorică. Gradul de repetabilitate Villa Hadriana



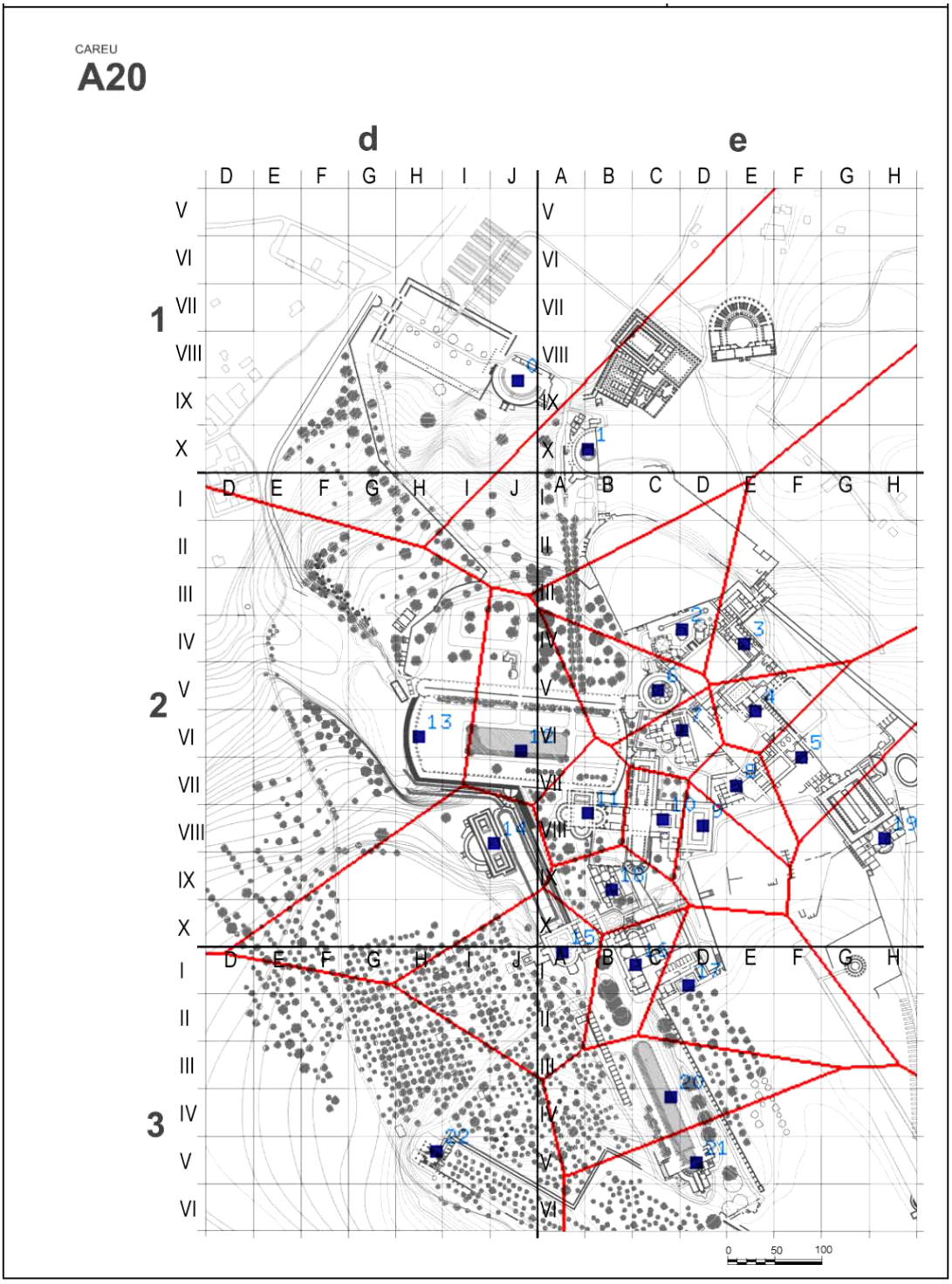
Anexa 15. Tipuri de situri arheologice. Tipul de cercetare prin care se recunoaște fiecare element. Villa Hadriana



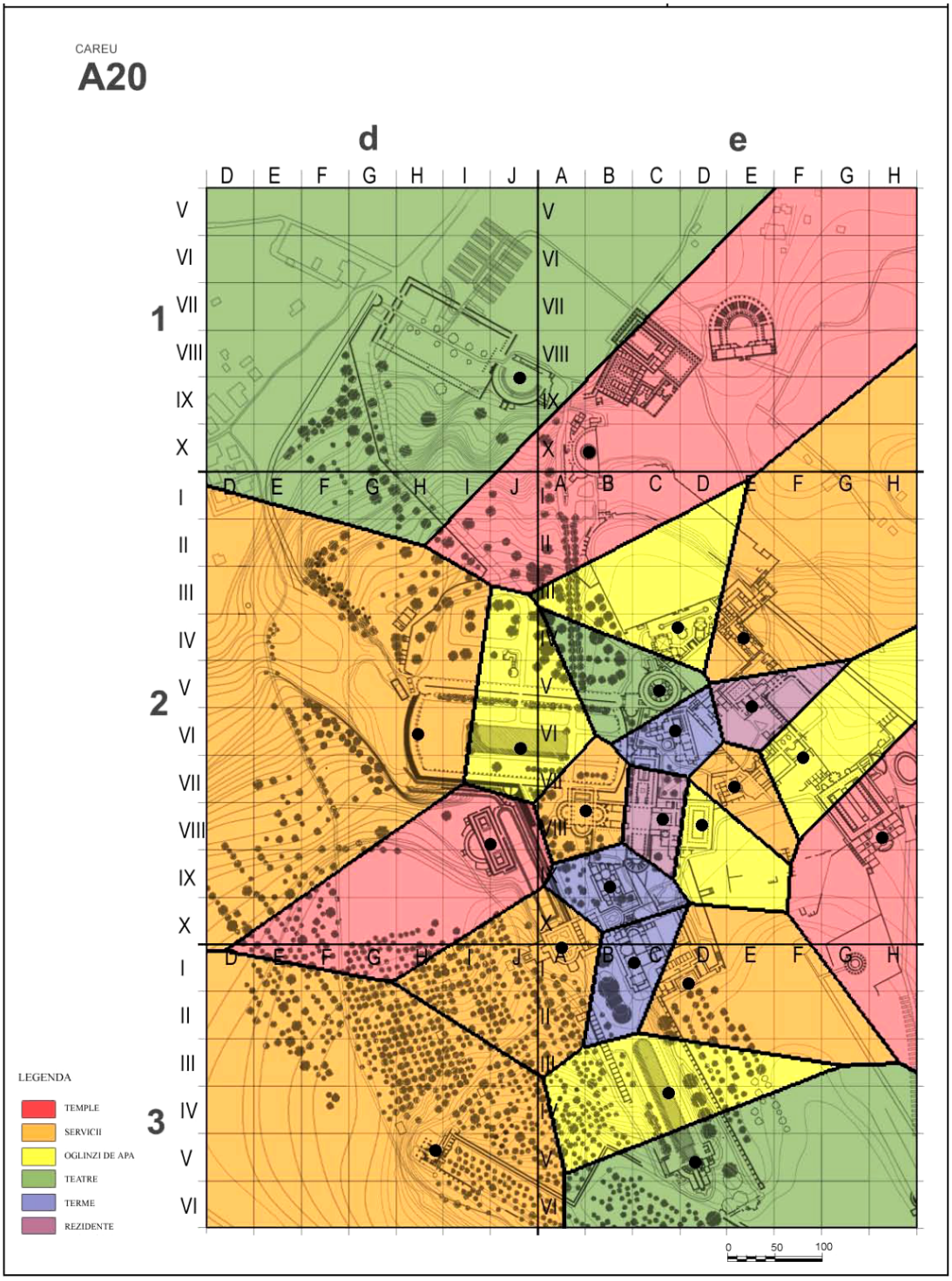
Anexa 16. Tipuri de situri arheologice. Relații cu alte situri asemănătoare.Villa Hadriana



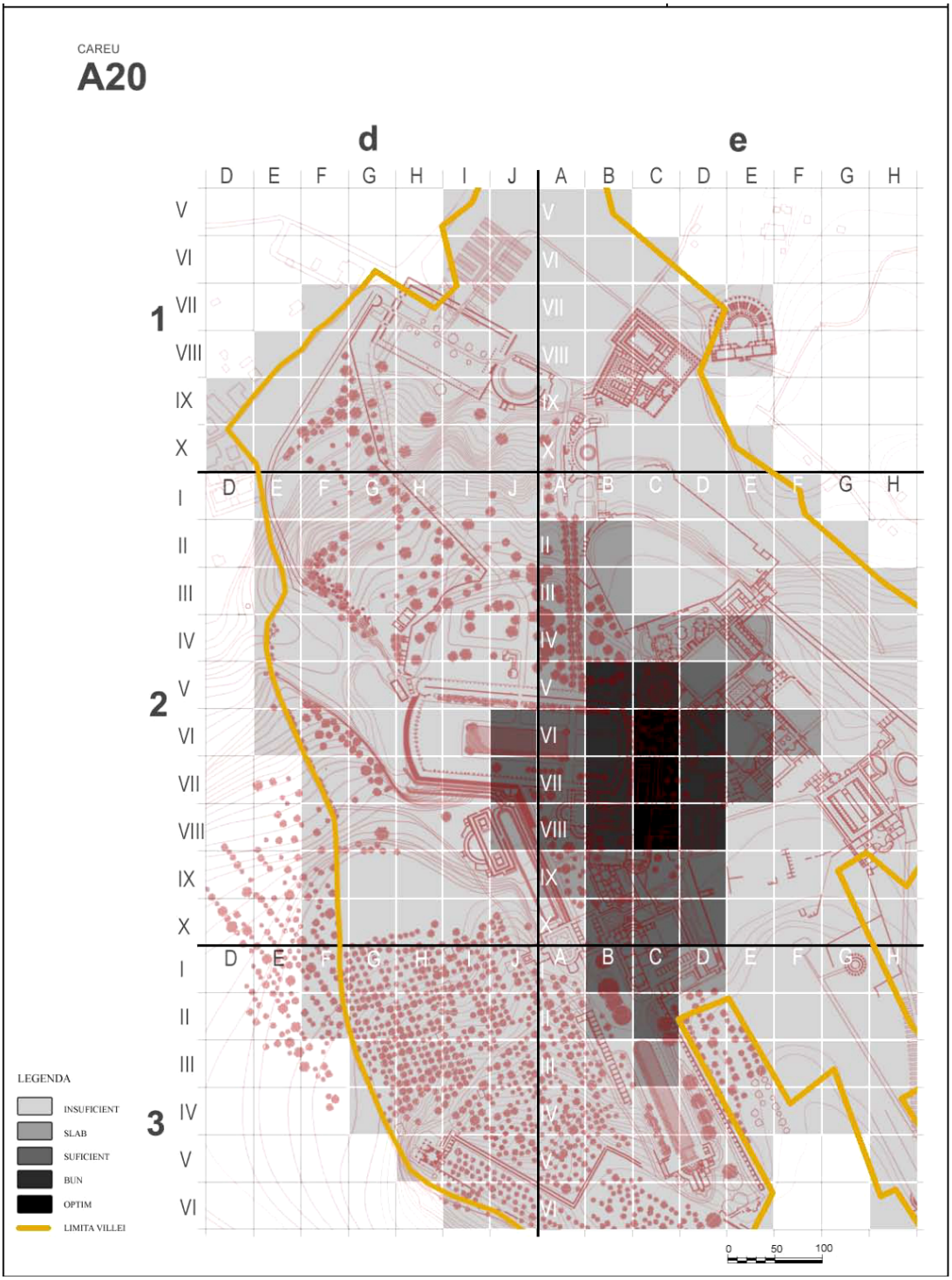
Anexa 17. Tipuri de situri arheologice. Relații cu alte situri asemănătoare.Diagrama lui Voronoi. Villa Hadriana



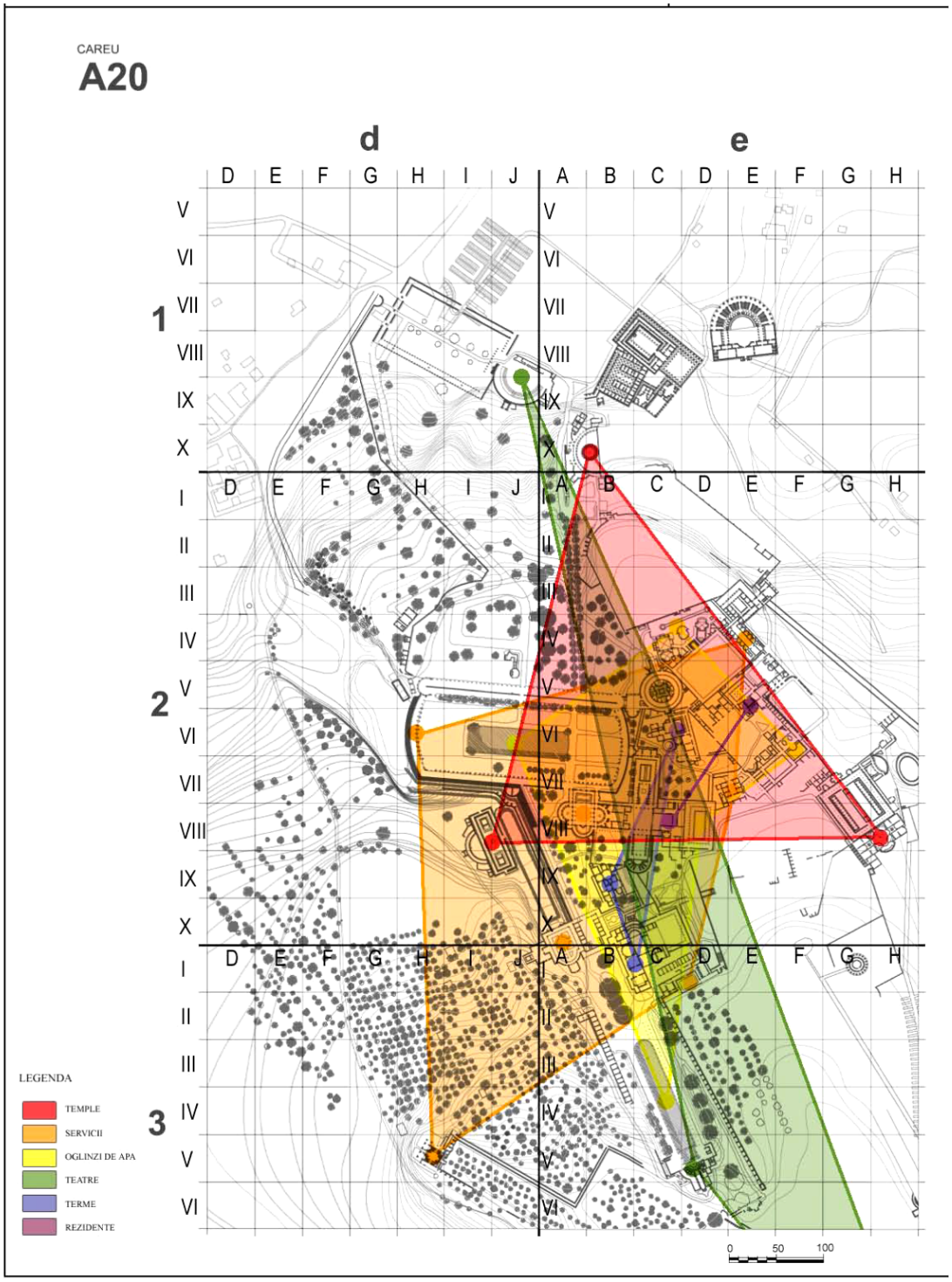
Anexa 18. Tipuri de situri arheologice. Relații cu alte situri asemănătoare.Diagrama lui Voronoi. Villa Hadriana



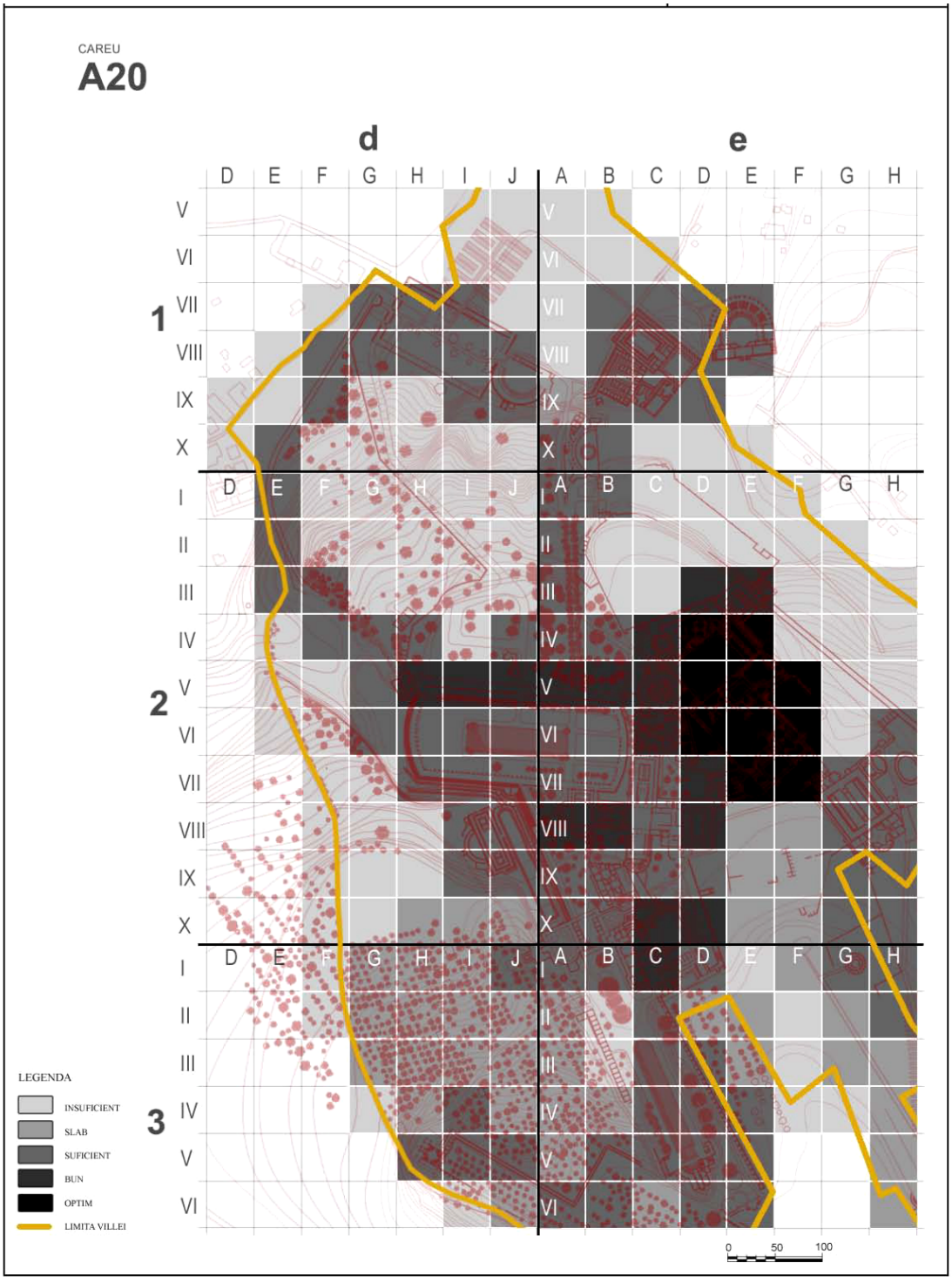
Anexa 19. Tipuri de situri arheologice. Relații în interiorul sitului. Villa Hadriana



