Editori coordonatori:
Conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu
Lect. dr. arh. Mihnea Simiraș Babic
Lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei

ARTE ȘI ARHITECTURĂ

2025

Editura Universitară „Ion Mincu”
București, 2025

Studiu publicat în cadrul proiectului:
„Extinderea capacității instituționale a UAUIM pentru cercetare în arhitectură și urbanism prin crearea unei culturi a diseminării rezultatelor”,
Acronim CULTADISER 2025
Proiect finanțat prin Consiliul Național pentru Finanțarea Învățământului Superior-FDI 2025
Domeniul Strategic de Finanțare D6 -„ Dezvoltarea capacității instituționale pentru cercetare în universități”

Volum colectiv coordonat de:
Conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu
Lect. dr. arh. Mihnea Simiraș Babic
Lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei

Colectiv redacțional:
Lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei
Asist. dr. arh. Ioana Moraru
DTP: Asist. dr. arh. Adrian Ioniță

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Arte şi arhitectură : 2025 / ed. coord.: conf. dr. arh. Mihaela Pelteacu, lect. dr. arh. Mihnea Simiraş Babic, lect. dr. arh. Alexandra Maria Afrăsinei. - Bucureşti : Editura Universitară "Ion Mincu", 2025

ISBN 978-606-638-426-1

I. Pelteacu, Mihaela (ed.)
II. Simiraş-Babic, Mihnea (ed.)
III. Afrăsinei, Alexandra Maria (ed.)

72

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

© 2025, Editura Universitară „Ion Mincu”, Str. Academiei, nr. 18-20, sector 1, București, cod 010014, tel. +40.21.30.77.193

Motto:
Art is a line around your thoughts.

(Gustav Klimt)

CUPRINS

Notă asupra ediției 6

Despre un concurs de arhitectură.
Capela Medici şi Florenţa 8
prof. dr. arh. Adrian Spirescu

Giovanni Battista Piranesi și neo-realismul italian - tipuri de citire a orașului 12
șef lucr. dr. arh. Alexandra Afrăsinei
asist. dr. arh. Laura Popa-Florea

Arta contemporană și spațiul de expunere 16
șef lucr. dr. arh. Andrei Eugen Lakatoș

Arta ca program arhitectural – soluţii de regenerare, Bucureşti industrial 20
șef lucr. dr. arh. Marina Mihăilă

Camera lui Kahn și lucrurile lui Perec 24
șef lucr. dr. arh. Mihnea Simiraş-Babic

ZAC (Generația Z la /SAC) 28
șef lucr. dr. arh Justin Baroncea
drd. arh. Maria Ghement

Arta ca formă de cunoaștere senzorială și intuitivă 32
asist. dr. arh. Ioana Moraru

Centre compoziționale în reprezentarea plastică a spațiului arhitectural 36
asist. dr. arh. Adrian Ioniță

Relația artă arhitectură- cazul clădirilor destinate justiției 40
asist. dr. arh. Alina Radu

Infrastructură și artă în gările-muzeu ale noului metrou parizian 44
dr. arh. Andrei Corbet-Nits

Trei scene domestice din pictura olandeză de secol XVII – potențiale resurse de inspirație pentru spațiul locuirii. 48
dr. arh. Cristina Șopîrleanu

Granițe permeabile: arhitectura și arta în dialog 52
dr. arh. Vlad Iosif

Dialoguri între artă și arhitectură: intervenții efemere și instalații fenomenologice în spațiul construit 56
dr. arh. Mihriban Ocalan-Pop
Al-Adhami Amina

Arta ca resursă (École des Beaux-Arts, Texas Rangers, Flores y Prats) 60
drd. arh. Ioana Naniș

Artă și meșteșug la scara dintre arhitectură și urbanism 64
Intervenții în zona de tip fringe-belt în Terni, Italia.
drd. arh. Silvia-Georgiana Pușcașu

Forme unice ale continuității în spațiu 70
Ecouri ale artei futuriste în arhitectura contemporană
drd. arh. Anca Pocitan

Minimalismul și Postminimalismul. Interferențe între artă și arhitectură 74
drd. arh. Meda-Ioana Cotei

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față prezintă articole și eseuri scrise de cadre didactice și doctoranzi, cu ocazia Apelului la Contribuții pentru Simpozionul „Arte și Arhitectură", o invitație lansată în luna iunie a anului univ. 2024-2025, sub egida UAUIM, în cadrul proiectului CULTADISER pentru cercetare academică.

Această inițiativă a pornit de la recunoașterea în cazul multor arhitecturi reprezentative, a recursului la artă prin invocarea, mai mult sau mai puțin explicită, a unor referințe specifice, capabile să genereze și să susțină perspective de abordare inedite, în maniera de gândire și concepere a spațiului sau în cunoașterea realității — fie că este vorba de procesul didactic sau de practică, în general.

Cele mai multe dintre eseurile publicate sunt texte argumentative care abordează relația arhitecturii cu celelalte arte dintr-o perspectivă teoretică sau aplicată, punând în evidență importanța artei ca demers premergător reflecției arhitecturale, dar și ca folositor instrument critic, cu precădere în educația de arhitectură.

În linii mari, aceste texte se înscriu pe următoarele două direcții tematice: educația estetică — de-a lungul căreia arta este abordată ca instrument de cunoaștere, înțelegere și inspirație, ca formă de inițiere, analiză sau de cultivare a imaginației — și interferențe între arte și arhitectură — o zonă care prilejuiește fie discuții la limita dintre genurile artistice, fie abordarea unor arhitecturi experimentale sau studii de caz.

În funcție de afinitățile autorilor cu tema propusă, contribuțiile reflectă înțelegerea diferită a subiectului și surprind printr-o serie de puncte de vedere neașteptate — de la lectura pe straturi a orașului, inspirată de lucrările lui Piranesi, la selectarea unor personaje din literatură, capabile să inspire un demers didactic și inițierea în studiul arhitecturii.

Deși autorii textelor nu par preocupați de aspectele teoretice care fundamentează recunoașterea existenței unei legături între artă și arhitectură, sau de poziționările critice marcante cu privire la influența pe care au exercitat-o artele vizuale asupra arhitecturii moderne, se poate constata interesul real al reprezentanților mediului academic, de a reflecta asupra acestui subiect pornind de la considerarea, atât a aspectelor estetice cât și a contextului cultural al timpului căruia operele de arhitectură aparțin (vezi intervențiile din orașul Terni, ale arhitectului italian Mario Ridolfi).

Nu în ultimul rând, este îmbucurătoare preocuparea unor autori de a înțelege contribuția artei la evoluția ideilor din cadrul pedagogiei arhitecturii, prin evocarea - de exemplu – a acelui mod specific de predare, construit cu ajutorul principilor artistice (vezi exercițiul „The Nine-Square Grid" sau „House in a Suitecase"), care, în cea de-a doua jumătate a sec. al XX-lea și începutul sec. XXI, a marcat, nu doar pedagogia, ci și o întreagă arhitectură.

Echipa editorială
Octombrie 2025

DESPRE UN CONCURS DE ARHITECTURĂ. CAPELA MEDICI ŞI FLORENŢA

prof. dr. arh. Adrian Spirescu



Motivaţia locului

Florența are o istorie care se poate reconstrui în mod destul de credibil. Arhiva și documentele sunt un bun indicator al valorii orașului, la fel cum o călătorie în care ne întâlnim cu oamenii locului, căutăm, greșim un traseu, ne întrebăm, reîncepem de la zero și, în acest fel, suntem angajați într-un proces de cunoaștere deschis, în mișcare continuă, precum viața însăși.

În atelierul de arhitectură, în discuțiile cu studenții, cunoașterea arhitecturii și a artelor în general — prin observarea contextului și prin călătorii, sunt nu numai o recomandare ci o constantă generală a studiului.

În Florența de astăzi ne aflăm într-un timp în care contextul este definit prin medii culturale cu valori diferite, în care spiritul identitar presupune dialogul cu ceea ce este dat. Parcurgerea laolaltă a acestui uriaș conglomerat de manifestări, experiențe arhitecturale și artistice, care uneori se exclud reciproc, este generatoare de întrebări importante.

Elementul surpriză este șocul optic și psihologic care face parte din peisajul cotidian al lumii arhitectural-artistice și al pluralismului accentuat, dat de calitatea artistică.

Florența, un spațiu valoros din punct de vedere cultural, începând cu anul 1450 și până în 1600, adaugă la stabilitatea politică, bogația socială, lipsa conflictelor și a războiului, dezvoltarea băncilor, preocuparea pentru artele vizuale și literatură. Lorenzo de Medici era un poet vernacular, iar scrierile vernaculare cu ilustrații erau frecvente.