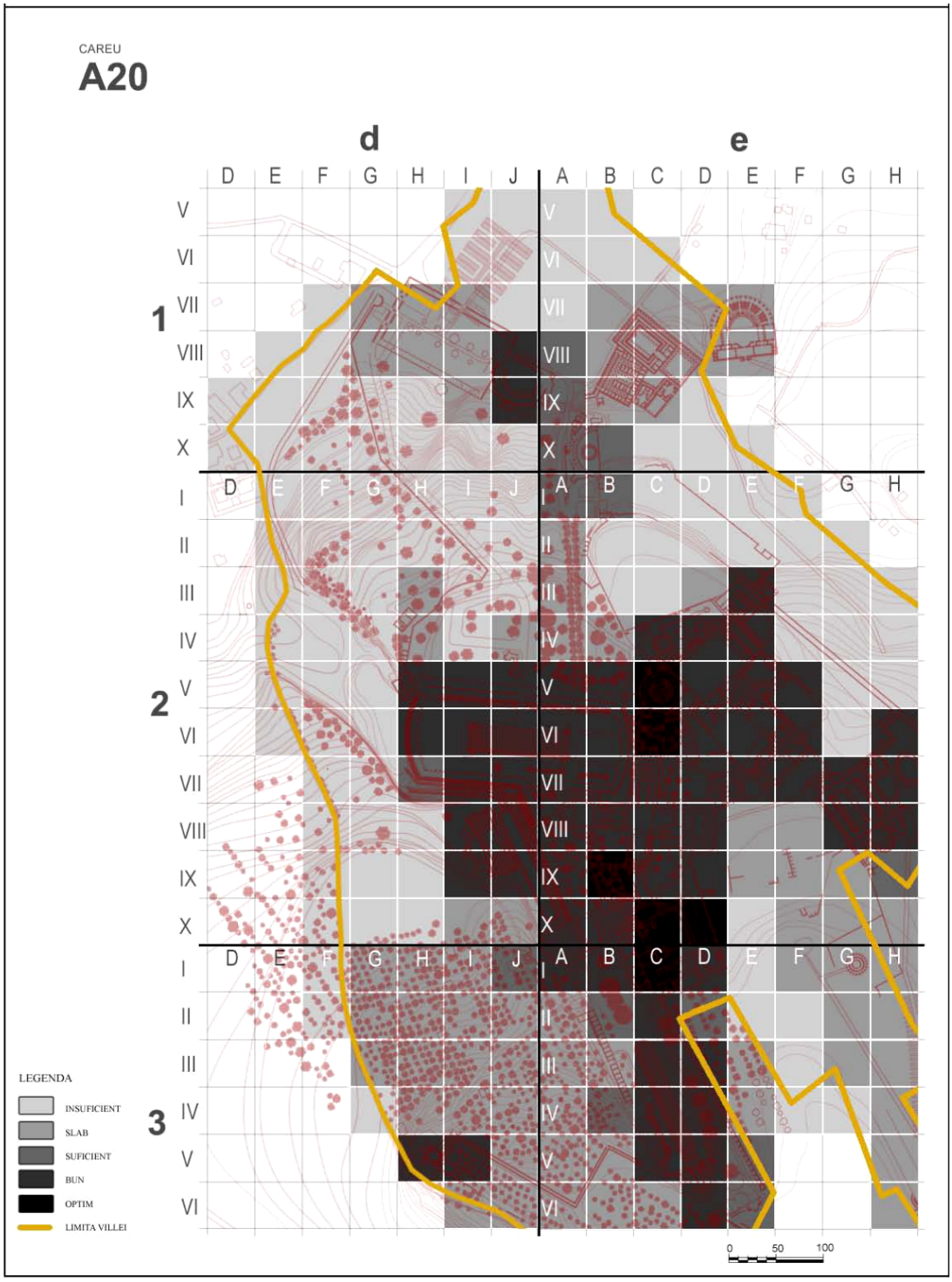
Anexa 20. Tipuri de situri arheologice. Relații în interiorul sitului. Interacțiuni între serviciile vilei Villa Hadriana



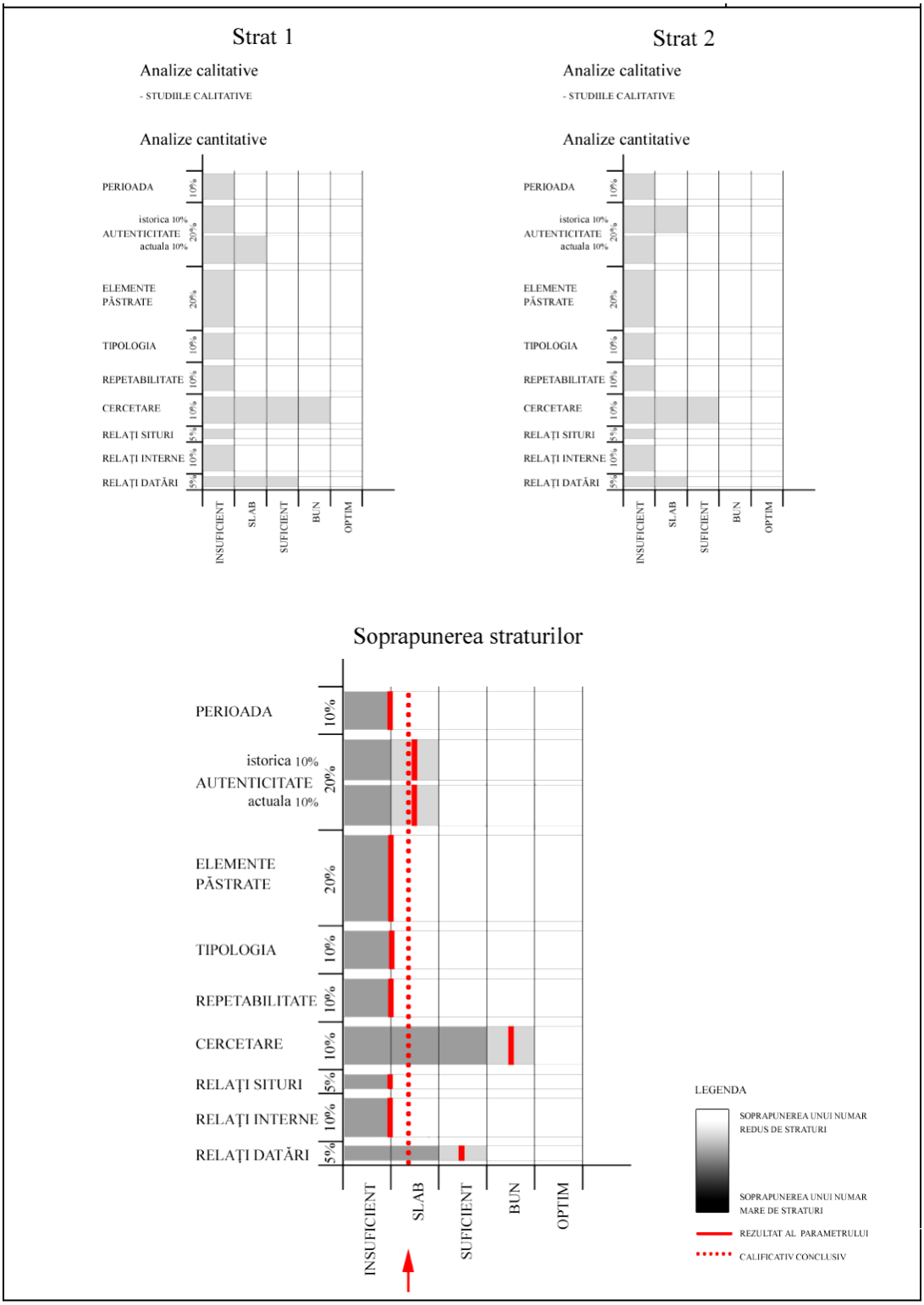
Anexa 21. Tipuri de situri arheologice. Relații cu datările succesive. Villa Hadriana



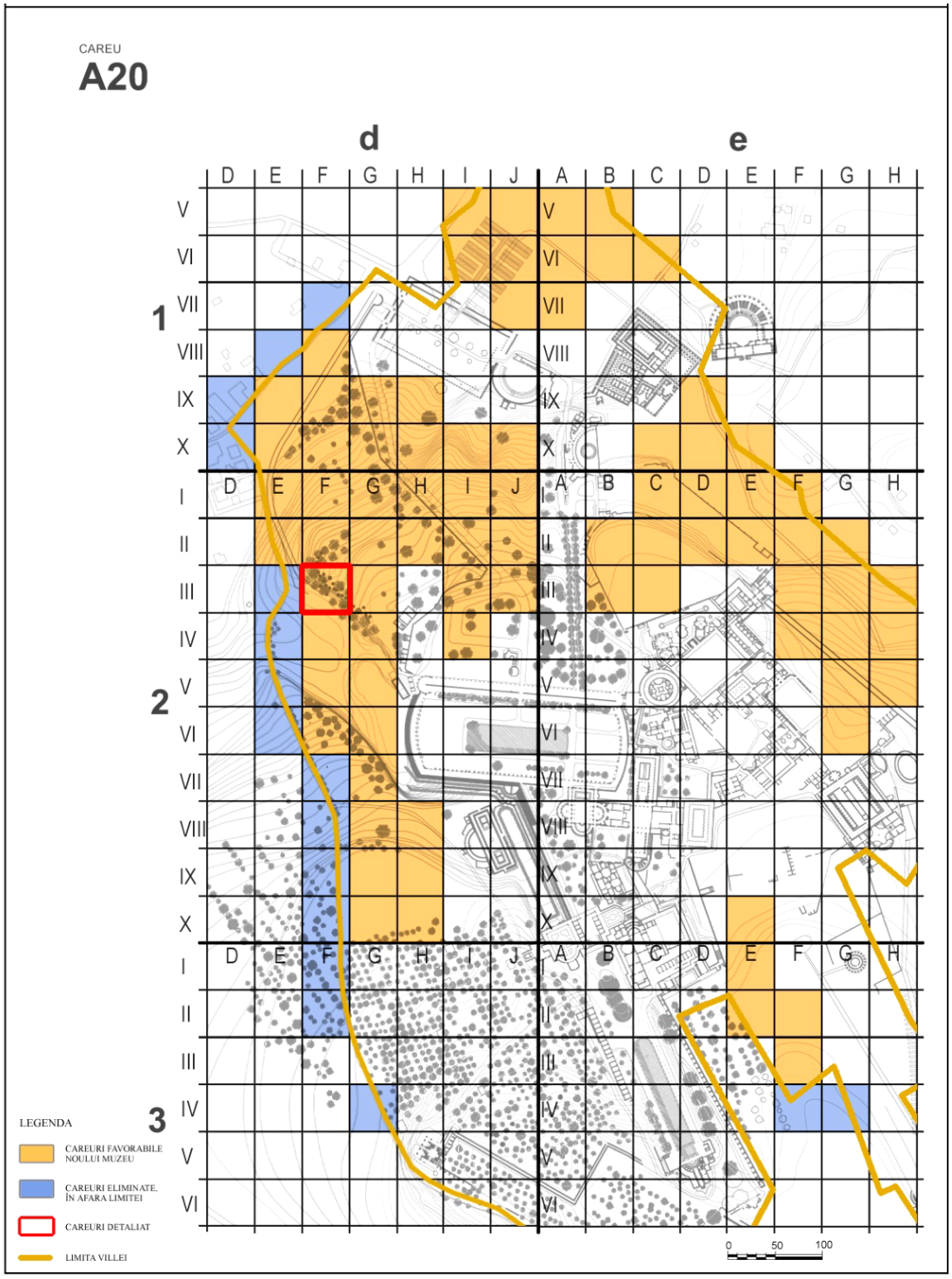
Anexa 22. Tipuri de situri arheologice. Concluzii. Villa Hadriana



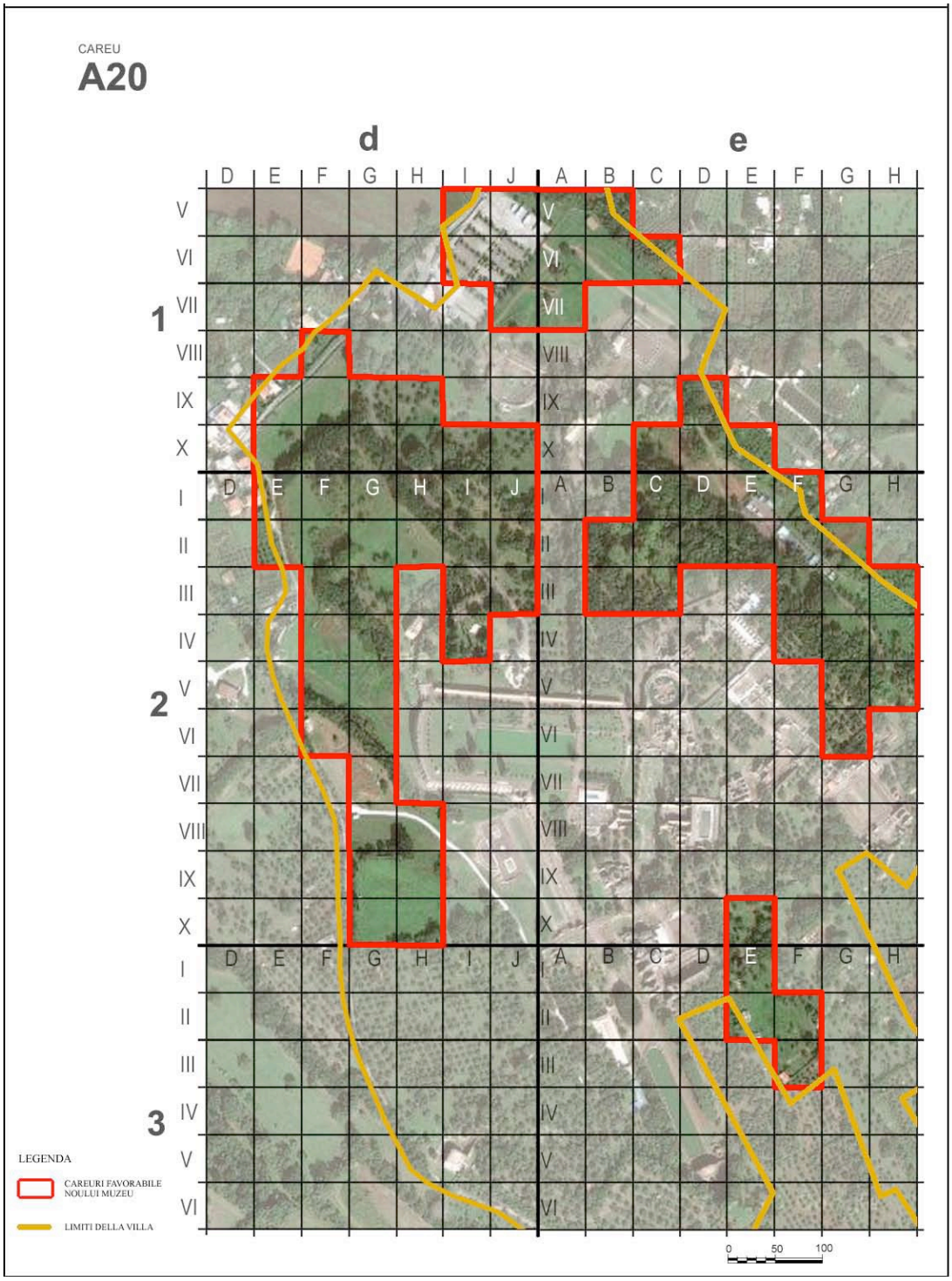
Anexa 23. Tipuri de situri arheologice. Villa Hadriana