Totul te cheamă să te uiți, să analizezi și te învață să vezi, pregătind în conștiința ta zone de interogație creativă, în sensul în care nota, la un moment dat, un scriitor român :

« Există întrebări cărora li se poate răspunde prompt şi pertinent. De la cele ale experienţei curente („Care metrou merge la gară?“, „Câte minute trebuie să fiarbă un ou ca să rămână moale?“, „Ce număr porţi la pantofi?“ etc.) până la cele ale expertizei ştiinţifice („Ce este legea gravitaţiei?“, „Ce diferenţă este între mişcarea de rotaţie şi mişcarea de revoluţie a pământului?“, „Ce este un logaritm?“ ...). Există şi întrebări, cele ale primei copilării, care par simple sau suprarealiste, dar al căror răspuns solicită mai curând talentul metafizic sau fantezia: (...) „De ce are mâna cinci degete?“, „Cine a inventat somnul?“ etc. Există, în sfârşit, întrebările „mari“, întrebările ultimative, (...) „Ce este fericirea?“, (...) „Care e sensul vieţii?“, (...)».[1]

Dificultatea, în cazul nostru, este că în Florența, problema întrebărilor esențiale, pentru o mai bună înțelegere a întrepătrunderii dintre Arte și Arhitectură, greu poate avea un răspuns/ explicație. În loc să spui savant: „Uite cum stau lucrurile" spui „Hai mai bine sa iți spun o poveste".

Tentaţia cunoaşterii

Am fost în această vară într-o deplasare prin Florența, evident, cu un caiet de schițe în geantă, în dorința de-a revedea locuri frumoase care, apropo, sunt la tot pasul.

Sunt câțiva „creatori de conținut" de valoare, pe care îi urmăresc cu interes : Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Michelangelo, Caravagio, Botticelli, Bruneleschi.[2]

Este important de știut că istoria și viața Florenței este astăzi foarte bine documentată. Are suficiente documente și mărturii distinct consemnate, ca să putem ști cam cum gândeau și cam cum erau conducătorii, artiștii și arhitecții vremii. Nimic nu egalează însă, descoperirea orașului cu spațiile publice, arhitectura construită care poartă zestrea și amprenta culturală a vremii.

Pornind de la înțelegerea alternativă a istoriei în care arhitectura și artele se definesc prin relația care se stabilește între obiectele din spațiul public sau/și din muzee, și dispunerea lor spațiala între/lângă arhitectură, ajungem în anul 1503, când Michelangelo a finalizat sculptura David. Florentinii au decis că sculptura era mai potrivită pentru Piața Signoriei, locul în care se află și astăzi, dar o copie la scara inițială.[3]

Sculptura, la fel ca multe altele, dau valoare și o trăsătură unică orașului Florența, în care arta apare întrețesută în rețeaua urbană, mai ales cea din perioada 1250 -1600, în care orașul ajunge să devanseze alte orașe, dezvoltându-se pe baza unui echilibru social impus de conducătorii săi. Operele unor personalități precum Giorgio Vasari, Brunelleschi, Cellini, Alberti, Verrochio sau Michelangelo, fac arhitectura și orașul să devină, în sine, un exponat.

Florența s-a bucurat atunci de o perioadă înfloritoare, pe care istoricii au denumit-o „epoca de aur". Lorenzo de Medici, cunoscut sub numele de Lorenzo Magnificul, a încurajat artele, folosindu-le și în scopuri politice. Papa Leon și apoi Papa Clement, membri ai familiei Medici, îi comandau lui Michelangelo o lucrare importantă. Astfel, în anul 1520, el a început să lucreze la extensia bisericii San Lorenzo, destinată să adapostească scara și mormintele unor figuri importante ale Florenței: Giuliano și Lorenzo de Medici. În interiorul mormântului figurile alegorice „Noaptea și ziua" și „Zorii și Amurgul" impresionează pe vizitatori. Forma contorsionată și musculoasă relevă stilul „manierist" specific începutului de secol XVI, în care mișcarea corpului omenesc este pusă în evidența cu mult talent. Deasupra alegoriilor sunt reprezentete figuri masculine idealizate. Michelengelo amplasează o sculptură care veghează mormântul lui Lorenzo și care poartă ținuta unui soldat roman. În aceeași încăpere, unchiul lui Lorenzo, Giuliano, este înconjurat de podoabele arhitecturii clasice.

În timp ce construia și urmărea lucrările mausoleului, Michelangelo a creat în imediata vecinătate o nouă bibliotecă pentru familia Medici. Preocuparea pentru carte este și ea de însemnătate. La intrare, trei scări monumentale converg într-o singură scară maiestoasă. Este una dintre primele biblioteci publice din Europa. Mulți vizitatori vin tot timpul anului pentru istoria, arhitectura și sculpturile lui Michelangelo.

Pretențiile de calitate deosebită presupun și noi spații necesare unui număr mare de vizitatori.

Concursul

Astfel, în anul 2018 Ministerul Culturii și municipalitatea orașului Florența, organizează un concurs internațional pentru extinderea spațiilor existente, aflate sub semnătura lui Michelangelo. Se doreau spații pentru un bookshop, spații teh-

nice, grupuri sanitare și o cale de evacuare care să conducă direct în spațiul public urban. Acestea sunt noile funcțiuni cerute prin tema de concurs. Concursul a fost câștigat de biroul de arhitectură Zermani & Asociații din Parma, Italia. Inaugurarea s-a făcut în 2023. Descrierea lucrării prin imagini fotografice și schițe realizate la fața locului este, cred, elocventă. Lucrarea are o atitudine de profund respect față de existent, de locul dat, de relația cu vecinătățile, materiale și spațiul public. Totul este gândit într-o idee generată de funcționalitate pentru un spațiu public.

Imagine: Extrase din caietul meu de schițe cu Florența și fotografii personale.

În loc de concluzie

Am prezentat lucrarea într-o prelegere în cadrul unei ședințe de atelier a anului V, ca exemplu al relației dintre nou și un existent valoros/lucrare de patrimoniu. Am constatat interesul studenților, manifestat prin întrebări și comentarii, și am insistat asupra importanței de a cunoaște/ descoperi arhitectura și prin călătorii. Procesul de cunoaștere a arhitecturii este unul de durată, iar adaugarea cunoștințelor se face în straturi și timp.

Note

1. PLEȘU, Andrei. *Parabolele lui Isus*. Adevărul ca poveste. București: Editura Humanitas, 2012, p.1.

2. MAXON, Brian Jeffrey. *Florența. Istorie și strălucire.* București: Editura Baroque Books & Arts, 2024.

3. Idem.

Legendă ilustrație

Imagini - poze, desene

Imaginile se citesc de la stânga la dreapta pe fiecare rând în parte.