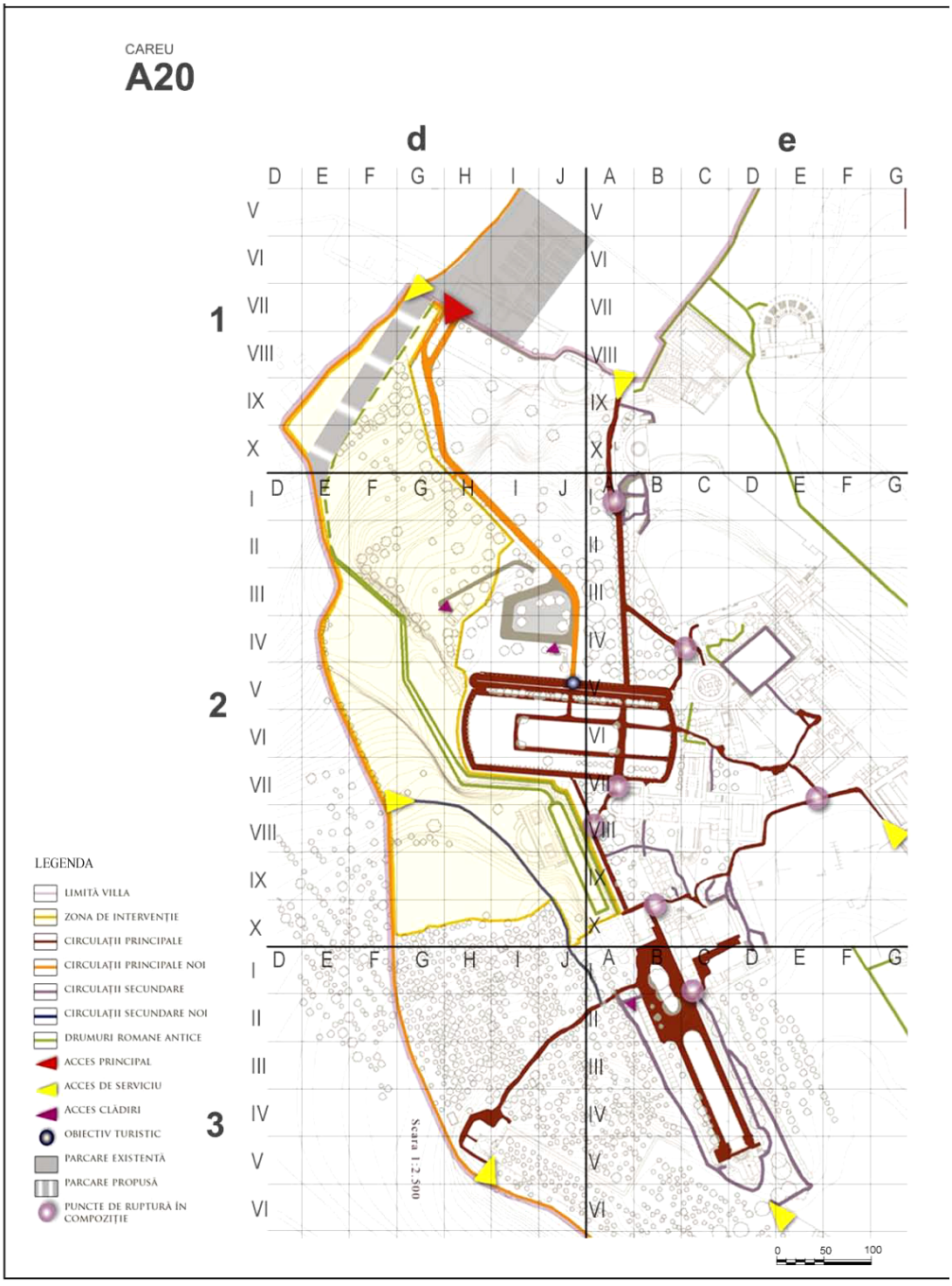
Anexa 24. Tipuri de situri arheologice. Rezultatul analizei. Villa Hadriana



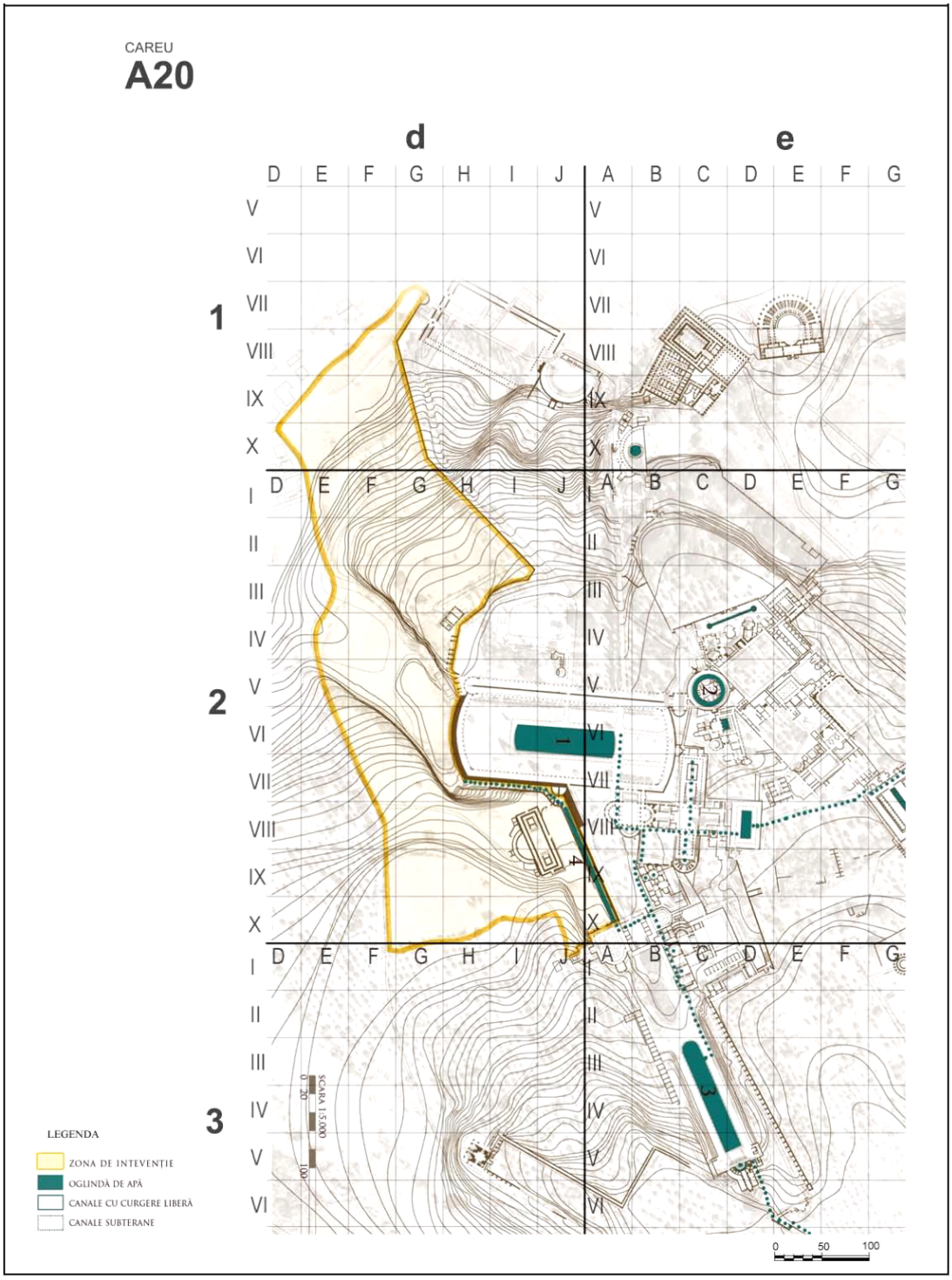
Anexa 25. Aerofotogrametrie. Villa Hadriana



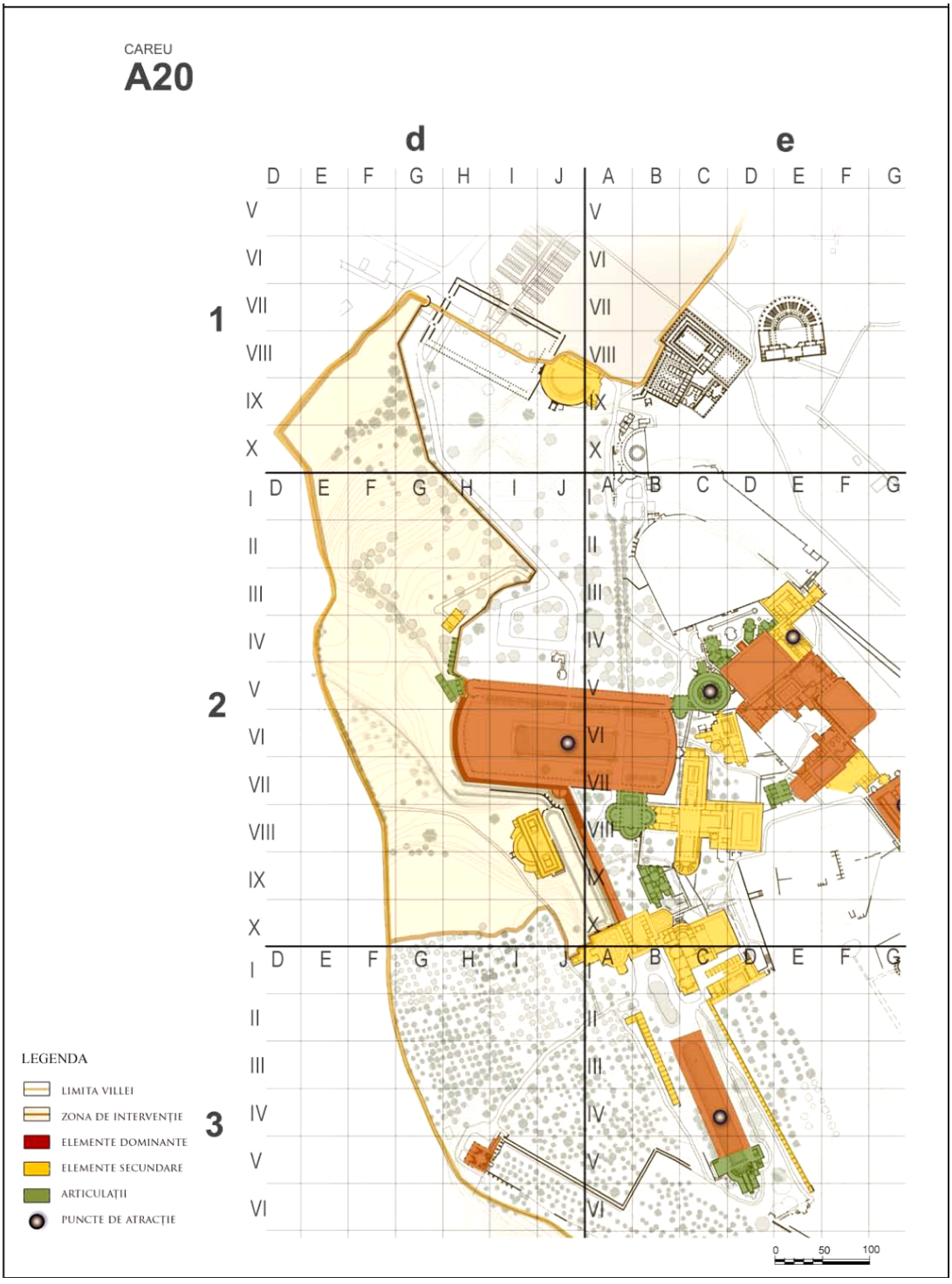
Anexa 26. Accese și trasee. Villa Hadriana



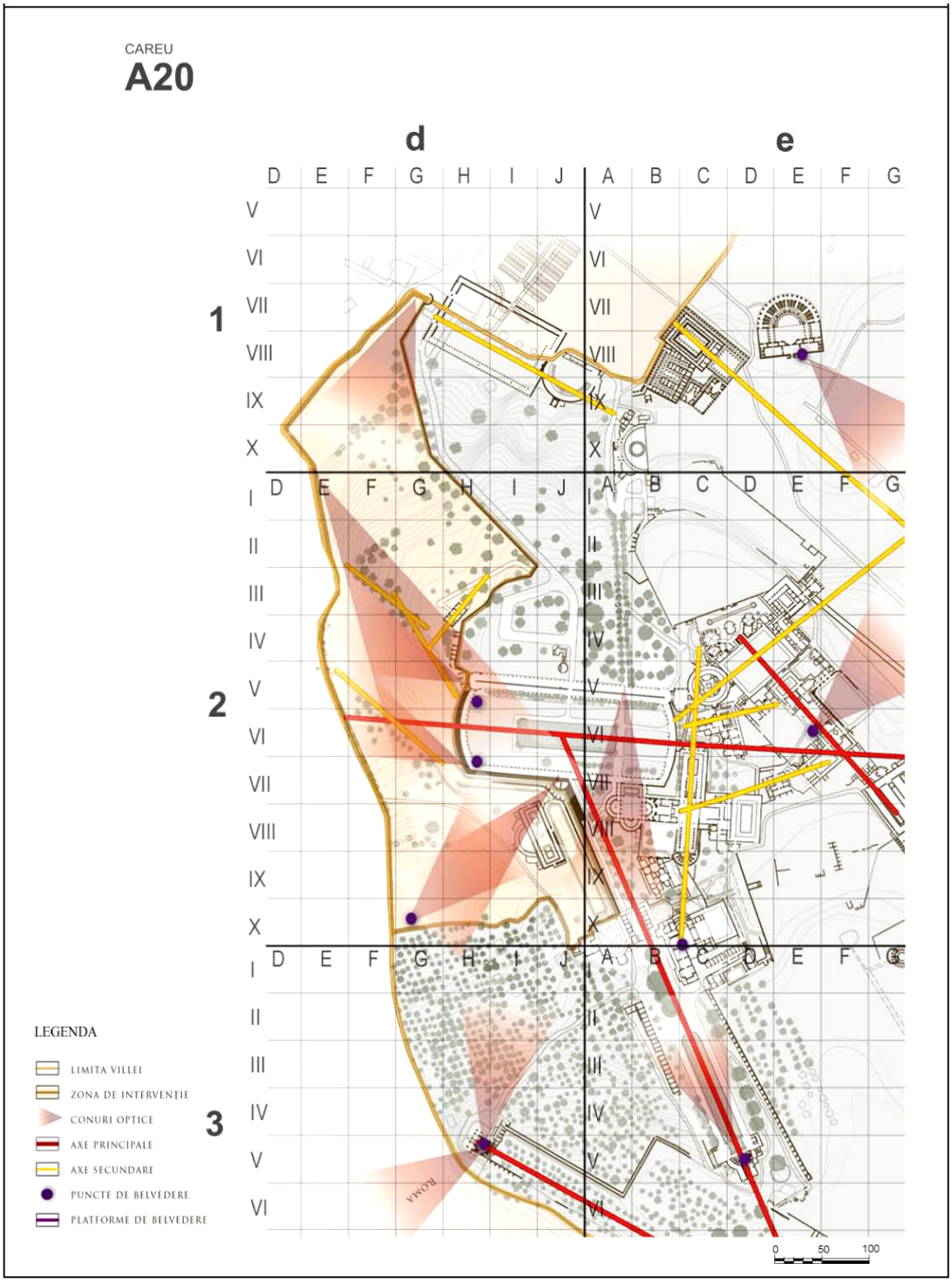
Anexa 27. Apa- element compozițional. Villa Hadriana