1. Palatul Signoriei (astăzi Palazzo Vechio) în 1498, în timpul arderii pe rug a lui Savonarola

2. Raul Arno şi coridorul proiectat de Giorgio Vasari, în anul1565, crochiu

3. Palatul Medici — Riccardi, curtea interioară

4. Porticul muzeului Uffizi — arh. Giorgio Vasari — crochiu

5. David 1501-1504 — Michelangelo, Muzeul Academiei (Galleria dell'Accademia)

6. Cupola Domului din Florenţa — arh. Fillipo Brunelleschi — crochiu

7. Biserica San Lorenzo — interior

8. Capela Principilor — interior

9. Capela/ Sacristia Medici — interior

10. Plan extindere — crochiu

11. Imagine extindere — exterior

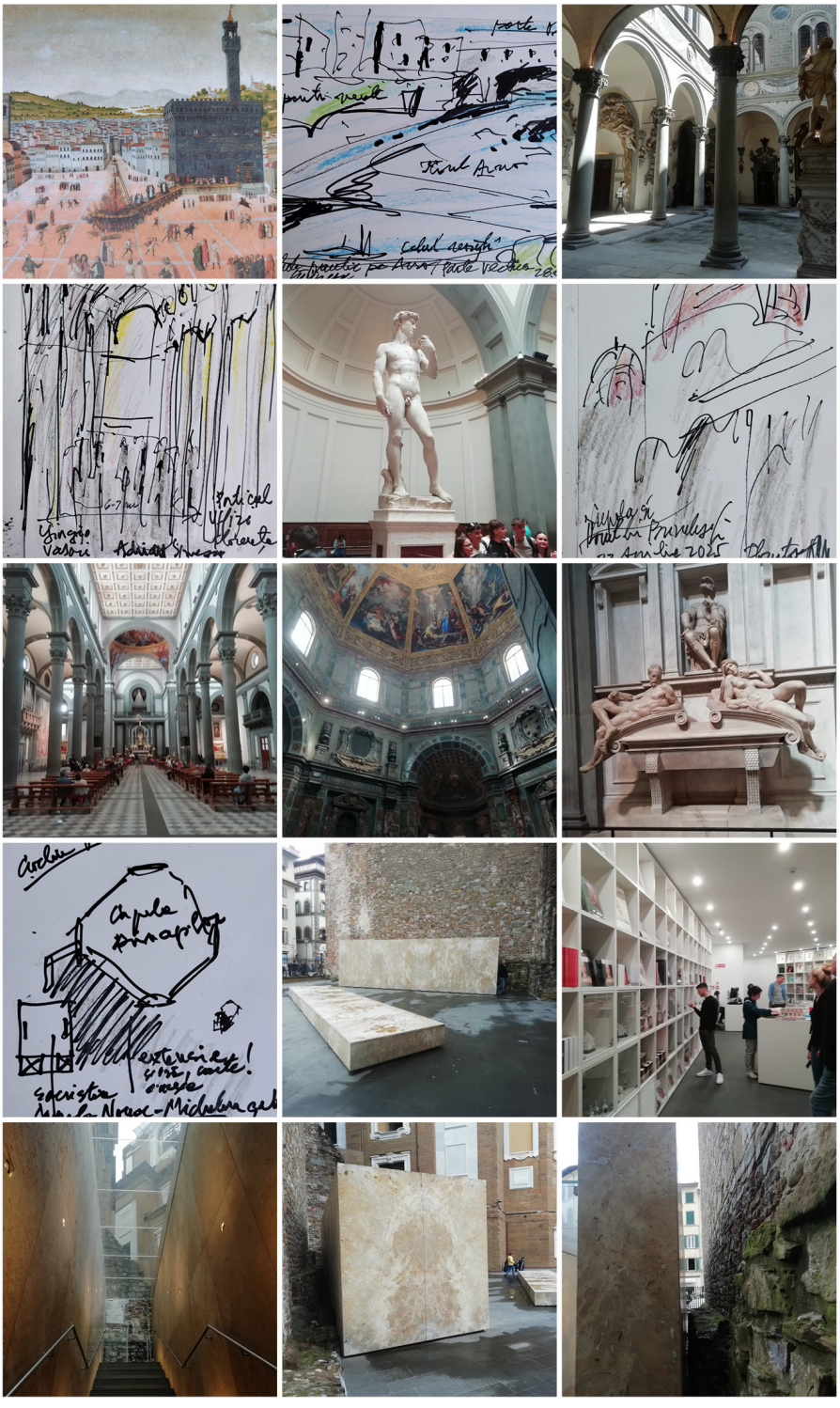
12. Imagine extindere — interior

13. Imagine extindere — interior

14. Imagine extindere — exterior

15. Imagine extindere — exterior

Imaginile 2 – 15 sunt fotografii şi crochiuri realizate în luna aprilie 2025 de Adrian Spirescu



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI ŞI NEO-REALISMUL ITALIAN - TIPURI DE CITIRE A ORAŞULUI

șef lucr. dr. arh. Alexandra Afrăsinei
asist. dr. arh. Laura Popa-Florea

Citire / Lectură

Structură / Straturi / Descompunere

Atmosferă / Percepţie

Parcursul propus urmărește două modalități de citire a mediului urban într-o manieră indirectă, complementară lecturii fizice: pe de o parte discută lectura din perspectiva gravurilor lui Giovanni Battista Piranesi, privind în particular orașul ca peisaj al trăirii, cu straturile sale suprapuse și întrețesute; pe de altă parte se raportează la cinematografie și extrage fragmentar, printr-o serie de filme ce aparțin neorealismului italian, contrastul dintre densitatea arhitecturii, a construitului, și starea umană, socială. Cele două perspective conduc la o *lectură stratificată a oraşului*, suprapunând viața cotidiană peste fundalul fizic, monumental, ordonat sau destructurat, relevând profunzimea narativă a arhitecturii si semnificațiile ascunse. Avem astfel o serie de planuri care se întrepătrund, pornind de la scenografia spațiilor create de Piranesi, în care viața se suprapune unui fundal monu mental încărcat de semnificații, și continuând cu ipostaza cinematografică, în care arhitectura și viața împreună generează contrastul și tensiunea socială, pentru a scoate la lumină emoția spațiului trăit.

Vom aborda această lectură spațial-socială și din perspectiva lui Henri Lefebvre, luând în considerare cele trei paliere identificate: *practica spaţială* – respectiv spațiul perceput care incorporează relațiile sau acțiunile sociale, *reprezentările spaţiului* – care se referă la spațiul conceput sau conceptualizarea lui, și *spaţiile reprezentate* – spațiul trăit prin asocierea imaginilor și simbolurilor[1].

Scenografia orașului în viziunea lui Piranesi cuprinde o serie de ipostaze: statice, cu perspective închise, previzibile, dar și dinamice, prin ilustrarea unei „*narațiuni de fragmente şi pluri-subiectivităţi*"[2]. Raportarea la arhitectura piranesiană nu implică apartenența la un anumit stil, recurgerea la anumite materiale sau prezență volumetrică, ci suprapunerea elementelor din anumite puncte de privire ce permit această percepere a lor ca *ipostaze*[3].

„Cu alte cuvinte, avem de-a face cu construirea de gravuri. (...) O arhitectură de priveliști grandioase şi perspective infinite este activată în secvenţe de impresii atent planificate pe măsură ce spectatorul se mişcă prin spaţiul interior, similar modului în care

cadrele statice se combină într-o mişcare cinematografică, o formă de artă incitant de nouă la acea vreme."[4]

Piranesi oferă o „*nouă cheie de înţelegere*"[5] a arhitecturii ce derivă nu atât din principii, ci dintr-o „mișcare continuă", aspecte reflectate cu precădere în seria *Carceri*, prin asocierea dintre mișcare și expansiune a spațiului. Pe de altă parte, dacă ne raportăm la planul pentru Campo Marzio[6], avem de a face cu forme și temporalități întrețesute sau direcții ce implică conceptualizarea spațiului detașat de conexiunile geografice, atemporal, unde „*fragmentul şi întregul, trecutul şi prezentul nu pot fi reconciliate*"; astfel, „*Campo Marzio codifică predicţiile şi provocările, temerile şi posibilităţile unei noi arhitecturi şi realităţi urbane*".[7]

Pe lângă această secvențialitate a arhitecturii, planul social este cel care completează și oferă conotații ale trăirii spațiilor ilustrate de Piranesi. De la spațiul controlat, simetric, ierarhizat, precum cel din lucrarea *Scările Spaniole* în care „*punctul culminant şi eliberarea emoţională a spaţiului arhitectural baroc*" reprezentau perspective previzibile pentru prezența umană, la „*rătăciri spaţiale complicate, în care obiectivele călătoriei nu au fost dezvăluite*", așa cum ilustrează seria *Carceri*: „*oamenii au devenit mici într-un mediu ameninţător, masiv, iar acel element vertical, coloana, împotriva căreia fuseseră obişnuiţi să-şi testeze dimensiunea şi verticalitatea, a dispărut*".[8] Expresivitatea dramatică, provenită din suprapunerea de elemente și accentuarea profunzimilor prin umbre și penumbre, contribuie la o percepere „*comprimată a spaţiului*" care, așa cum sesizează Tafuri, nu e provocată de o „*absenţă a spaţiului*", ci de o „*deschidere către infinit*", o extindere peste spațiu și timp care surprinde un întreg univers ce „*include însuşi spectatorul*".[9]

Ambivalența specifică operei lui Piranesi, marcată de complexitate, fantezie și contradicție, provine și din modul în care dimensiunea arhitecturală capătă valențe simbolice, instabile și imprevizibile. Vincent Scully îl consideră „*punctul pivot într-o istorie care a trecut de la idealul vechi al creării de închideri spaţiale la unul nou care urmăreşte continuitatea şi expansiunea".*[10] Necunoscutul, în lucrările lui Piranesi, pune în discuție absența planificării și revendică fantezia drept un element esențial al gândirii arhitecturale, sugerând că adevăratul potențial al arhitecturii se manifestă dincolo de hotarele viziunii raționale sau convenționale.

Punând în paralel viziunea lui Piranesi, în care monumentalul și efemerul conlocuiesc, în care orașul ca fundal fizic este dublat de prezența umană, filmele neorealiste din Italia postbelică pot fi considerate un reper în acest sens, întrucât explorează „*spaţiul ca produs social al interacţiunii cotidiene*", după cum spune Henri Lefebvre[11].

Privind filmul ca modalitate de investigare care atinge atât aspecte ce țin de urban și urbanitate, de viață trăită, vom face referire cu precădere la perspectivele propuse de Antonioni, De Sica, Pasolini sau Fellini, pentru a extrage aceste adâncimi și nuanțe sensibile ale spațiului.

În acest context, cinematografia devine un instrument critic care operează cu lecturi suprapuse, aproape palimpsestice ale orașului. Prin raportul lumină-umbră, contrast sau mișcare, profilate și derivate din fundalul existent pe care îl pun în discuție, sunt amplificate sensurile și impactul socio-cultural al arhitecturii.