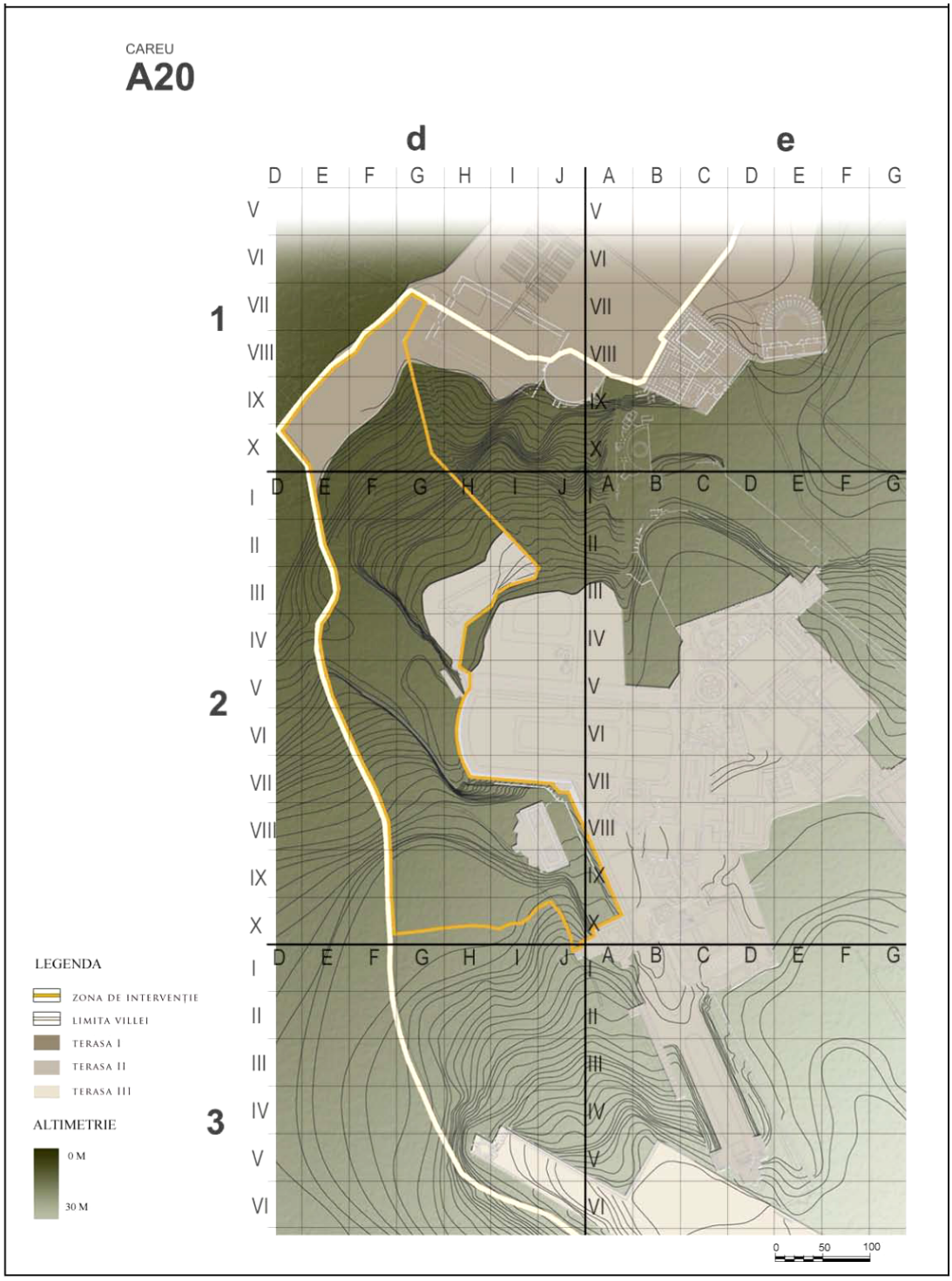


Anexa 28 Ierarhie. Villa Hadriana

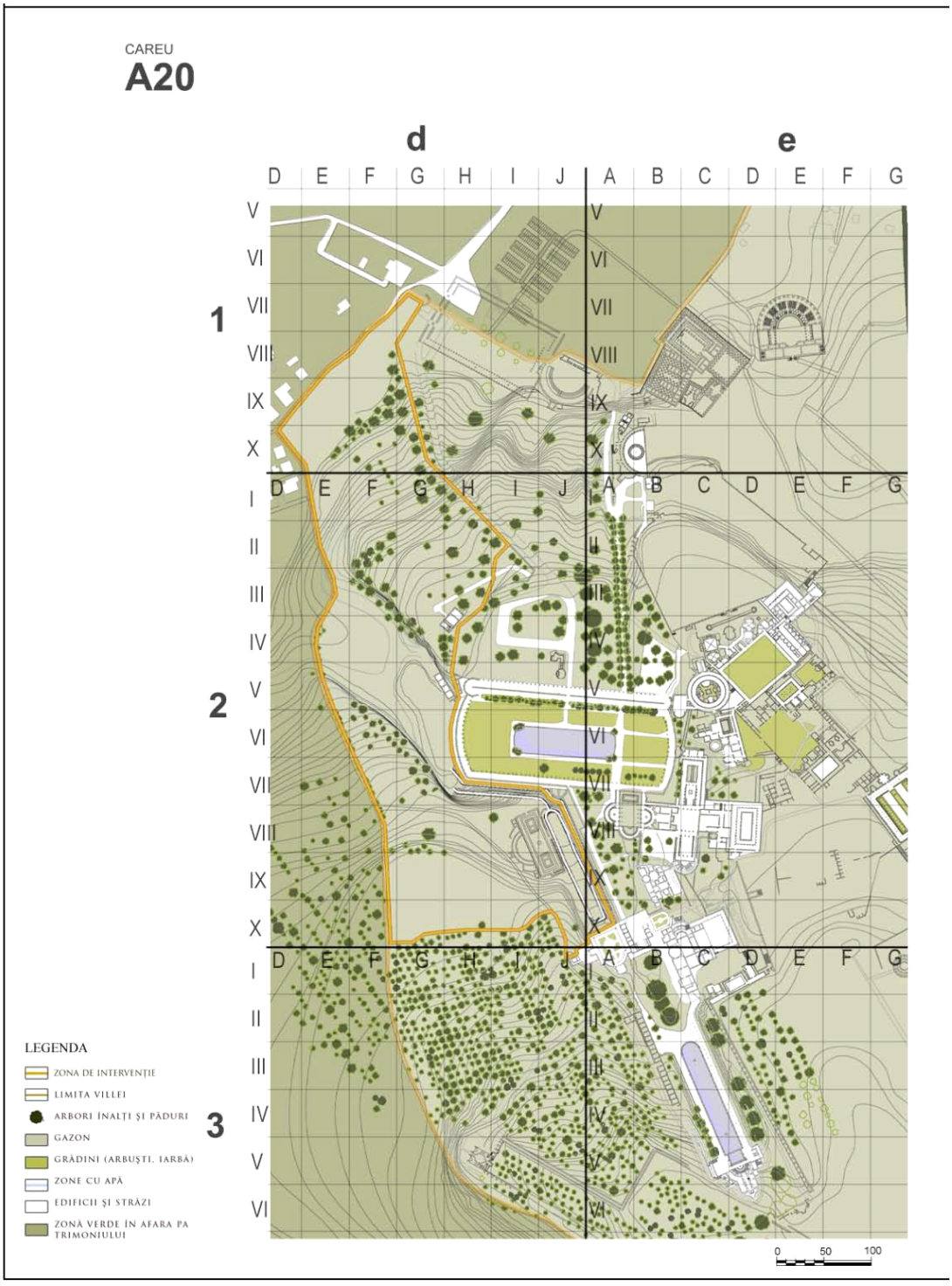


Anexa 29 Morfologie și axe de compoziție. Villa Hadriana



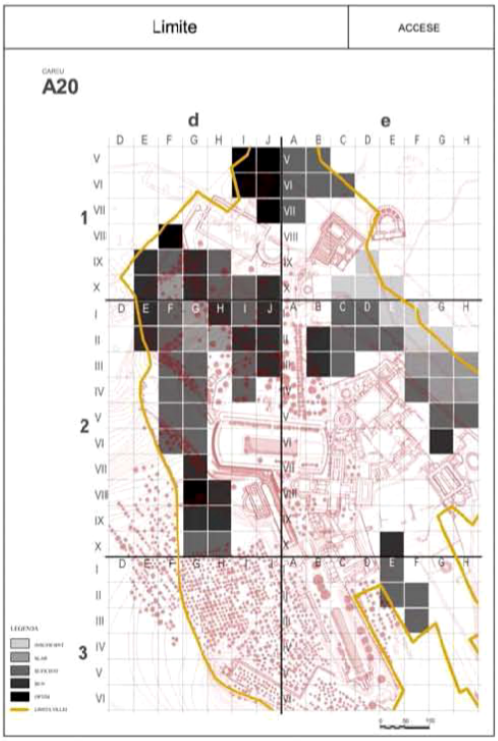

CAREU
A20
d
e
1
2
3
D E F G H I J A B C D E F G
V VI VII VIII IX X
I II III IV V VI VII VIII IX X
LEGENDA
ZONA DE INTERVENȚIE
LIMITA VILLEI
TERASA I
TERASA II
TERASA III
ALTIMETRIE
0 M
30 M
0 50 100

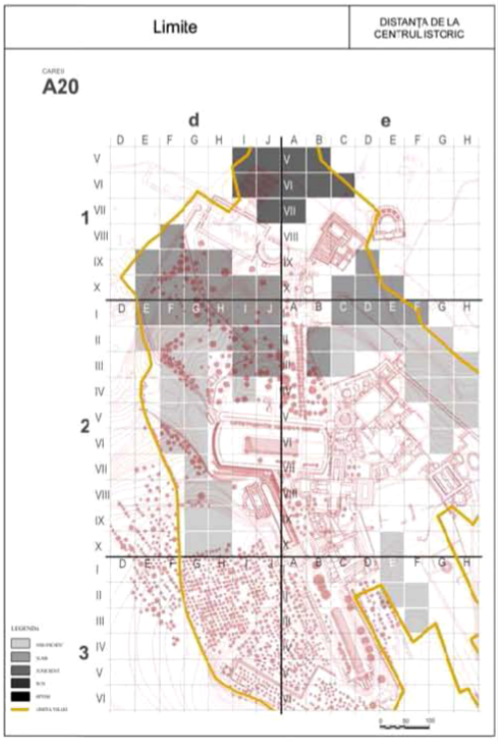
Anexa 31. Grădinile. Villa Hadriana

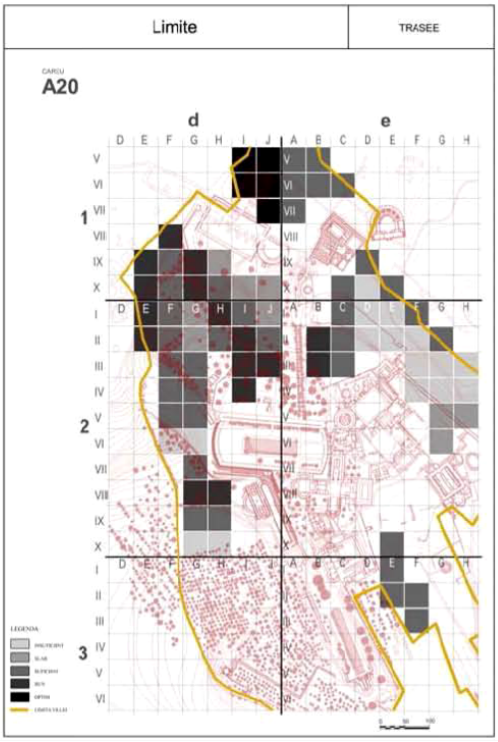


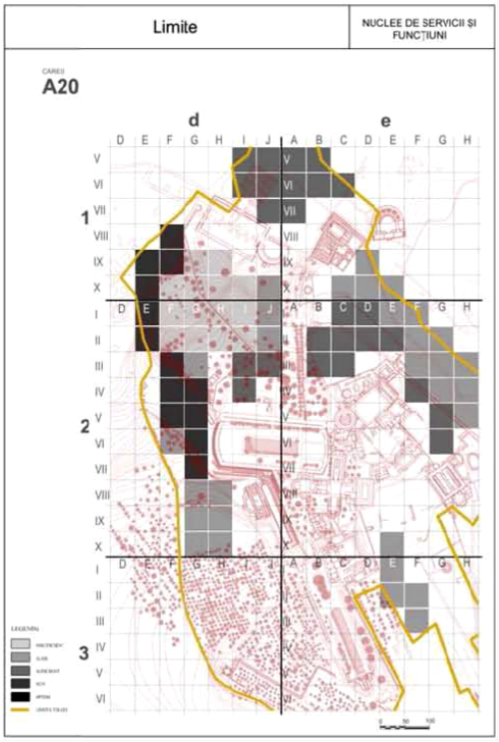
Anexa 32. Limite. Villa Hadriana

32.a. Accese. 32.b. Distanța de la centrul istoric. 32.c. Trasee. 32.d. Nuclee de servicii și funcțiuni

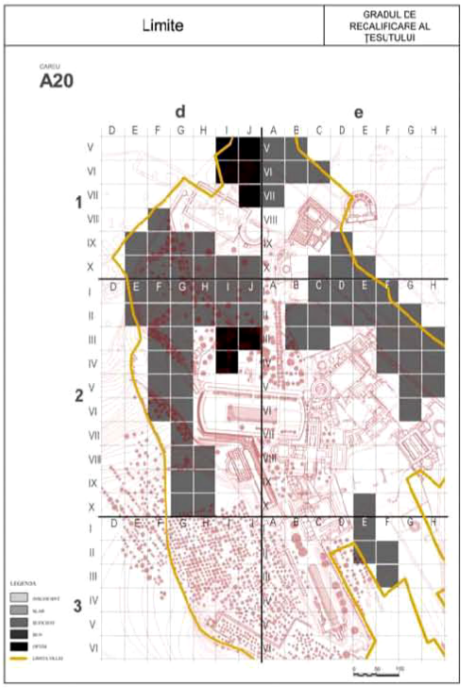


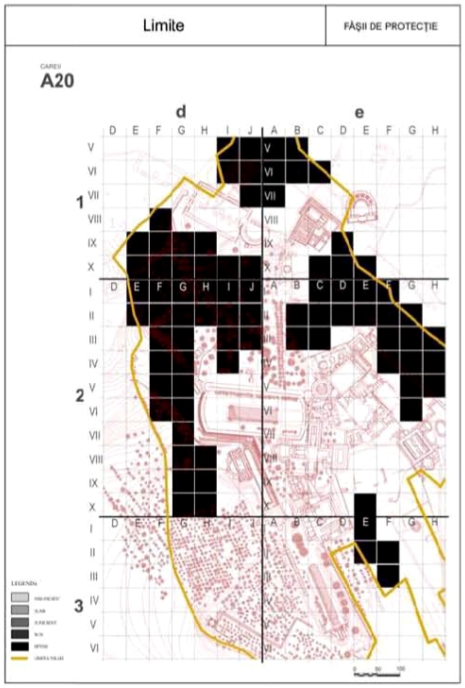


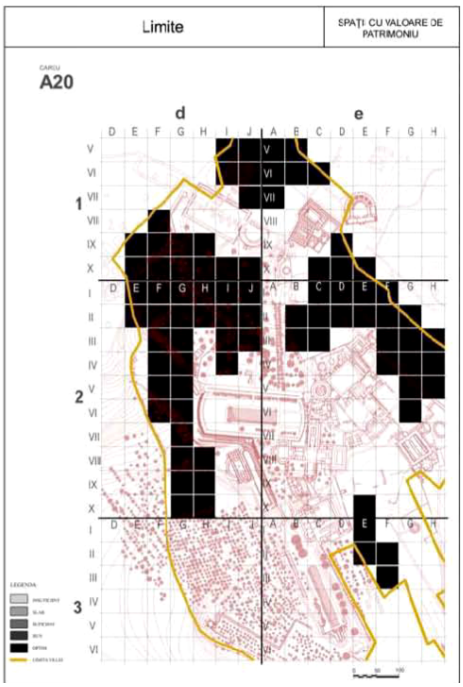


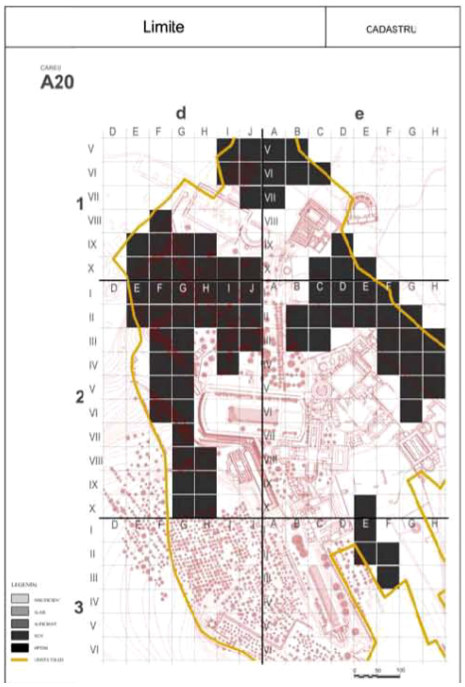


Anexa 33. Limite. Villa Hadriana. 33.a. Gradul de recalificare a țesutului. 33.b. Fâșii de protecție. 33.c. Spații cu valoare de patrimoniu. 33.d. Cadastru

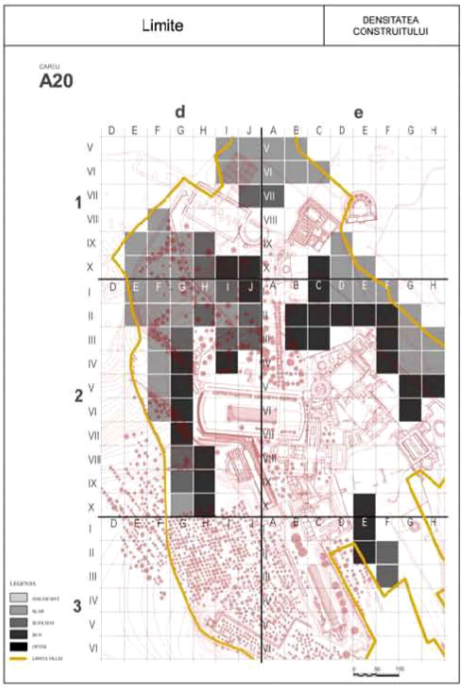


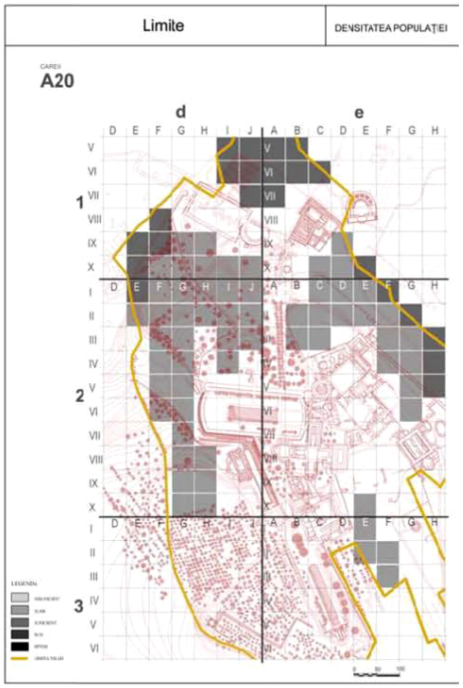


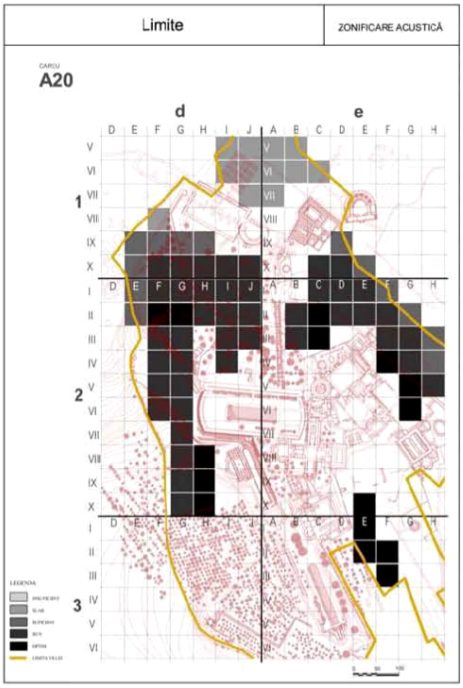


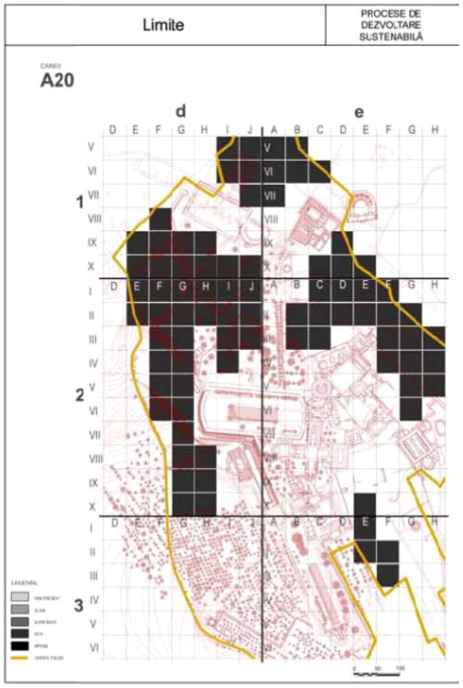


Anexa 34. Limite. Villa Hadriana. 34.a. Densitatea construitului. 34.b. Densitatea populației. 34.c. Zonificare acustică. 34.d. Procese de dezvoltare sustenabilă