Pornind de la cele trei paliere identificate din perspectiva lui Lefebvre: *practica spaţială, reprezentările spaţiului, spaţiile reprezentate,* în filmele neo-realismului italian aceste dimensiuni sunt abordate nuanțat. *Practica spaţială* sau *spaţiul perceput* este prezentat prin mișcarea oscilantă și ritmică între centru și periferie din *Ladri de biciclete*[12], această pendulare constantă care fixează clar raportul cu limita socială și urbană și ierarhizează *geografia orașului. Reprezentarea spaţiului* se regăsește în prezența și detalierea elementelor din noua arhitectură postbelică, străine față de contextul în care se inserează și generatoare de conflict socio-urban, cum sunt cartierele noi construite de INA Casa din perioada anilor '50. *Spaţiul trăit, spaţiile reprezentate* sunt fixate prin imaginile reprezentative care asociază marginea orașului și tipul de interacțiune socială, caracterizând prin această dimensiune simbolică o locuire care nu aparține încă orașului și nu mai aparține nici ruralului, este o existență în care se regăsește dorința de a aparține. Această dorință se resimte în modul în care se trăiește spațiul, atributele periferiei *reprezentate* sunt determinate și determinante pentru această non-apartenență.

Pornind de la critica lui Lefebvre care susține că „un astfel de spațiu social nu este constituit nici dintr-o colecție de lucruri sau un ansamblu de date (senzoriale), nici dintr-un vid ambalat ca un colet cu diverse conținuturi, și este ireductibil la o formă impusă fenomenelor, lucrurilor sau materialității fizice"[13], putem concluziona că spațiul nu poate fi redus la un conținător fizic, ci este un produs social, rezultat din suprapunerea dintre practici, reprezentări și trăiri.

Această perspectivă deschide posibilitatea de a înțelege filmul neo-realist ca un *instrument critic* al producției spațiale, care depășește spațiul văzut ca decor. Orașul este locul în care viața, conflictul social, marginalizarea sunt imprimate și în același timp exprimă tensiunile spațiului urban. Astfel, revenind la paralela cu gravurile lui Piranesi, structura fizică este încărcată de semnificația *vieții trăite*, iar *simbolurile* se instaurează prin social, în urban.

„Este de necontestat că relaţiile de incluziune şi excludere, precum şi cele de implicaţie şi explicaţie, se regăsesc în spaţiul practic, la fel ca în practica spaţială. „Fiinţele umane" nu stau în faţa sau în mijlocul spaţiului social; ele nu se raportează la spaţiul societăţii aşa cum s-ar raporta la un tablou, un spectacol sau o oglindă. Ele ştiu că au un spaţiu şi că se află în acest spaţiu. Nu se limitează doar la a avea o viziune, o contemplaţie, un spectacol — pentru că ele acţionează şi se poziţionează în spaţiu ca participanţi activi. În consecinţă, ele sunt situate într-o serie de niveluri care se cuprind reciproc, fiecare dintre ele implicându-le pe celelalte, iar această succesiune dă seama de practica socială."[14]

Încercând să extragem câteva principii din lectura paralelă propusă între Piranesi și cinematografia neo-realistă italiană, putem identifica pe de o parte faptul că orașul nu este un background cu caracter static, un fundal care permite desfășurarea evenimentelor, ci este, prin suprapunerea socialului, un mediu activ care se transformă și este transformat de *practicarea spațiului*. În acest fel, avem o serie de niveluri de profunzime, de la stratul superficial, care privește elementele primare, ce se lasă văzute într-o primă lectură, atât la Piranesi cât și în film, precum și profunzimea spațiului, dată de însăși pătrunderea socialului în arhitectură. Apar o serie de simboluri, care se nasc din aceste două niveluri și pot fi considerate al treilea palier – lectura simbolică – ca semnificație a spațiului și interacțiunii umane (vezi tramvaiul din *Ladri di biciclette*, ca un element recurent care, în pofida faptului că în sine este un element unificator, de legătură, devine o veritabilă *epopee urbană a limitării şi excluderii*, simbol al distanțării fizice și sociale, al acestui sentiment de non-apartenență la context). Astfel, deși în cazul lui Piranesi viața dă sens construitului, iar în cinematografia discutată viața este construitul, în ambele ipostaze ne referim la aceste trei planuri pe care le putem extrage ca posibile vederi/citiri ale cadrelor urbane – planul fizic, planul social și semnificația. Revenind la perspectiva lefebvriană, această implicare activă, întrepătrundere a spațiului socio-urban-simbolic face referire și vizează ceea ce tot Lefebvre discuta ca fiind *spaţiul dreptului la oraş*[15] și despre care Ciprian Mihali spune că este „*un drept a cărui încălcare a încetat să ne revolte şi a cărui recuperare trebuie, de aceea, neîncetat reafirmată.*"[16]

Note

1. LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space,* Oxford: Blackwell Publishing, 1991, pp. 33, 39. („Triada spațială: spațiul perceput, conceput, trăit").

2. SZACKA, Chaterine, apud TSCHUDI, Victor Plahte. *Piranesi and the Modern Age,* Cambridge, MA: MIT Press, 2022, p. 200 (cu referire la expozițiile *Città analoga și Roma interrotta*).

3. TSCHUDI, Victor Plahte *Piranesi and the Modern Age,* Cambridge, MA: MIT Press, 2022, pp. 161–166. (vezi „A Piranesian Style?")

4. TSCHUDI, Victor Plahte. *Piranesi and the Modern Age*, Cambridge, MA: MIT Press, 2022, p. 166.

5. Așa cum sugerează SCULLY, Vincent. *Modern Architecture: The Architecture of Democracy,* apud TSCHUDI, Victor Plahte. *Piranesi and the Modern Age,* Cambridge, MA: MIT Press, 2022, pp. 176–181.

6. Planul pentru Campo Marzio constituie baza unei serii de dezbateri și interpretări în cadrul teoriilor posmoderne ale anilor 1970 (vezi *Romma Interrota, Citta Analoga*)

7. TSCHUDI, Victor Plahte. *Piranesi and the Modern Age*, Cambridge, MA: MIT Press, 2022, pp. 186–231. (vezi „Campo Marzio as Method")

8. SCULLY, Vincent, apud TSCHUDI, Victor Plahte. *Piranesi and the Modern Age*, Cambridge, MA: MIT Press, 2022, p. 180.

9. TSCHUDI, Victor Plahte. *Piranesi and the Modern Age*, Cambridge, MA: MIT Press, 2022, pp. 202–208. (vezi „Tafuri and Conceptual Campo Marzio")

10. Perspectiva lui Scully asupra lui Piranesi, apud TSCHUDI, Victor Plahte. *Piranesi and the Modern Age*, Cambridge, MA: MIT Press, 2022, p. 183.

11. LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space,* Oxford: Blackwell Publishing, 1991, p. 26 („(Social) space is a (social) product").

12. Filmele de referință: *Ladri di biciclette*, regia Vittorio De Sica, 1948; *Nettezza urbana,* regia Michelangelo Antonioni, 1948; *La dolce vita*, regia Federico Fellini, 1960; *Mamma Roma*, regia Pier Paolo Pasolini, 1962; *Brutti, sporchi e cattivi,* regia Ettore Scola, 1976. (extinzând perioada neo-realismului italian ca tematică, însa pe un ton diferit, ca satiră socială)

13. LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing, 1991, p. 27.

14. Idem. p. 294.

15. În acest sens facem referire la eseul lui Henri Lefebvre din 1968 – *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Anthropos, colecția „Société et Urbanisme", 1968.

16. MIHALI, Ciprian. „Dreptul la oraș", *Ideea*, nr. 15/2003.

Legendă ilustrație

Giovanni Battista Piranesi , The Gothic Arch - *Carceri D'Invenzione Di G. Battista Piranesi Archit Vene*, Roma, 1770, colecția Royal Academy of Arts.

Sursa: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-gothic-arch



ARTA CONTEMPORANĂ ŞI SPAŢIUL DE EXPUNERE

lect. dr. arh. Andrei Eugen Lakatoș

Arta contemporană depășește limitele tradiționale stabilite între genuri, punând stăpânire pe toate mijloacele de comunicare și pe toate semnificațiile. Ea mizează pe efectul procesului autentic de creație, la care și publicul poate participa ca actor. Această artă nu se mulțumește cu atât; ea adaugă artelor plastice o nouă dimensiune, *neutilizată* până relativ de curând: este vorba de dimensiunea temporală.

Arta contemporană pune în valoare produsele unei societăți de consum prin integrarea lor în creația artistică, și preluând limbajul cotidian al mijloacelor de comunicare în masă, se face martorul istoriei contemporane. Artiștii contemporani din întreaga lume sunt foarte sensibili la evenimentele politice, economice, științifice și culturale, fapt ce face ca arta lor globală să corespundă unei lumi complexe, reflectând toate contradicțiile ei.

Scena artistică contemporană este brăzdată de zeci de teorii care se succed una alteia, fiecare având pretenția să se impună ca fiind mai cuprinzătoare, mai explicită sau mai specifică domeniului ei de studiu. Dar, în tot acest noian de noi teorii și concepții privitoare la artă, ce se poate numi astăzi artă contemporană?

Artă, imagine, produs

Câteva din problemele pe care le pune o încercare de a defini arta în ziua de azi par a fi determinate în primul rând de sfera semantică a cuvântului, pentru că, pe de-o parte, sub termenul de *artă* sunt desemnate artele plastice, iar pe de altă parte, ele sunt subscrise artelor în general (muzica, teatrul, poezia, cinematografia). Teatrul sau muzica sunt arte, dar fiind desemnate prin cuvinte proprii se omite deseori acest fapt, termenul de artă fiind asimilat mai degrabă sferei artelor plastice. Însă și aici apar probleme, întrucât prin artă tindem să denumim producția artistică sau a artiștilor; cuvântul *artă* se dovedește, la o examinare mai atentă, prea simplu și ambiguu pentru a fi aplicat acestei producții (fie ea tradițională, modernă sau contemporană), deoarece *artă* este un termen relativ restrâns în timp dar și în spațiu. Arta, așa cum a fost ea definită de cei care au întemeiat-o ca atare în Renaștere, ca artă liberală și apoi au instituționalizat-o în Academie, este un produs european al cărui concept a fost extins și asupra celorlalte *producţii de imagine* ale culturilor neeuropene. Ceea ce până nu demult intra în sfera termenului de artă – pictura, sculptura, arhitectura – acum nu mai acoperă nici pe departe producția imensă de imagine studiata astăzi, ca artă.

Desemnarea, prin vocabula artă, a ceea ce se numește astăzi *producţia artiştilor* sau *arte frumoase*, se datorează în

mare măsură faptului că termenul a apărut pentru artele plastice din dorința de a le desprinde de meșteșuguri și de a le asimila artelor liberale și apoi științei. Apare din nou un împrumut al cuvântului din altă sferă semantică, cea a gândirii speculative, detașată de materie, și aceasta în aspirația de a depăși distincția antică între arte și meșteșuguri, când în rândul artelor erau cuprinse aritmetica, muzica sau poezia, dar nu și pictura, sculptura sau ceramica. Acestea erau considerate atunci producții meșteșugărești alături de tâmplărie sau țesătorie, adică meserii calificate ce puteau fi învățate. Diferențierea se păstrează și în perioada medievală, prin separarea care se face între artele liberale (aritmetica, astronomia, gramatica, retorica, muzica etc.) și cele mecanice (non speculative), meșteșugărești –, distincție ce plasa arta în rândul simplelor meserii, iar pe artist, cu specificarea că uneori era considerat ca fiind inspirat de Divinitate, în rândul meșteșugarilor și al simplilor producători. În acest context, în momentul în care s-a dorit ca *producţia de imagine* să devină știință, ea a împrumutat termenul de *artă* și a primit o întemeiere teoretică și speculativă menită să o justifice ca atare.

În concluzie, ce se poate numi astăzi artă contemporană? Un termen pe cât de vast, pe atât de greu de cuprins într¬-o sferă unică, atât în timp, cât și în spațiu. Să fie pus sub semnul creației? Atunci nu s-ar putea include aici, de exemplu, imaginea medievală care viza imitația unor modele divine sau ilustrarea unor texte sacre, dar nici imaginile africane, unde funcția rituală prevalează celei creatoare. Să stea sub semnul frumosului? Poate nu ar fi adecvat, atâta timp cât există o estetică a urâtului în rândul căreia sunt cuprinse multe creații artistice. Dar sub semnul imitației? Ce se întâmplă atunci cu arta secolului XX? Iar întrebările pot continua la infinit pentru că nu există un concept unic sub care să fie inclus ceea ce numim astăzi artă. Producția artistică se subordonează mai curând conceptului de imagine care, deși mai vast și fără o singură semnificație, acoperă mai bine aria semantică a acelor lucruri destinate ochiului și contemplării.

Despre artă astăzi

Arta contemporană se adresează unui privitor emancipat, față de care este foarte exigentă. Spectatorul trebuie să învețe să vadă opera ca pe o propunere de lectură deschisă și trebuie să se deprindă să abordeze opera concretă. După cum opera actuală de artă reflectă un proces viu, o căutare, un refuz și o creație nouă din partea artistului, tot astfel ea cere, în același timp, un dialog subiectiv și viu cu privitorul.

Deformare, libertate în folosirea culorii, noi modalități de reprezentare a spațiului, abstracțiune născută din gestul liric sau din geometrie, respingere a *formei închise*, amestec de forme, diversitate de materiale, explozie de categorii și genuri, iată câteva idei ce vin în mintea celui ce încearcă să definească arta contemporană. Rând pe rând, arta este joc, protest, critică, invitație la reflecție, sau element perturbator. Arta modernă este disprețuită, luată în derâdere, interzisă, arsă, dar și sărbătorită, glorificată, utilizată și comercializată. Ea se dezvoltă, când în prelungirea artei secolului al XIX-lea, când în opoziție cu acesta, evoluând într-un ritm sacadat, dinamic și contradictoriu.

Elementul subiectiv este în mod special scos în relief prin intermediul diversității de stiluri, de materiale, de teme și de intenții artistice. Acest fapt este pus în lumină și prin manifeste și proclamații de tot felul care, adesea, sunt declarații, directive și justificări menite să însoțească apariția de noi concepții privitoare la artă. Arta se inspiră din natură – liberă, lăsată la voia întâmplării, aparent nestructurată – și, în antiteză, se sprijină pe sisteme ce par construite după o ordine geometrică. Ea se vrea figurativă, sau, din contră, abstractă. Sistemele și criteriile rigide fac loc descoperirii de noi reguli, precum autonomia. Arta nu face declarații dogmatice și imperative; ea este o ofertă care trebuie acceptată. Artă contemporană este astăzi un tip de creație liberă, fără granițe clar definite, fiind oglinda secolului actual: dinamic, complex și contradictoriu.

Despre spaţiu şi exponat

O privire generală asupra producției de arhitectură contemporană dezvăluie o ofertă generoasă de imagini atractive și, deasemenea, o puternică tendință către subiectivism. Fie că este un laborator de cercetare, un muzeu sau o grădină

publică, obiectul de arhitectură pare că se detașează de funcțiunea sa pentru a-și asuma un alt statut, și anume cel de suport al unui mesaj. Clădiri cu un impact vizual puternic sunt folosite ca impulsuri pentru noi dezvoltări. Oamenii care le construiesc speră că aceste clădiri/simboluri vor *susţine* comunitățile în perioadele dificile de schimbări, conservând și refondând identitatea.

În trecut, ca o instituție ce își are originile în colecțiile nobiliare, muzeul – și în mod special muzeul de artă – a fost de cele mai multe ori rezervat elitelor sociale. Majoritatea oamenilor ce mergeau într-un astfel de loc erau oameni bogați și educați: ei veneau să admire obiecte prețioase. Etimologia cuvântului muzeu, de la grecescul *museion,* templu al Muzelor, sau de la echivalentul roman *museum*, scoate în evidență această tendință aristocratică, adică asocierea acestui tip de spațiu special unei categorii de oameni *speciali.*

În perioada contemporană apariția unui mare număr de muzee și centre culturale, cât și accentuarea pe plan mondial a preocupărilor pentru acest domeniu, au mărit diversitatea spațiilor destinate păstrării, conservării, studierii, dar mai ales expunerii valorilor culturale. În acest context, se poate constata o profundă mutație în conceptul spațiului de expunere contemporan și o modificare a raportului dintre public și exponat, în condițiile creșterii numărului de vizitatori și, în general, a întregii oferte culturale.

În perspectiva extinderii considerabile a limitelor între care se încadrează muzeul și centrul de artă contemporan, a interacțiunii lor din ce în ce mai strânse cu diferite alte funcțiuni, acestea înregistrează noi forme de exprimare și transmitere a informației, fără a-și pierde vocația de patrimoniu și rolul educativ, dar cumulându-l și pe acela de scenă, a unor variate manifestări culturale.

Distanțarea tendințelor actuale de cele ale secolului trecut, centrate îndeosebi pe rolul de mediator între opera de artă și vizitator, pleacă de la accentuarea funcției sociale, fapt ce duce la diferențierea serviciilor cu publicul și multiplicarea activităților, cu reconsiderarea dimensionării și gestiunii acestora. În același timp, se conturează clar tendința spre pluridisciplinaritate și spre adoptarea transmiterii multimedia, care favorizează depășirea ofertei clasice de informare și documentare, transformând publicul în interlocutor și participant activ în comunicarea propusă de spațiul de expunere. Pe de altă parte, informatizarea, care introduce în cadrul spațiului expozițional alături de obiectul fizic, imagini virtuale, presupune și schimbări în condiția vizitatorului.