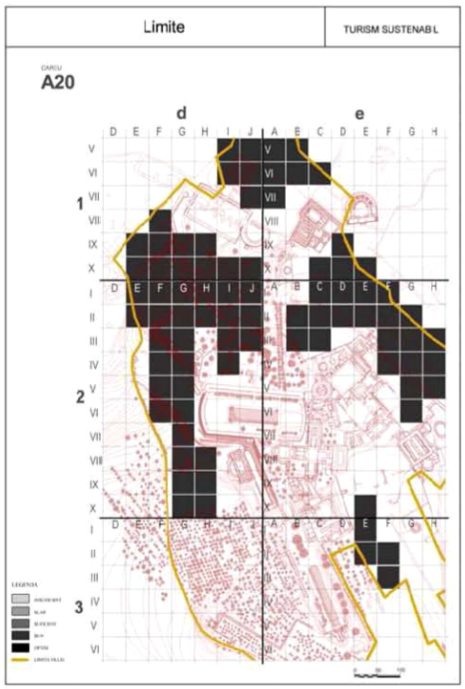


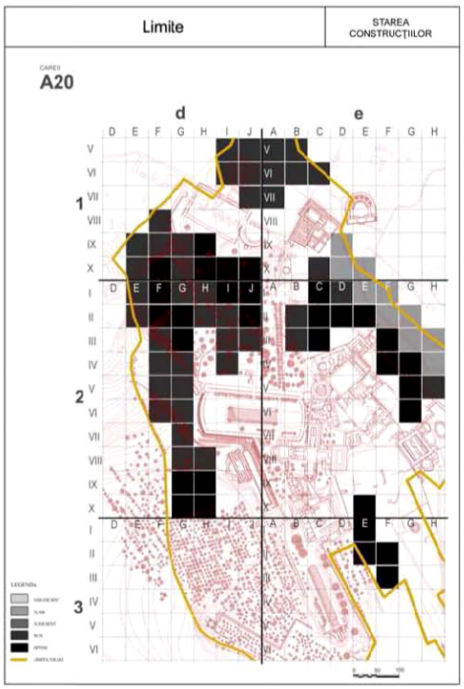


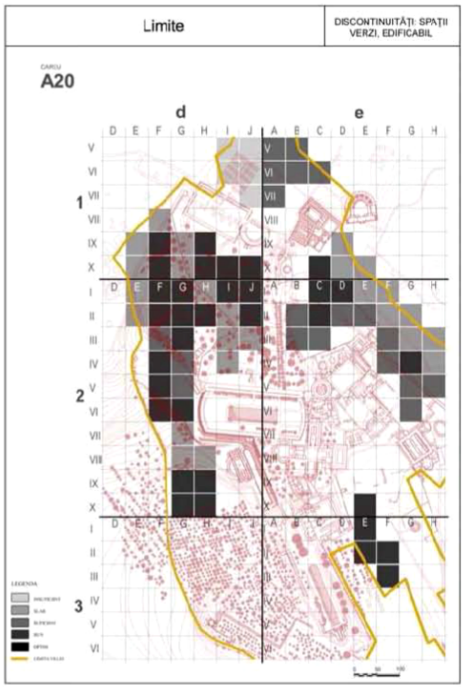




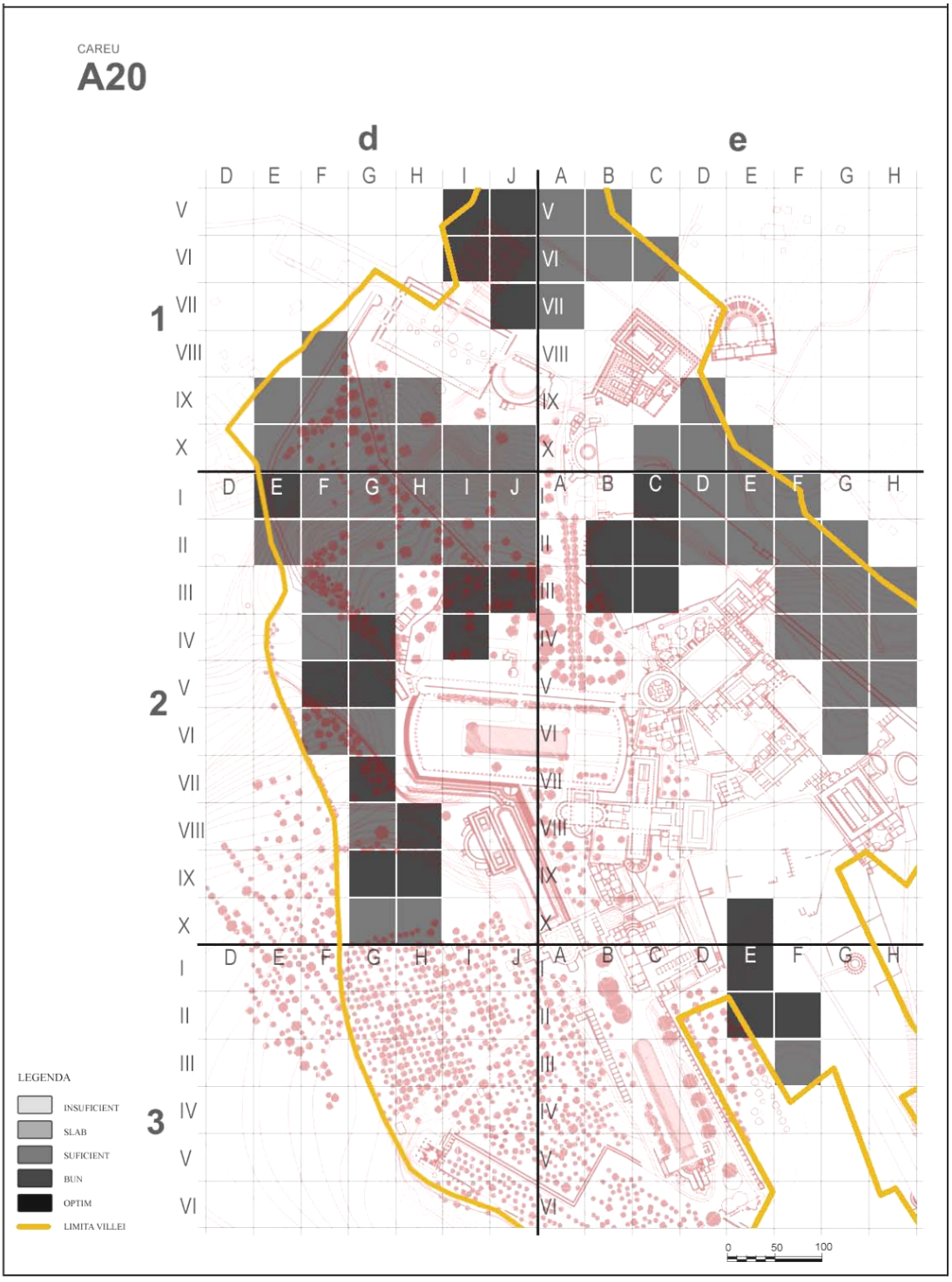
Anexa 35 Limite. Villa Hadriana. 35.a. Turism sustenabil. 35.b. Starea construcțiilor.
35.c. Discontinuități spații verzi-edificabil



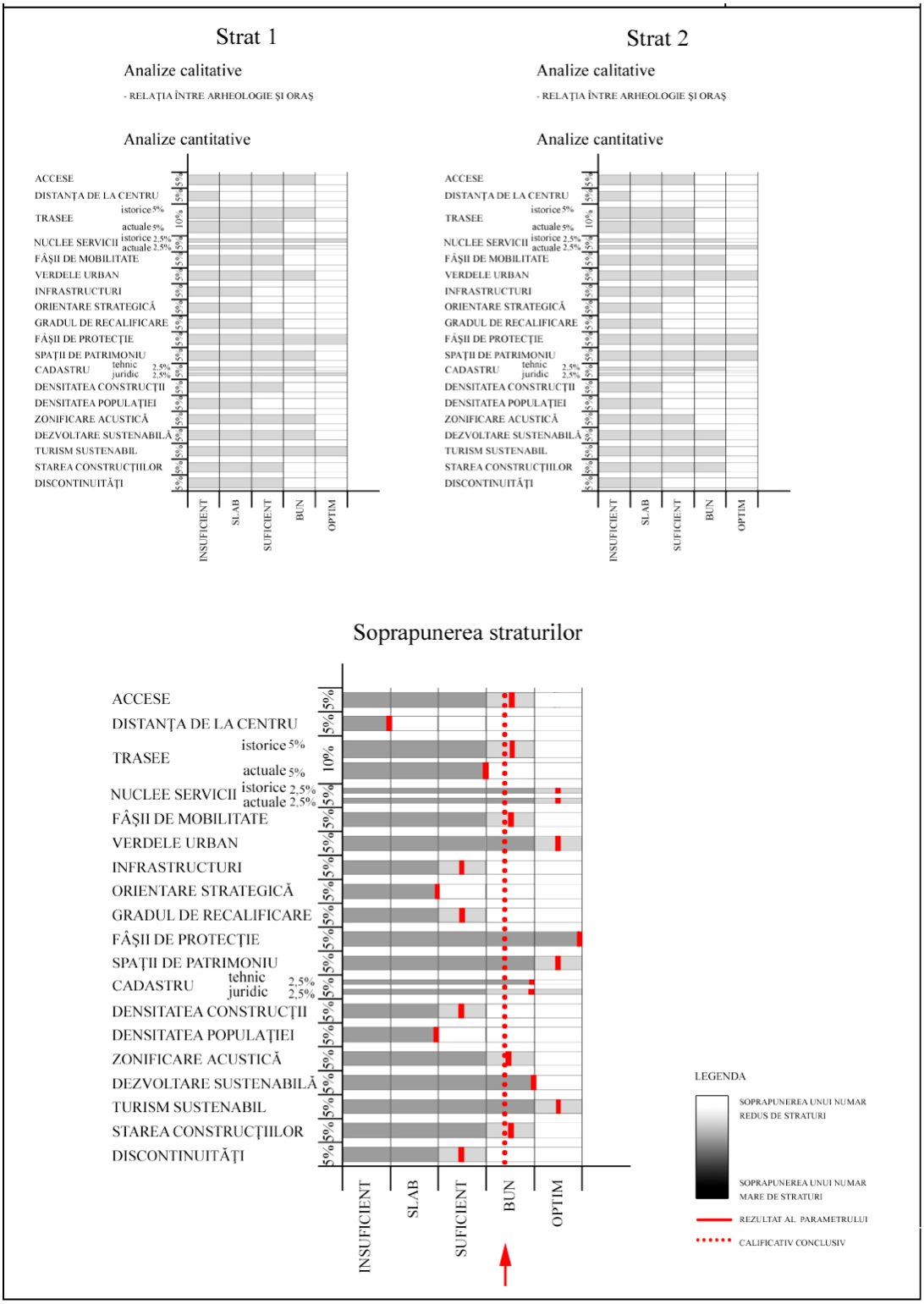




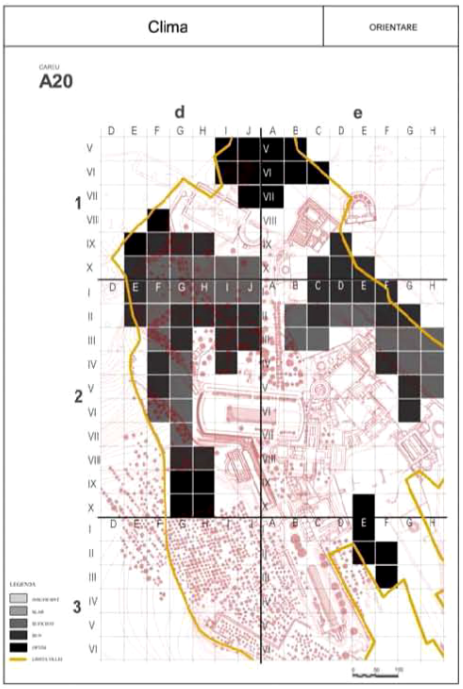
Anexa 36 Limite. Concluzii. Villa Hadriana

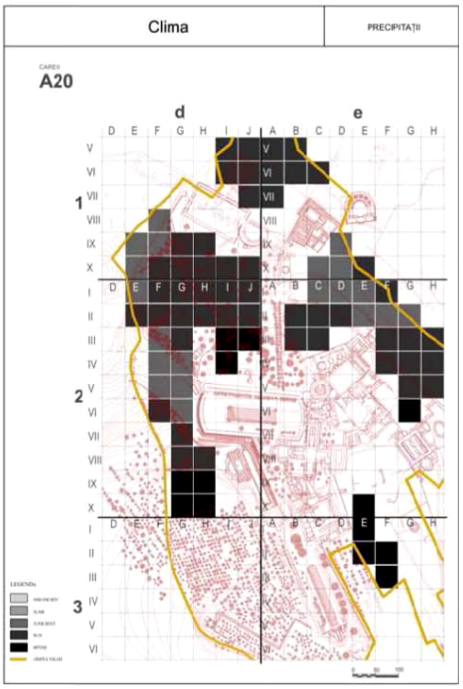


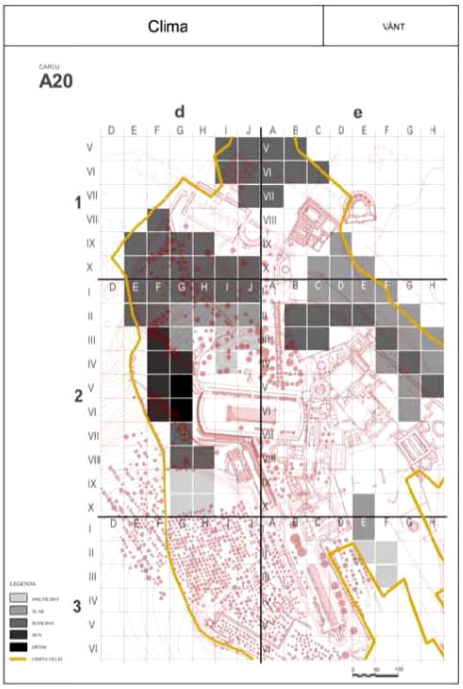
Anexa 37 Limite. Concluzii. Villa Hadriana

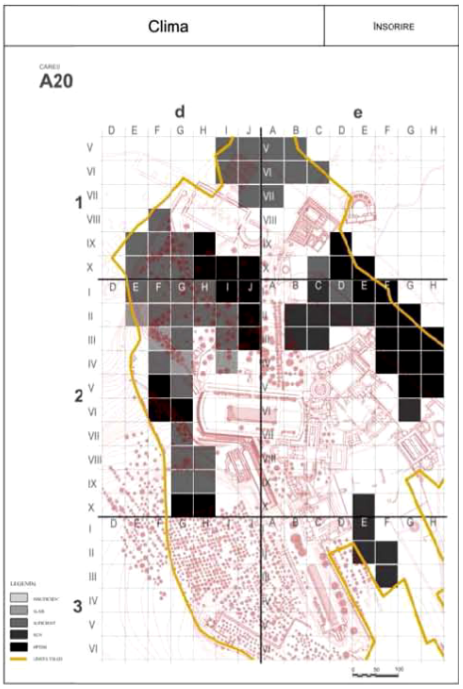


Anexa 38. Clima. Villa Hadriana
38.a. Orientare. 38.b. Precipitații. 38.c. Vânt. 38.d. Însorire.