Aceste schimbări, apărute în domeniul artistic dar și în structura societății, se reflectă în arhitectura spațiilor expoziționale, atât în configurarea spațiului interior, cât și în propunerile de integrare a clădirii în cadrul urban.

Spațiul de expunere s-a fixat în decursul ultimelor două secole, în formula unui spațiu specializat, legat de funcțiunile către care a condus colecționarea, în principal depozitarea, studiul și delectarea. Modelarea sa a urmărit, pe lângă calitățile spațiului în sine, îndeosebi realizarea cadrului în care să fie inclus obiectul-exponat. Față de acesta, spațiul creat, fie domină exponatul, imprimându-i caracteristicile sale, fie trece în plan secund, cedând obiectului ceva din natura sa. Astfel, spațiul de expunere apare prin excelență structurat ca mediu în care obiectul își transmite mesajul cultural în contextul unei ambianțe care, ea însăși servește la amplificarea impactului exponat-vizitator.

Arta arhitecturii

Modul de prezentare în spațiul expozițional al secolului XX, în care expunerea, definită prin a *arăta*, îi determină rezolvarea până în detaliu, caută să răspundă celor două scopuri principale ale acestei funcțiuni, și anume: protejarea pieselor și punerea lor în valoare. Este greu de imaginat separarea concepției modului în care se făcea expunerea, răspunzătoare de tematica prezentării, de concepția arhitecturală, care determină prin formă, volum, lumină, culoare, material, calitățile spațiului de expunere. În structura și amenajarea spațiul expozițional se urmărește asigurarea unor condiții privind continuitatea de vizitare, libertatea de alegere, flexibilitatea, accentele, densitatea și interdependența pieselor.

După felul în care spațiul de expunere a intrat în dialog cu obiectul muzeal, pot fi surprinse în decursul timpului trei tipuri de bază ale acestui spațiu: 1. Cel adaptat și în acord cu piesa expusă, generator de cadru scenografic; 2. Cel aflat într-o formă cât mai discretă față de exponat, sub forma cadrului neutru; 3. Cel marcat de o arhitectură personalizată, mai mult sau mai puțin complementară obiectului, ca obiect arhitectural ce devine operă (de artă) în sine.

Dacă muzeul, în perioada sa de constituire, a recurs la cadrul scenografic pentru a corela stilistic piesele expuse, tendințele contemporane oscilează între spațiul de expunere – cadru neutru și spațiu de expunere – exponat în sine. Spațiul de expunere de tip cadru neutru, transformă muzeul într-un container pentru prezentarea obiectelor, transferând acestora întreaga funcție a comunicării, iar cel de tip exponat în sine, propune sinteza dintre obiectul de arhitectură și demersul expozițional. Ceea ce se regăsește în experiența acestui ultim tip de spațiu de expunere, este tratarea spațiului interior ca operă arhitecturală aflată în dialog cu obiectul expus, în ideea realizării sale ca participant activ la prezentarea pieselor. Spațiul expozițional depășește astfel calitatea de cadru în favoarea celui de operă în sine, față de care exponatul relaționează în mod diferit.

De când capitalul cultural a devenit unul dintre motoarele dezvoltării regionale și locale, muzeele și centrele de artă au devenit centre de interes în cadrul strategiilor urbane de dezvoltare. Chiar și acolo unde comunitățile nu erau strâns legate de ideea de artă, au fost dezvoltate muzee, în speranța că ele vor ocupa un loc de marcă în noul context social și economic. Datorită accentului pus pe relația cu publicul și pe atragerea atenției mass-mediei, astfel de spații de expunere au lansat invitații pentru o expresie stilistică și arhitecturală inovatoare, creând un sub-gen de arhitectură ce a schimbat imaginea publică a muzeului: din bastioane culturale sufocante, în centre ale activității culturale contemporane.

Spațiul de artă contemporan prelucrează sistemul de expunere, folosind o serie de soluții, unele dintre ele extreme, pentru a înfățișa multitudinea de creații ce marchează lumea artistică de azi. Pentru opera de artă, a cărei finalitate era frecvent asociată spațiului de expunere, relația cu acest spațiu devine din ce în ce mai complexă. Astfel, spațiul expozițional tinde către stabilirea unor raporturi ale exponatului cu privitorul și cu mediul ambiental, redefinind obiectul-exponat, spațiul cel îl găzduiește, și chiar conceptul de public.



Legendă ilustrație

René Magritte, Castelul din Pirinei

ARTA CA PROGRAM ARHITECTURAL – SOLUŢII DE REGENERARE, BUCUREŞTI INDUSTRIAL

lect. dr. arh. Marina Mihăilă

Dacă vorbim despre soluții prin arhitectură, în principalul areal bucureștean dedicat industriei din secolul al XIX-lea, putem spera la o interpretare valorică, listabilă, a ansamblurilor notabile, ca prime intervenții a arhitecturii inginerilor – o viziune cultă și intelectuală, importată în mare măsură – de altfel, ca în multe zone din România. Inovația tehnologică se referă la elemente de performanță de sistem și design – per ansamblu, dar și per clădiri, sau chiar detalii de alcătuire și alăturare. După care, ne uităm, de drept, la un cod de onoare, al intervenției posibile, ca teorie și practică, de aplicat: o parte de *branding*[1] a intervenției prin arhitectura nouă, lângă cea memorată a locurilor. Abia apoi privim îndreptățit către întrebarea regenerării de utilizare a arealelor de suport, și legătura cu straturile funcționale ale orașului.

Statutul urban actual, fragil, al acestui areal urban din secolul al XIX-lea, se referă la o suită de lipsuri în abordare, întreținere și promovare valorică —, de la fondurile de îngrijire și conservare până la statusuri diverse de proprietate. Dar, mai mult poate, la considerarea valorică în moștenirea arhitecturală și urbană, odată cu neintegrarea pe listele de strategii urbane finanțabile: lipsa sau amânarea unei listări de areal a patrimoniului arhitectural sau a unor intervenții prin care s-au edificat primele clădiri cu inovație tehnologică pe domeniul industrial, odată cu conturarea unui stil local — cu farmec și textură creativă — reprezentând până astăzi o inspirație pentru profesioniști și citadini.

Exemple similare de situri și arhitectură din Europa, sunt sursa unor proiecte de promovare particulară citadină — centrică sau excentrică urbană —, și de resurse de programare arhitecturală multiplă. În general, acestea sunt bazate pe programe culturale cu substrat artistic — fie că este vorba de promovarea arhitecturii ca artă sau fundal valoros artistic (muzee)[2] sau adiții funcționale[3] ce țin de performance și festivaluri.[4]

Resursele artistice ale arhitecturii de fundal au legătură cu revoluția industrială și tehnologică de secol XIX, dar și cu baza memoriei și evoluției limitelor metropolitane ale orașului european. O suită de astfel de situri sunt deja parte din ERIH *European Industrial Heritage, European Union* / Patrimoniul Industrial European[5] sau *European Route of Industrial Heritage* / Ruta Patrimoniului Industrial European[6] , presupunând listarea valorică și reguli specifice de intervenție și integrare[7] – de *branding* specific ca parte din promovarea și politica citadină sau de areal.

Discuția despre branding trebuie înțeleasă aici ca o predefiniție a modului în care ar trebui să se intervină specific, cu măsuri de identitate și statutare, și ca rezultate de imagine, dar menținând identitatea locului. Asemenea predefiniri or liste, despre cum-să fie noua arhitectură, sunt rezultatul unor strategii urbane și de politici aplicabile, parte din regulile

guvernării locale asupra infrastructurii arhitecturale – valoroase și / sau de patrimoniu[8], dar și cu referire la noile adiții la ceea ce este deja construit. Aceste măsuri pot prezerva brand-ul arealului, sau pot fi parte din politicile de menținere sau creștere a atractivității, fidelității localnicilor și dezvoltare a turismului.

Dubla abordare de scenariu arhitectural, gândită logic, poate consta într-o contradicție pe termenii simpli urbanistici sau de patrimoniu[9], dar, cu siguranță, soluțiile optime de regenerare se referă atât la conservarea valorică dar și la re-integrarea urbană. Ambele măsuri, ca management strategic[10], nu pot fi coordonate fără viziune comună; la fel, ambele tipuri de intervenții[11] presupun măsura unui concept comun, dar mai ales a arhitectului-artist care să dea o nouă valoare comună, nedegradând, ci punând în valoare fondul construit și contextul notabil, dar și adăugând în contrapondere-contrapunct, noi gesturi arhitecturale, și poate, de asemenea, noi arhitecturi – de la volume până la conglomerate formale generate de spațiul negativ, pentru devenirea ca loc. Dacă această manieră presupune artistul-arhitect, cu siguranță, scriptul se poate referi și la noua vocație a utilizării, complexitate ce necesită inspirație – logică – etică – redare contemporană de activitate.

Bucureștiul industrial[12] este o abordare tematică de cunoștințe generale asupra istoriei orașului și dezvoltării arhitecturale din zona de sud. Infrastructura arhitecturală istorică este o resursă interesantă de investigat/cercetat și restaurat, o dată cu găsirea ideilor de regenerare și adiție de funcțiuni pentru economie, comunitate, cultură și turism.

Expoziția atelierului nostru (51E) a prezentat[13], în formă vizuală, idei asupra noii atmosfere propuse, și activităților de integrat în siturile temei.

Proiectul pentru semestrul 10 a fost o oportunitate pentru profesori și studenți, în discutarea și căutarea valorilor contextului, interogând (probleme pentru) atitudinea cea mai bună pentru *branding* și măsurile prin care se poate acționa asupra patrimoniului industrial, în paralel găsind noi semnificații prin programe de artă pentru spațiul public, și prin arhitectura contemporană, văzută ca soluție – etică – și – inovație.

Un număr de 4 situri din București au fost selectate de către studenții atelierului, în urma discuțiilor cu echipa de îndrumare:Vama Antrepozite, Fabrica de Chibrituri, (fosta) Fabrică de Uleiuri și aria conținută în insula urbană adiacentă Gării Filaret și Primăriei Sectorului 5.

Întrebările, abordările și propunerile studenților au gravitat în jurul discuțiilor chestionării valorilor referitoare la patrimoniu[14], regenerarea arhitecturii, extinderea layerelor culturale — prin programe de artă, artă performativă, arhitectura ca fundal valoros artistic — substrat memorial dar și de imagine al orașului.[15]

Soluțiile abordate au colectat încet-încet, pe parcursul a 14 săptămâni, activități și motive pentru extinderea rețelelor de teatre, muzee și centre de artă, biblioteci și spații de învățare, universități, centre culturale - de tineret și pentru copii - ale Bucureștiului, schițând de la zero colecții funcționale ce au condus la generarea soluționării prin artă ca idee centrală, program de regenerare urbană și substrat arhitectural.

Problematizarea a condus către re-afirmarea arhitecturii valoroase ca resursă primară de recuperat sustenabil[16] în favoarea infrastructurii construite, ce este o clădire listată – monument istoric – clădire monument, ce este patrimoniu cultural[17] și istoria listelor și evoluția[18] conceptului de monument în România. Formularea problemei centrale s-a concentrat pe recuperarea arealului industrial.

Nu în ultimul rând, critica arhitecturală – a îndrumătorilor, dar și cea exersată de studenți, a investigat tipul și consecvența intervenției vs. valoarea și maniera contextului. Discuțiile au condus la ideea că arhitectura contemporană trebuie, în mod obligatoriu, să pună în valoare, prin contrast, arhitectura existentă – considerată de patrimoniu și de conservat în cea mai mare măsură. Studiile valorice (vizuale, minimal documentate cu ajutorul fotografiilor din arhive și al releveelor la nivel de schiță) – au ilustrat importanța menținerii în mare măsură a atmosferei locale, odată cu păstrarea resurselor fizice arhitecturale – respectiv a clădirilor din arealul valoros industrial de secol XIX al Bucureștiului,

considerat în sine un *brand* local de promovat strategic urban.

În contrapondere, au fost evaluate specificațiile regulamentului urban[19] în vigoare, ce iscă încă multe dispute în spațiul public și profesional, și pe motivele lipsei de acces la cazuistica europeană de succes.[20] Aceste reguli de bază încurajează noua intervenție de arhitectură, lăsând pentru reglementare ulterioară statutul valorii existentului.

Una dintre problemele generale abordate de lipsa de preocupare și promovare a unui *branding* local - de areal - care să promoveze stratul valoros industrial și să croiască alături oportunitate și soluție prin nouă utilizare și arhitectură contemporană, este frica de distrugere și dispariție naturală sau de hazard a acestei zone extinse și a clădirilor din colecția sa.

Din acest motiv, proiectele studenților au dat prioritate găsirii unor soluții pentru noi programe arhitecturale, având ca utilizatori permanenți – și chiar investitori în parteneriat public-privat, instituțiile din arealul urban imediat dar și îndepărtat: Primăria Municipiului București (împreună cu rețeaua de teatre și Muzeul Municipiului București), și Primăria Sectorului 5 (dotări ce țin de centre de cartier și cultură, sau ce vizează calitatea spațiului public), MNAC Muzeul Național de Artă Contemporană (extinderea acestuia cu module și muzee noi), Muzeul Tehnic *Dimitrie Leonida*, UAUIM Universitatea de Arhitectură și Urbanism *Ion Mincu* București, OAR Ordinul Arhitecților din România, Ministerul Culturii, MAPN Ministerul Apărării Naționale (dezvoltarea infrastructurii educaționale & de cultură).

Într-un mediu considerat în lista patrimoniului arhitectural, arhitectura nou-propusă poate constitui o adiție discretă, de stilistică eficientă și de pus în valoare în jurul unei idei de program de artă, dezvoltând complementar funcțiuni rezidențiale, hoteliere, comerciale, învățământ, spațiu public – scuauri - parcuri.

Note

1. GARCIA CARRIZO, Jennifer. Brand Architecture in Cultural and Creative Places. Endorsed Brand Strategies. *Street Art & Urban Creativity 11*(1), 2025, pp.61-75. ISSN 2183-9956 https://doi.org/10/25765/sau.v11.5683.

2. WONG, Liliane. *Adaptive reuse in architecture. a typological index.* Basel: Birhäuser, 2023. ISBN 978-3-0356-2563-9: Musée d'Orsay Paris (1986, arhitecți: Gae Aulenti & ACT Architecture) – T7, pp.134-135, Tate Modern Museum Londra (2000, arhitecți: Herzog & de Meuron) – E6, pp.46-47.

3. Idem: Caixa Forum Madrid (2008, arhitecți: Herzog & de Meuron) –E1, pp.36-37, Frac Grand Large Dunkirk (2013, arhitecți: Lacaton & Vassal) – T3, pp.126-127, Streetmekka Viborg (2018, arhitecți: EFFEKT) – M5, pp.72-73.

4. RICHARDS, Greg, PALMER, Robert. *Eventful cities. Cultural management and urban revitalisation.* Ch.5 Managing and organising the eventful city. Pp.171-202. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010. ISBN 978-0-7506-6987-0.

5. ERIH *European Industrial Heritage, European Union www.erih.net.*

6. *European Route of Industrial Heritage, 2019 https://coe.in/en/web/cultural-routes/europan-route-of-industrial-heritage.*

7. DEGRIGNY, Christian (coord.) et al. *Integration of heritage buildings and sites in their surroundings. Public Report. COST Action TD1406 Innovation in Intelligent Management of Heritage Buildings. Funded by Horizon 2020 Framework Programme of the European Union.* Caparica: Nova FCT Editorial, 2019. ISBN 978-989-54493-0-9.

8. MARTINS, Joao (ed.). *Innovation in intelligent Management Buildings (i2MBH).* 6.2.Interoperability for heritage buildings. pp.42-43. Zagreb: Motovun, 2019. ISBN 978-953-8250-04-0.

9. IAMANDESCU, Ioana Irina. Patrimoniul industrial în România – despre stadiul inventarierii specializate. *Revista Arhitectura* 2017(4-5).

10. RYPKEMA, Donovan. *The Economics of Heritage Conservation. in Heritage as an Asset for the inner-city development. An Urban Manager's Book*. Rotterdam: Netherlands Cultural Heritage Agency. Ministry of Education, Culture and Science, 2014. ISBN 978-94-6208-116-1. pp.48-63.

11. MEURS, Paul. Urban Heritage and Intervention. in *Heritage as an Asset for the inner-city development. An Urban Manager's Book.* Rotterdam: Netherlands Cultural Heritage Agency. Ministry of Education, Culture and Science, 2014. ISBN 978-94-6208-116-1. pp.64-74.

12. MERCIU, Florentina-Cristina. Patrimoniul industrial bucureștean între recunoaștere, conservare și valorificare. *Transsylvania Nostra* 2021(1), pp.3-11.

13. Vezi ilustrația, sursa: autor.

14. Discuții cu echipa de îndrumători de atelier.

15. Prezentarea și discuțiile din cadrul prelegerii invitate: IAMANDESCU, Ioana Irina. *Pat-*

rimoniul industrial ca resursă. / Industrial Heritage as Resource. 51E SP FA UAUIM București, 28.03.2025.

16. BALINSKI, Daniel, et al. *Sustainable & Circular Re-use of Spaces & Buildings. Handbook.* Urban Agenda Partnership on Circular Economy. Prato: Urban Agenda for EU, 2019.