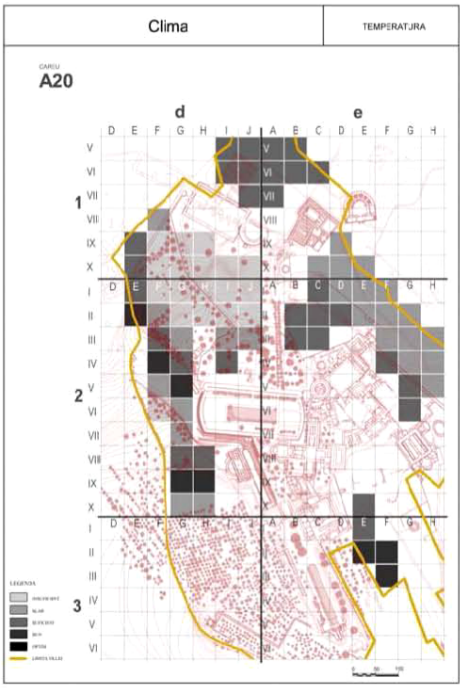


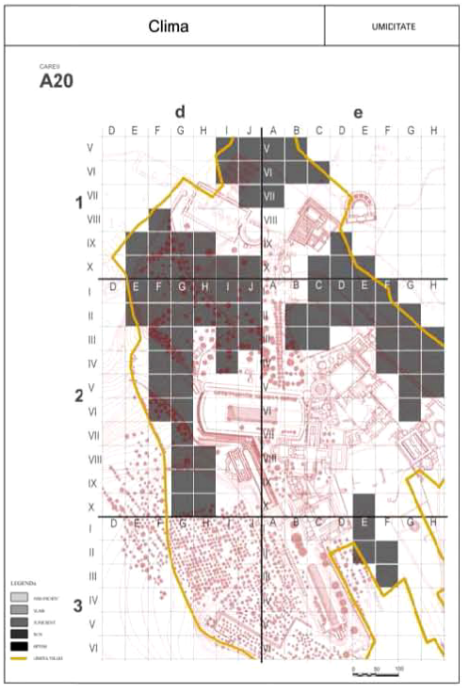


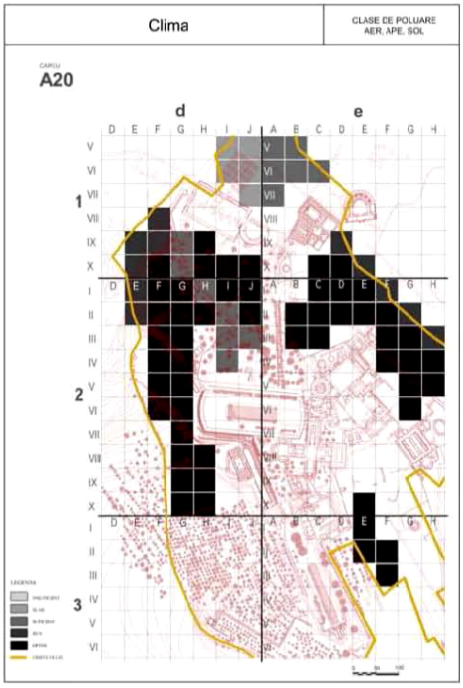


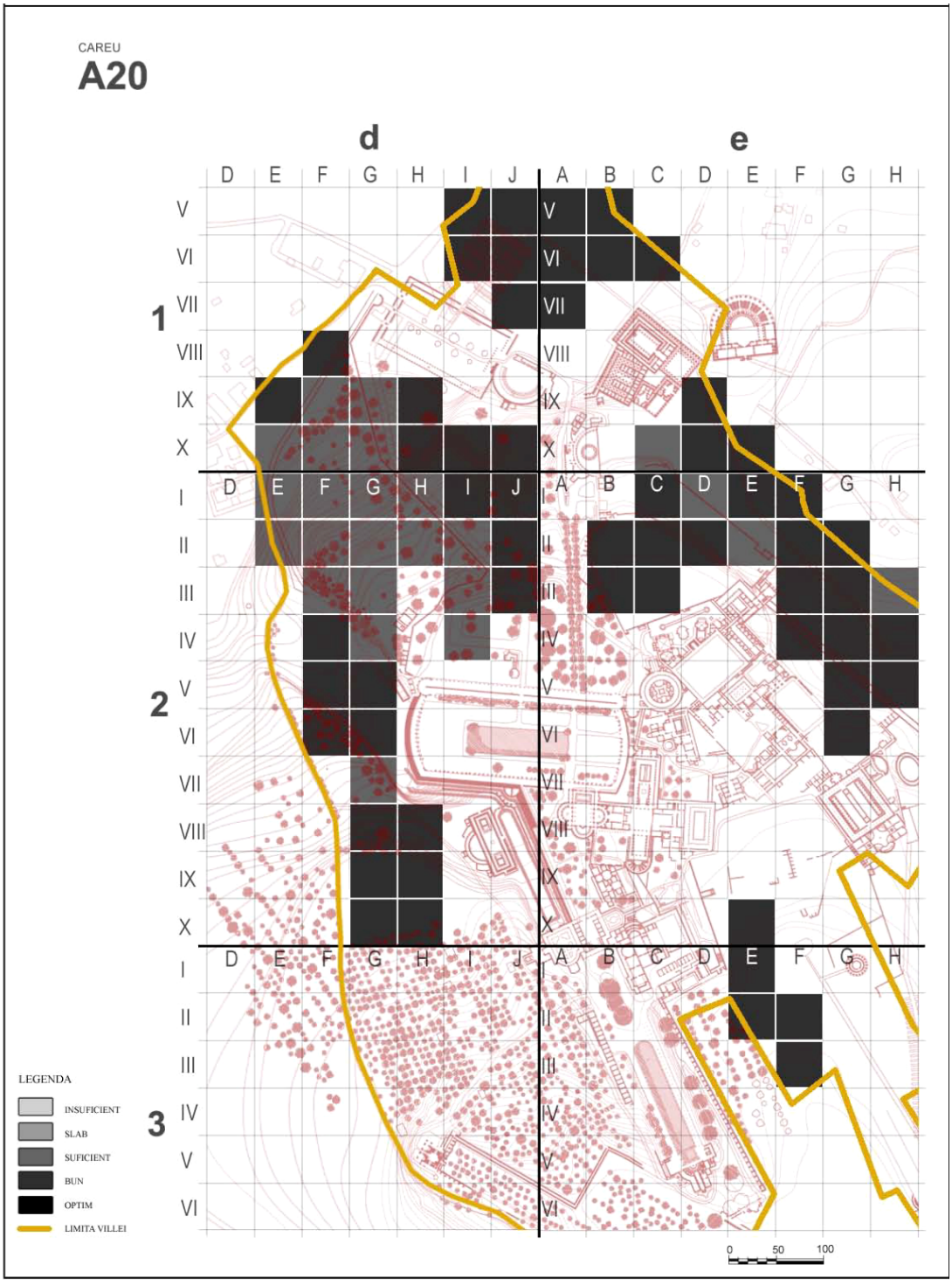


Anexa 39. Clima. Villa Hadriana
39.a. Temperatura. 39.b. Umiditate. 38.c. Clase de poluare.

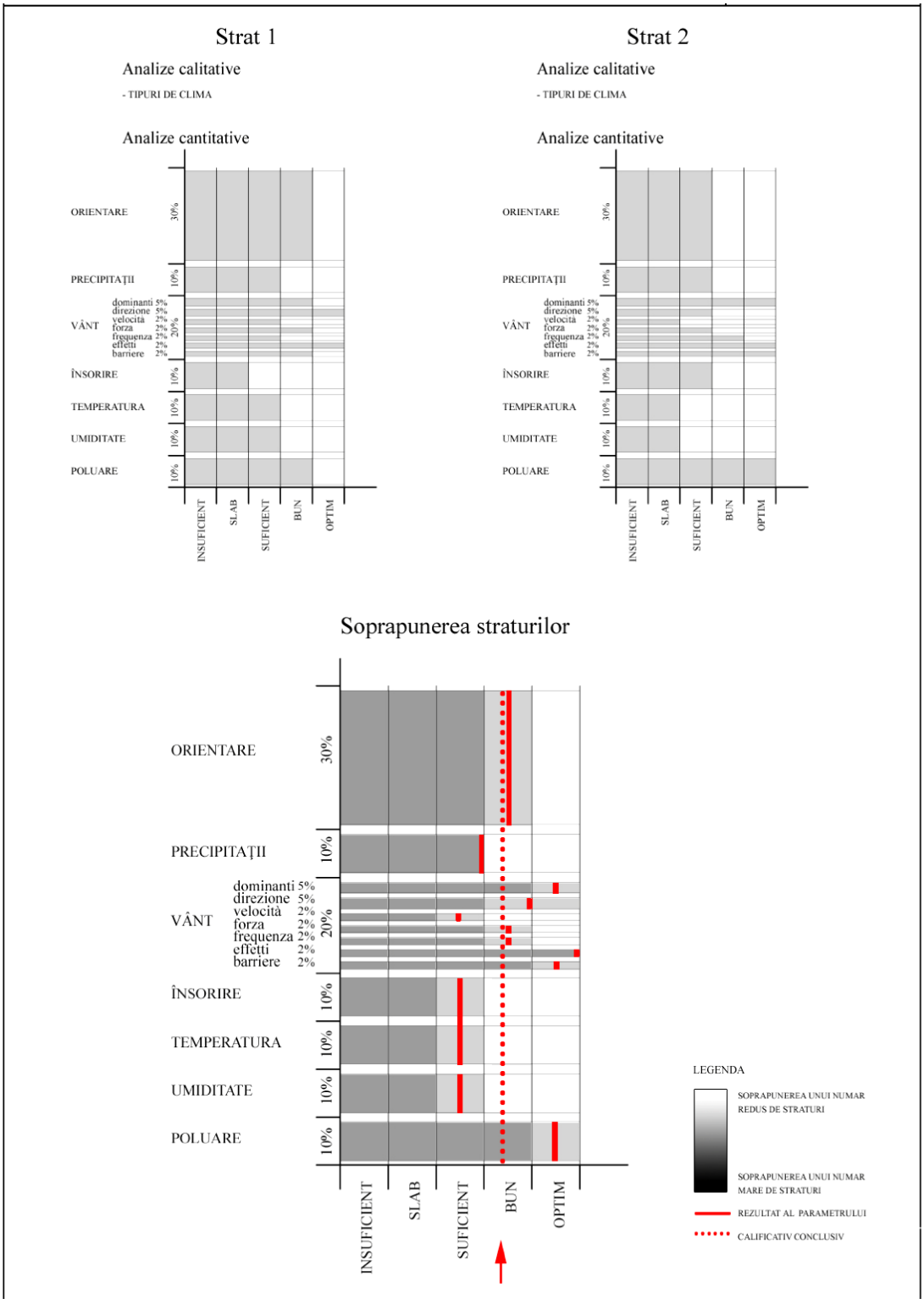




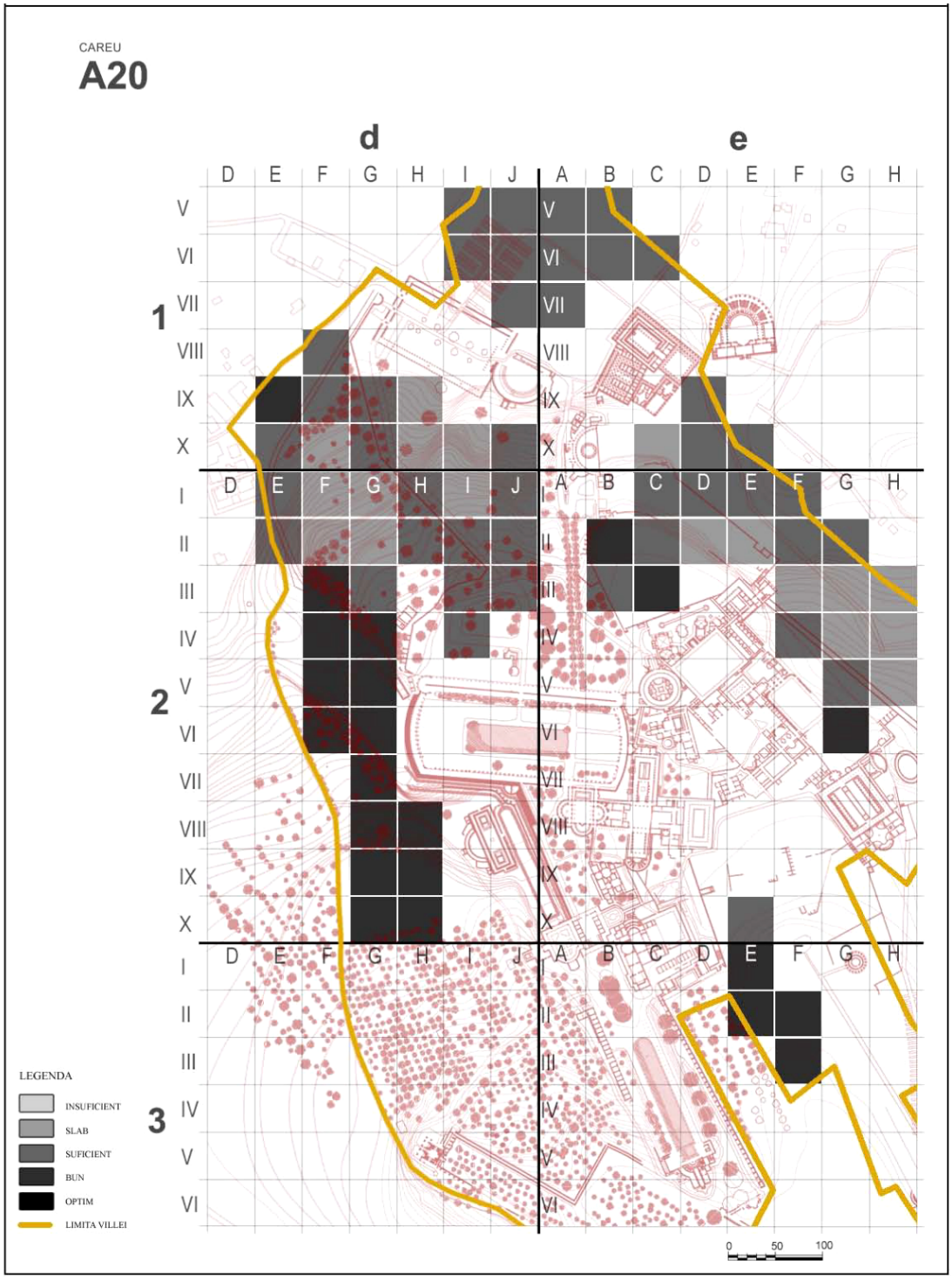



CAREU
A20
d
e
D E F G H I J
A B C D E F G H
V VI VII VIII IX X
I II III IV V VI VII VIII IX X
1
2
3
LEGENDA
INSUFICIENT
SLAB
SUFICIENT
BUN
OPTIM
LIMITA VILLEI
0 50 100

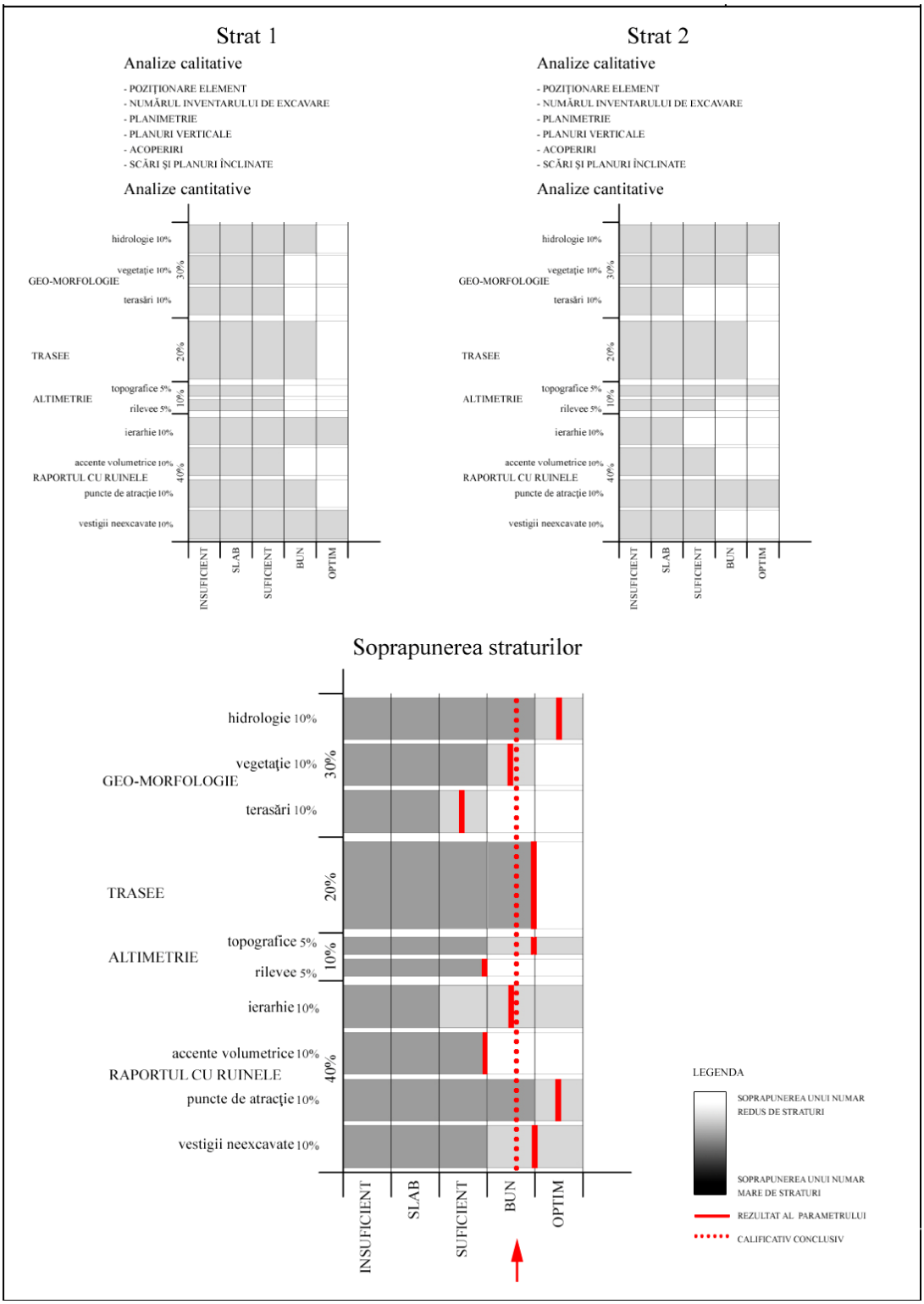
Anexa 41. Clima. Concluzii. Villa Hadriana



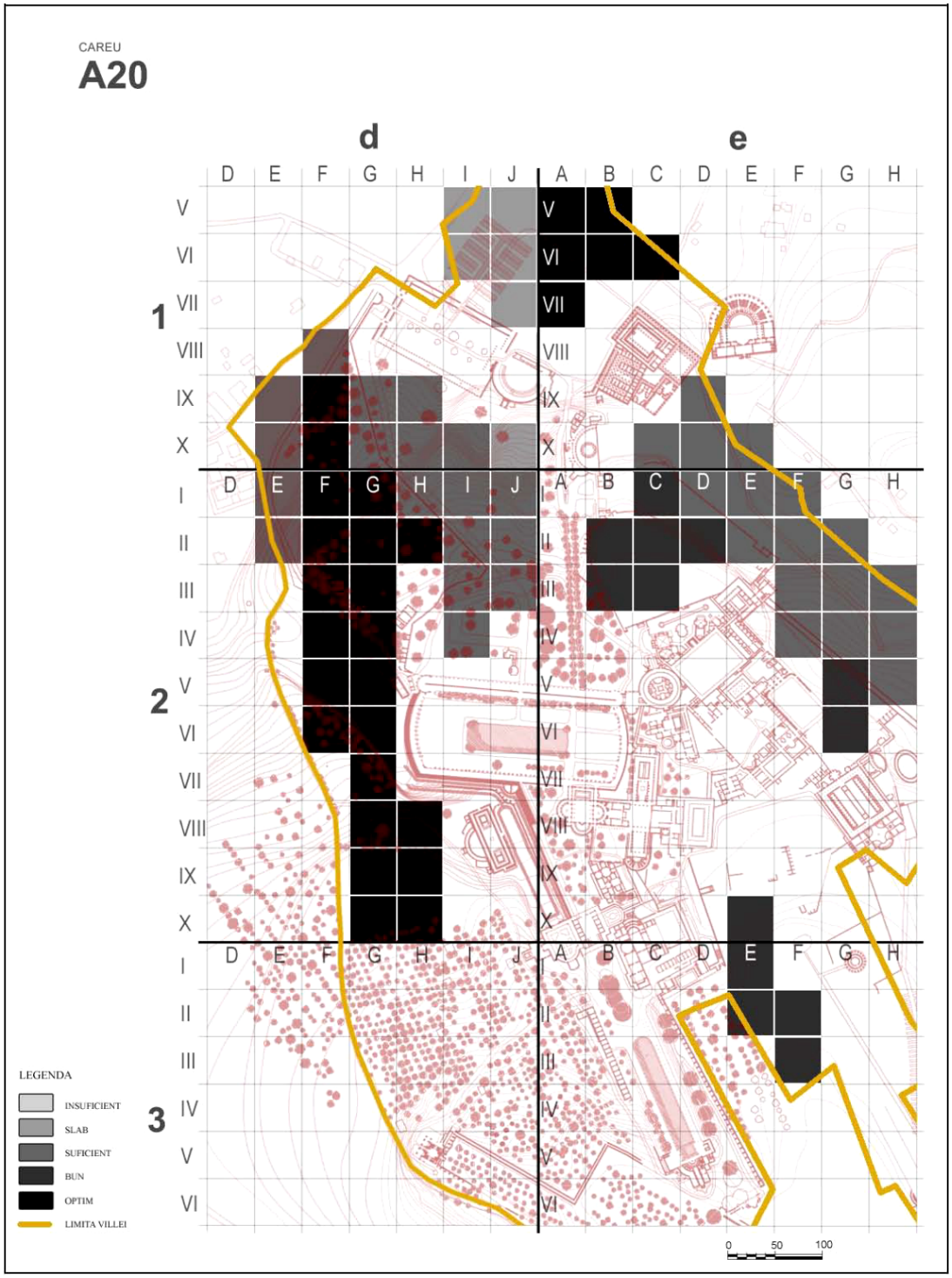
Anexa 42. Configurație și morfologie. Concluzii. Villa Hadriana



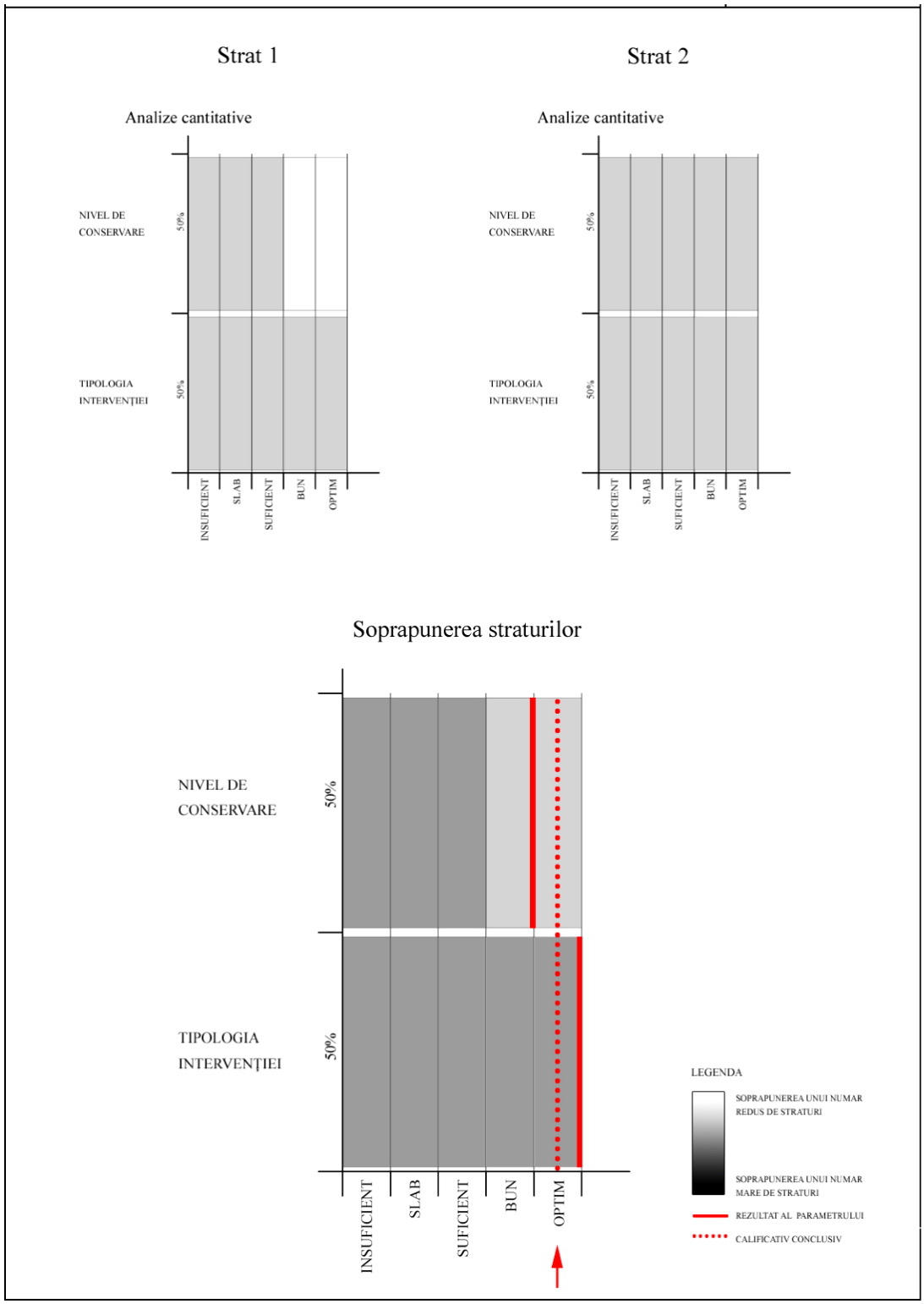
Anexa 42. Configurație și morfologie. Concluzii. Villa Hadriana

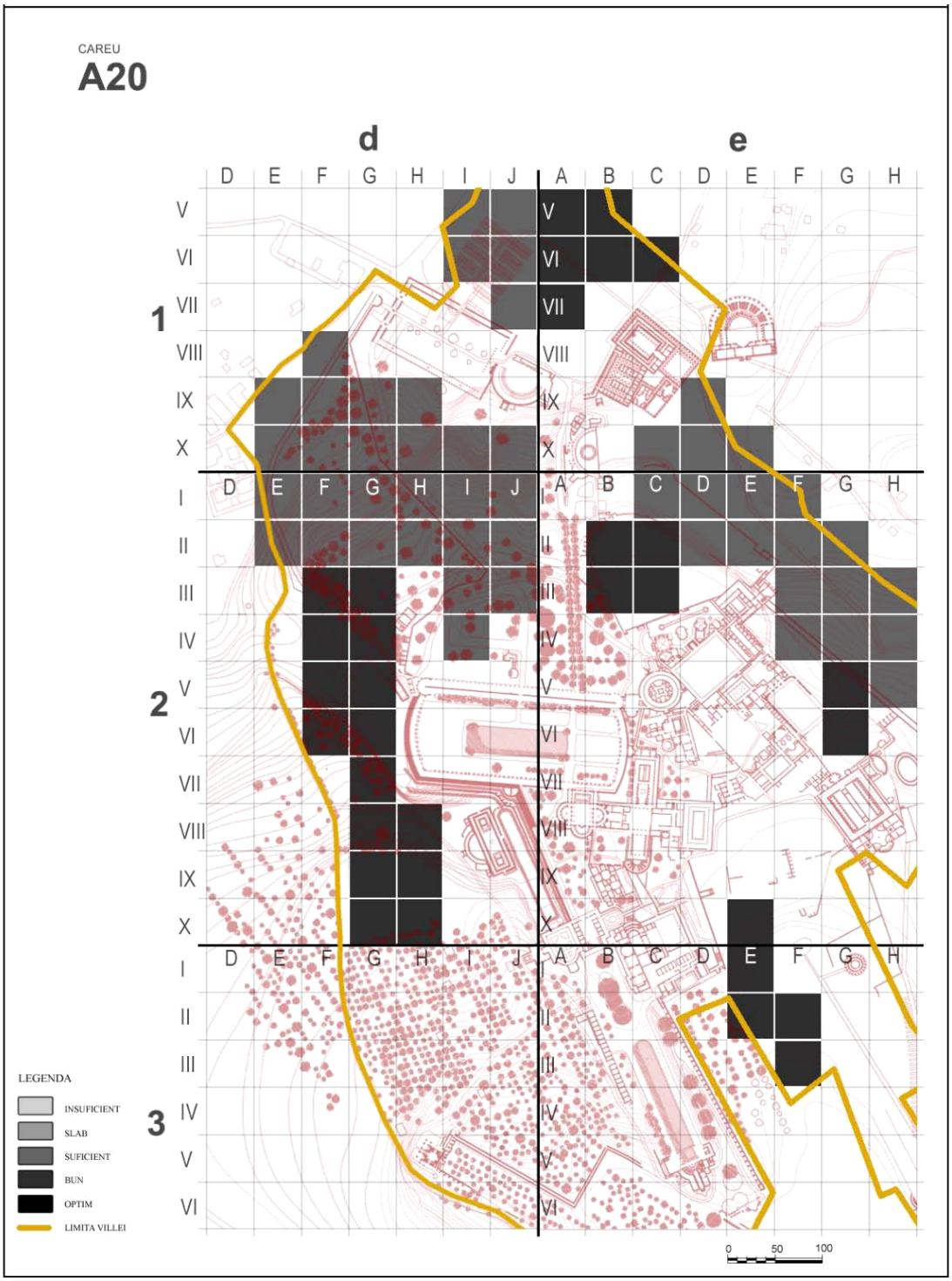


Anexa 42. Conservarea și tipologiile de intervenții. Concluzii. Villa Hadriana

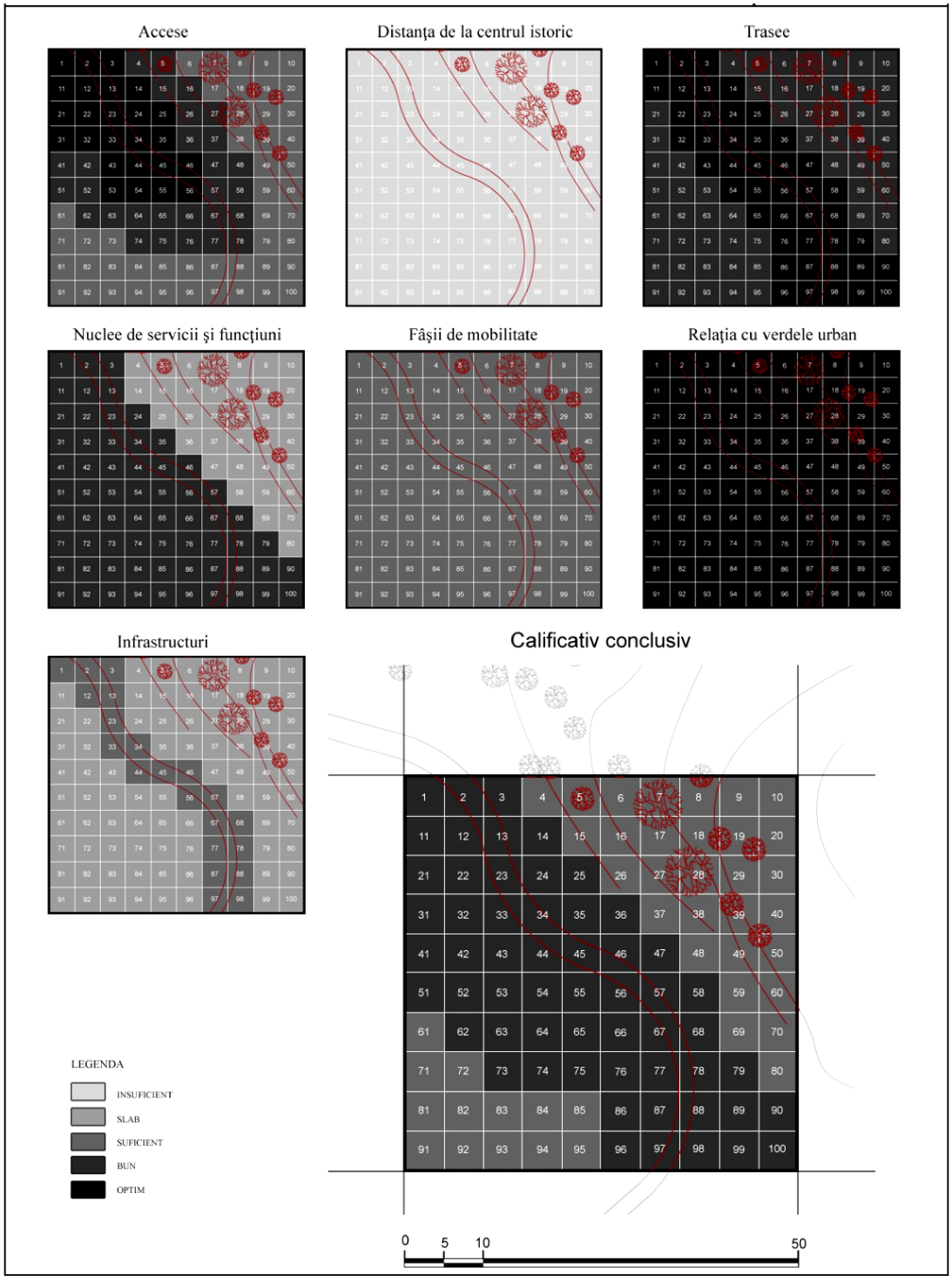


Anexa 43. Conservarea și tipologiile de intervenții. Concluzii. Villa Hadriana

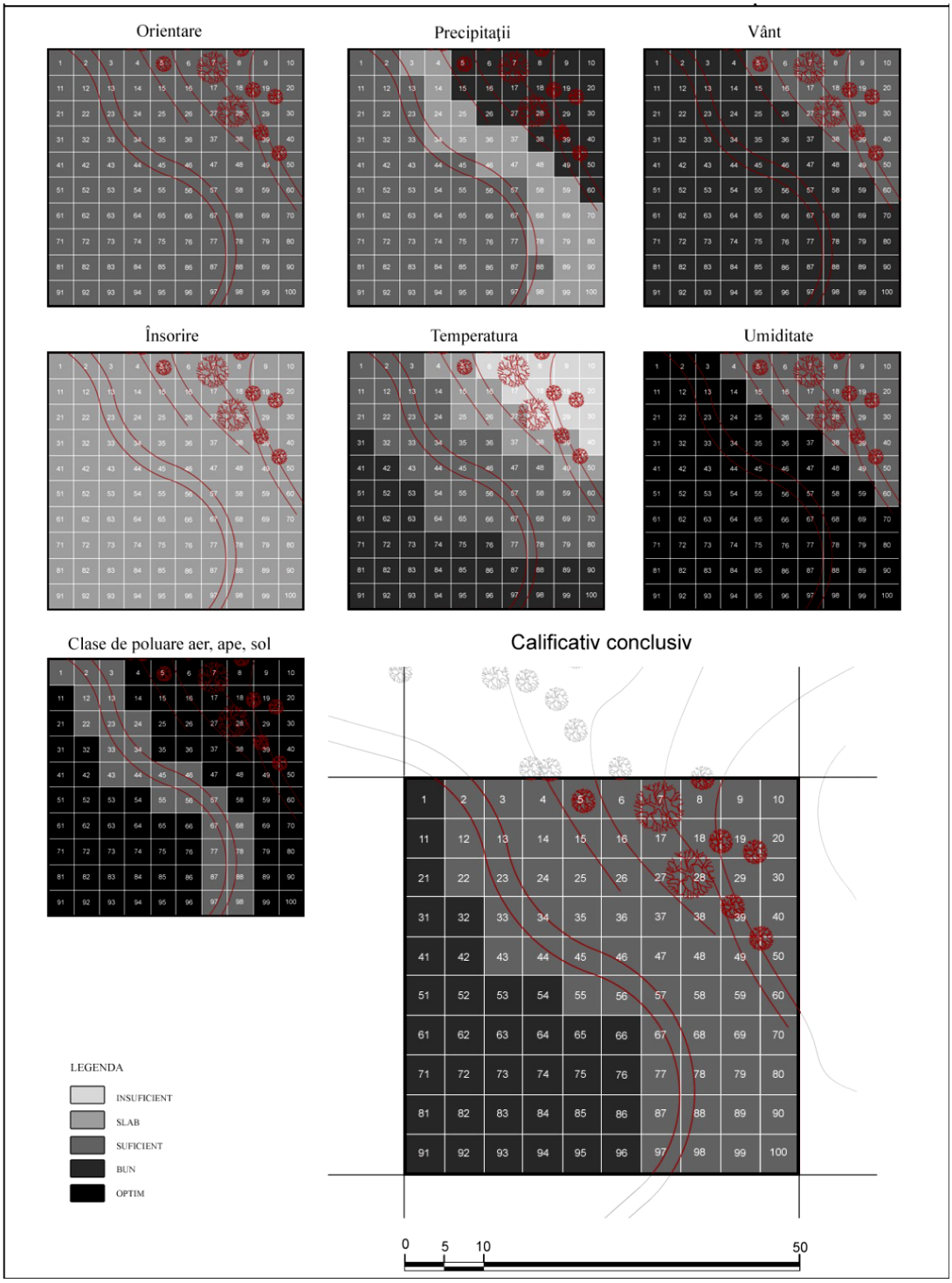



CAREU
A20
d
e
1
2
3
LEGENDA
INSUFICIENT
SLAB
SUFICIENT
BUN
OPTIM
LIMITA VILLEI
0
50
100

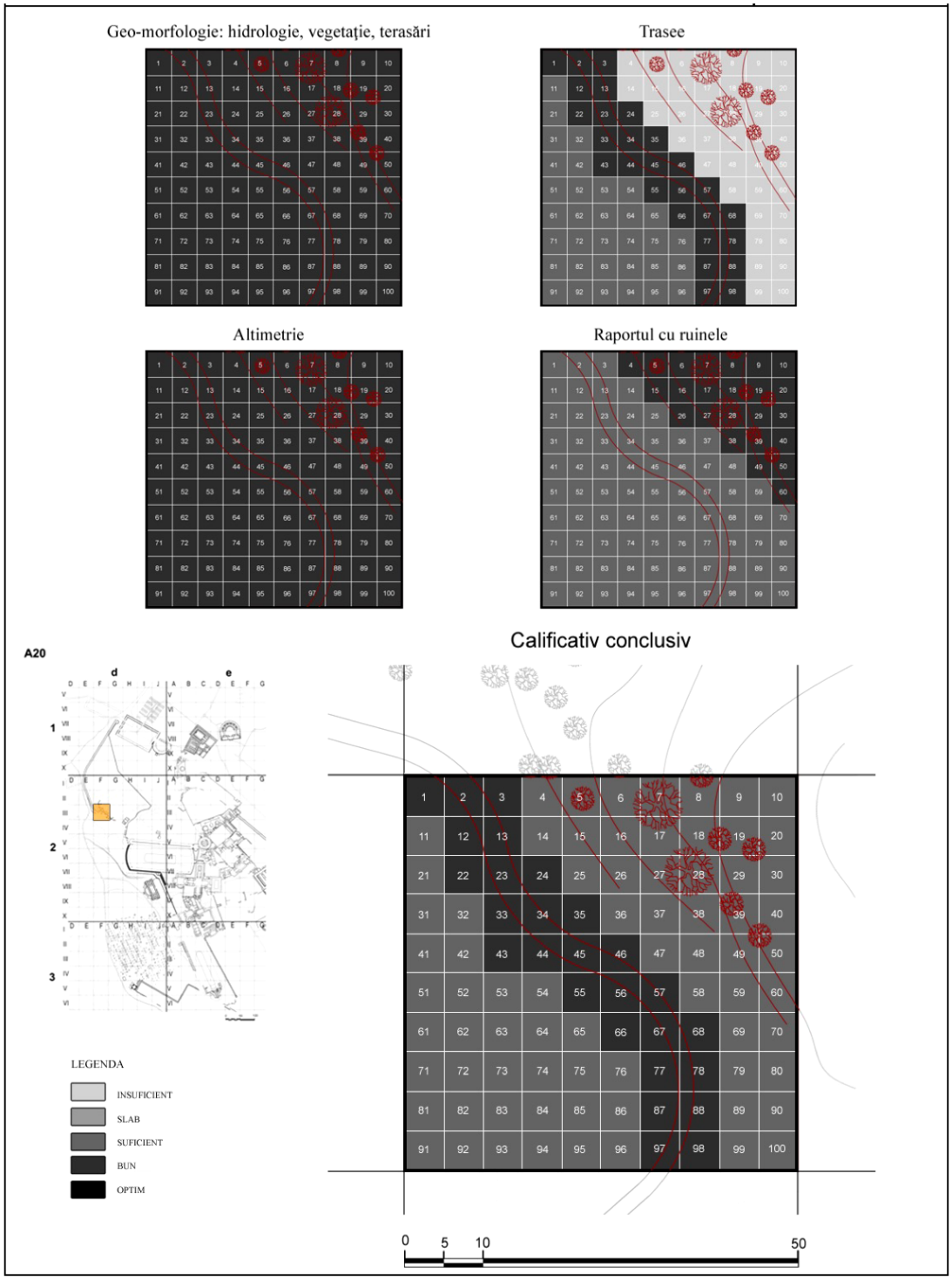
Anexa 45. Limite A20,d2FIII. Villa Hadriana



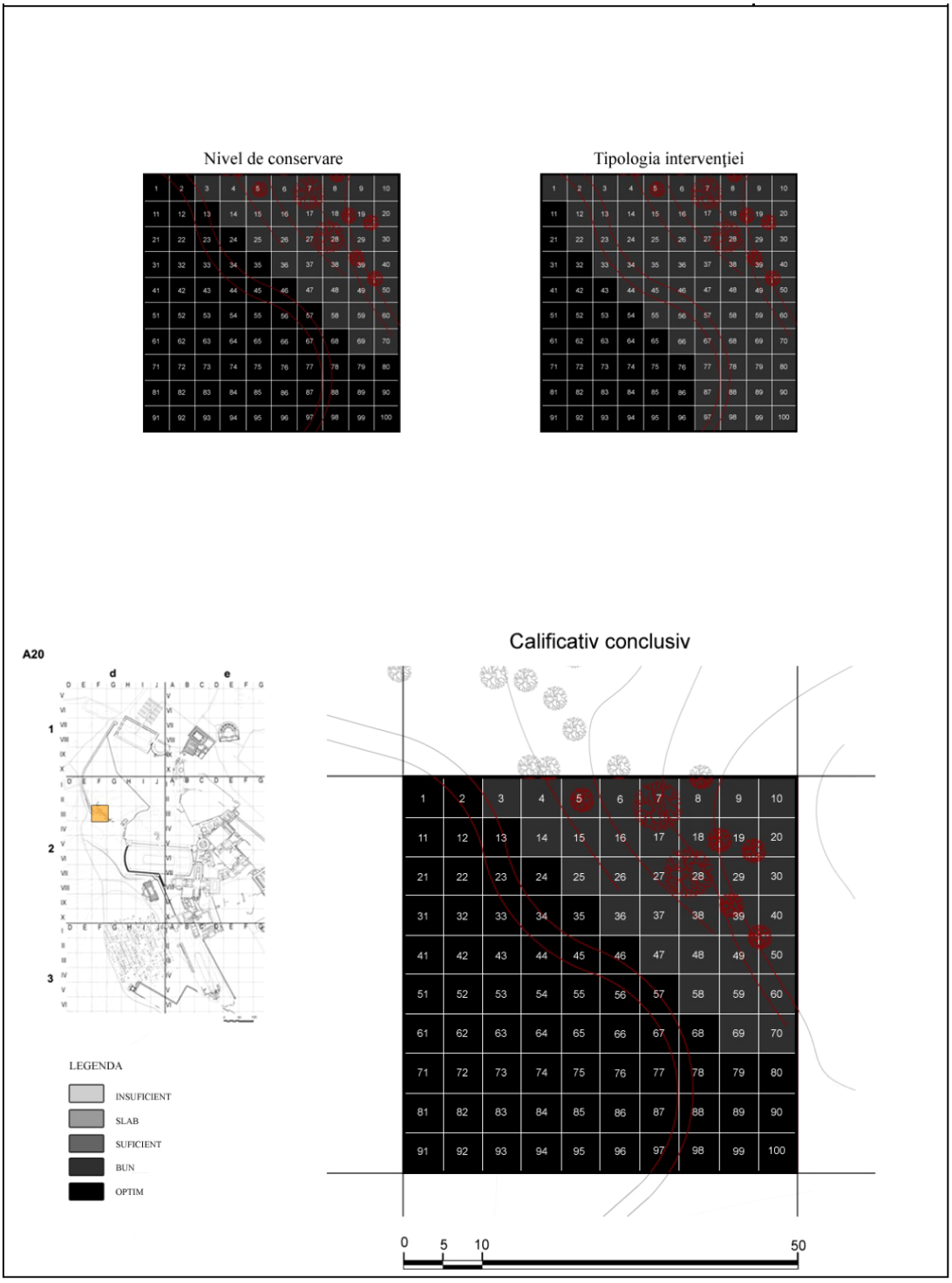
Anexa 46. Clima A20,d2FIII. Villa Hadriana



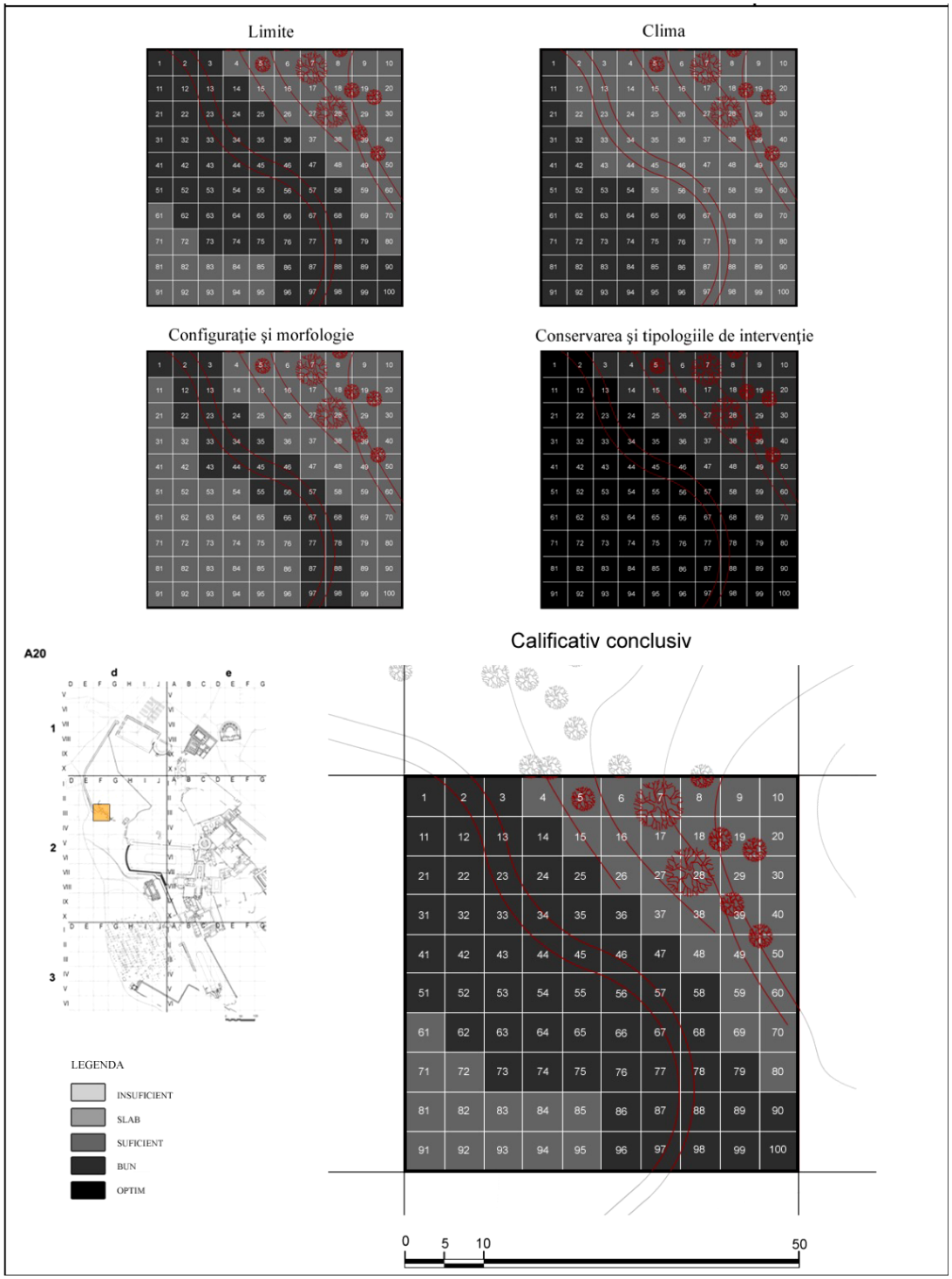
Anexa 47. Configurație și morofologie. A20,d2FIII. Villa Hadriana



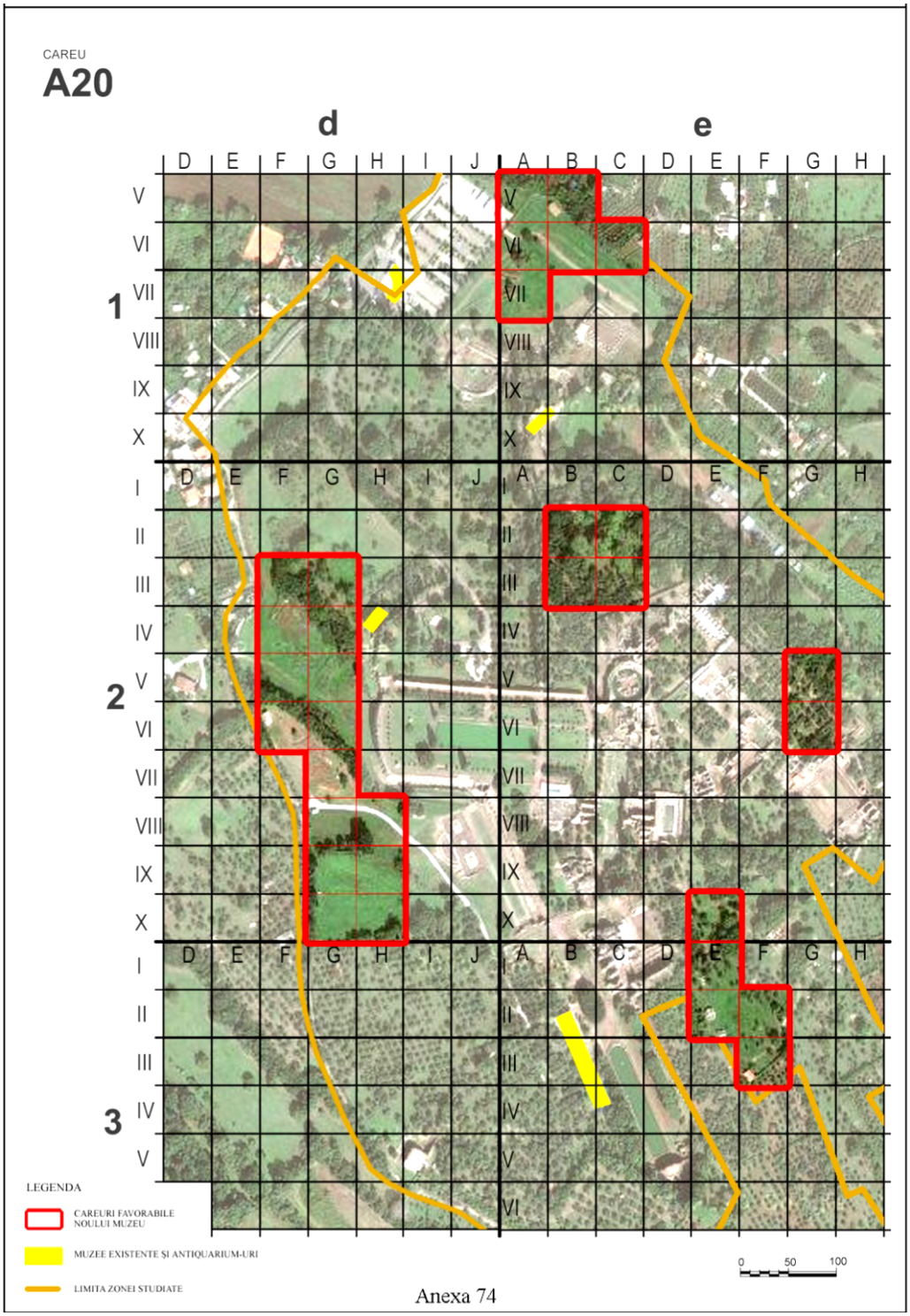
Anexa 48. Conservare și tipologii de intervenție. A20,d2FIII. Villa Hadriana



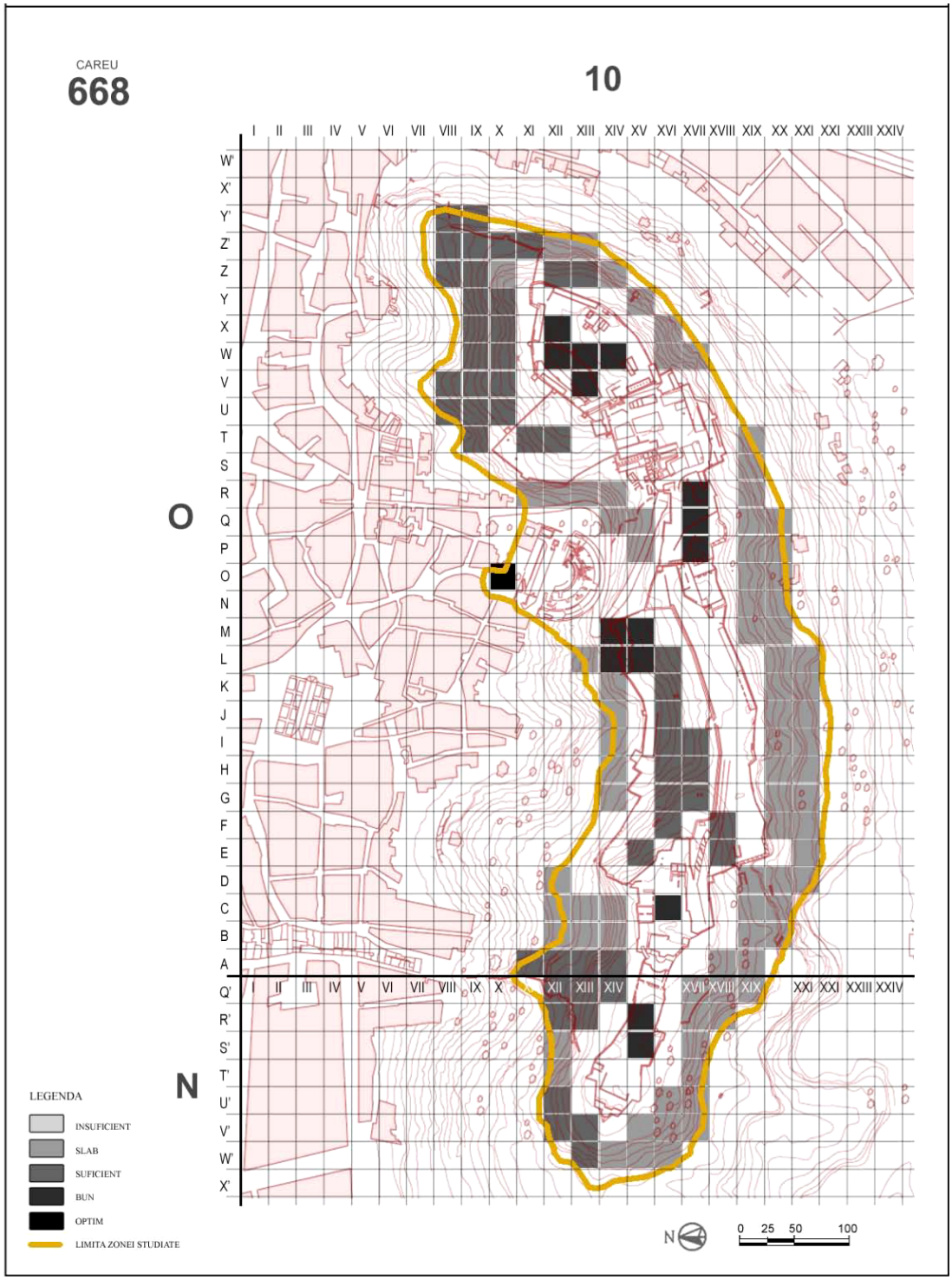
Anexa 49. Suprapunerea parametrilor. Concluzii. A20,d2FIII. Villa Hadriana



Anexa 50. Suprapunerea parametrilor. Concluzii. Villa Hadriana



Anexa 51. Sagunto. Concluzii.



Anexa 52. Acropola Atenei. Concluzii.