17. LMI Lista Monumentelor Istorice 2015, *www.cultura.ro.*

18. În ultimii 30 de ani.

19. PUG 2000 București, 2000, *www.pmb.ro;* Zone Construite Protejate București, 2001, *www.pmb.ro.*

20. Cuantificată în promovare locală, turism, dar și creșterea bugetului local din surse independente.

Legendă ilustrație

Marina Mihăilă, iulie 2025

Extras din afiș prezentare 51E - Expoziția FA UAUIM Iulie 2025, București, proiectele studenților 51E propuse pentru exercițiul SP5-2.4 an V, semestrul 10 SP:

Axinia Andrada, Baciu Andreea, Boian Răzvan, Cernat Ilinca, Deaconu Daria, El Boustany Stephani, Enache Mihai, Fătu Adrian, Florea Andreea, Gerea Yasemine, Ion Denisa, Irodiu Maria, Lascu Ioana, Lymanska Natalia, Moroșanu Raluca, Oltean Istvan, Popa Vladimir, Săndescu Carina, Spînu Teodora, Stoici Sebastian, Zgăbei Anastasia

Echipa îndrumători

Marina Mihăilă – șef atelier 51E, șef lucrări dr.arhitect

Monica Sache – dr.arhitect

Iulia Ghițescu – arhitect

ilustrație & articol:

în memoria colegei noastre Alexandra Păcescu – asistent dr.arhitect



CAMERA LUI KAHN[1] ŞI LUCRURILE LUI PEREC

lect. dr. arh. Mihnea Simiraş-Babic

La primul atelier din anul I, înainte de orice introducere, studenții noștri au primit un exercițiu: *Camera copilăriei mele.* Un exercițiu care ne-a ajutat să ne cunoaștem, dar care a avut și scopul de a poziționa în discuția despre spații locul acesta care este fundamental pentru noi toți. Dacă tot trebuia să începem cu discuția despre camere, fiind anul I, am hotărât să o începem cu acea cameră care este cunoscută, concretă, evitând abstracțiunea. Au avut de făcut un plan al ei și un mic text în care să rememoreze acest spațiu familiar în orice mod vor ei. Iată cum a fost descrisă o asemenea cameră de A.P.:

„Am încercat să reprezint cât mai precis acest ursuleţ de pluş care de fapt este o cârpă cu un cap de urs. Este un obiect care a asistat la absolut toate evenimentele din viaţa mea, încă din prima zi. Deşi este un obiect generic, are o însemnătate uriaşă pentru mine şi camera mea. Fără el simt că această încăpere nu ar putea fi completă."

Iar exemplele ar putea continua: jucării preferate, scaunul unde și-au făcut ani de zile temele, cutia unde își ascundeau țigările, raftul cu cărți, dar și fereastra pe care obișnuiau să privească, colțul unde se ascundeau, covorul pe care s-au jucat cu prietenii etc. *Prima cameră* este deci rememorată ca un soi de depozitar. Este privită fragmentar, ca un colaj, pestriță și neomogenă, o enumerare de obiecte, locuri și amintiri, rezultatul unui proces de acumulare.

Precedăm puțin *camera copilăriei*, până în momentul în care începe *umplerea*. O cameră goală este un spațiu special, ni-l amintim mereu. Este singurul moment în care ni se dezvăluie în întregime, limitele ei sunt clare, lumina care pătrunde este nefragmentată într-o mulțime de reflexii. Există și acel ecou specific, pentru că nici sunetul nu este dispersat. Atunci camera își arată potențialul maxim, un spațiu care va putea fi în orice mod vrem noi. Este o *terra icognita* încă, pentru că va trebui măsurată, va trebui înțeleasă relația cu celelalte camere și, în final va primi un nume: aici va fi *dormitorul*, aici va fi *sufrageria* sau aici va fi *camera lui X*. Convenția va dicta cine și unde se poziționează. Locuitorii se vor înțelege și imediat va începe umplerea, care este un proces de colonizare: a-ți încadra propriul loc, precis delimitat, a-i da nume, a-l face al tău.

Mereu mi s-a părut că acest prim moment de contact cu o cameră goală este foarte special. Implică o descoperire a ei, o planificare a felului cum va fi folosită, tot felul de fantezii despre cum ar putea să arate pot deveni realitate. Ai ocazia să-ți faci un loc necunoscut al tău, te afli într-o ipostază de explorator până la urmă, iar analogia cu o peșteră misterioasă nu este departe. Și peștera este o cameră în definitiv, doar că amorfă, fără particularități geometrice, greu de descris în starea ei vidă. Ceea ce vrea să fie, cum ar zice Kahn, nu este clar de data asta, se află într-o stare

care precede discuția despre funcțiune, liberă de orice constrângeri ale convenției. Atunci ce o umple devine singur responsabil pentru ce va deveni ea, ceea ce este important pentru discuția de față.

Îmi imaginez naufragiații de pe Insula Misterioasă[2]. Descoperă ca prin minune acea peșteră care le va servi drept casă pe întreg parcursul povestirii, un spațiu vag la început, a cărui revelare se va face treptat. Naufragiații nu întârzie să-l transforme, era în definitiv o chestiune de viață și de moarte. Îi dau nume, *Casa de granit*, își fabrică cele trebuincioase (există și un *deus ex machina* care îi ajută în mod misterios cu provizii) și stabilesc spațiile principale: de dormit (sunt așezate paturile), locul de gătit și de mâncat (este așezată masa, scaunele și cuptorul), se consolidează intrarea (este construit ascensorul); apar deci camerele și destinația lor. Ocuparea acestui spațiu este descrisă cu atenție și pe îndelete, pe parcursul multor pagini. În același timp se conturează încet, treptat, și un anume caracter al acelui spațiu, pe măsură ce este umplut de obiecte și de locuitorii lui împreună cu aventurile lor. Enumerarea devine parte a narațiunii. De altfel, Georges Perec îl consideră pe Jules Verne drept unul dintre marii maeștri ai enumerării[3].

Această umplere este un proces care îmbină gesturi de acomodare, decizii funcționale și multe idiosincrazii. Umplerea este o acumulare făcută după liste atent construite, este premeditată sau se întâmplă din impulsuri spontane. Listele cresc în timp, astfel că, privind retrospectiv, observăm că s-au adăugat și celelalte lucruri care s-au acumulat: amintiri, experiențe de tot felul, întâmplări.

Există liste și liste, spune Umebrto Eco[4]; liste de obiecte (inventare), cataloage, liste de caracteristici, liste de locuri, liste infinite etc. Listele nu sunt însă neapărat ceva abstract, inform. Ele pot să aibă *formă*, contur, remarcă el[5], chiar dacă în interiorul limitelor ele se pot desfășura infinit. Un tablou este înrămat, dar acest cadru poate conține o poveste foarte lungă, dar și o scriere poate face asta, în limitele paginii. Pe *scutul lui Ahille* din *Iliada* este descrisă de fapt lumea în toate aspectele ei, infinit de complexă, imortalizată de Hefaistos în amintirea lui Patrocle, delimitată de marginea circulară[6].

În cazul lui Perec aceste cadre sunt camerele, iar în interior se desfășoară un număr infinit de mici amănunte care, puse împreună, ordonat, devin spații. Spații ale vieții cotidiene, ale *infra-ordinarului*[7], după cum spune el. Camera pentru Perec este doar o foaie de hârtie goală, iar spațiul începe cu primele cuvinte, cu primele numiri. Și tot atunci începe să se contureze și felul ei de a fi; ceea ce face o cameră să se deosebească de celelalte:

„Aşa începe spaţiul, doar cu cuvinte, semne aşternute pe o coală de hârtie goală. A descrie spaţiul: a-l numi, a-l identifica, ca acei cartografi care au alcătuit atlasele nautice numite portolano şi care au saturat liniile de coastă cu nume de porturi, nume de capuri, nume de golfuri până când, în final, uscatul era separat de mare doar de o panglică continuă de text. Spaţiul ca inventar, spaţiul ca invenţie. [trad. aut.]"[8]

Iar aici intră în scenă Sylvie și Jérôme, personaje ale unui mic roman din tinerețe al lui Geroges Perec, *Lucrurile*[9]. Cei doi sunt un alt soi de naufragiați, captivi într-o lume în care a fi înseamnă a avea. O lume în care obiectele abundă și sunt prevalente în asemenea măsură încât însuși vocabularul s-a substantivat, după cum remarca și Erich Fromm[10]. Verbele, în această lume, sunt secundare, *am o problemă* sau *am o idee* îl înlocuiesc pe *sunt tulburat* sau *mă gândesc*[11]. În această lume nimic nu este interiorizat, nu există *ursuleţi de pluş*, în schimb există vaste cantități de obiecte care se preumblă prin ea, găsindu-și temporar adăpost prin casele Parisului anilor `60. Perec propune o lume radicalizată, unde oamenii și, în cazul de față, cei doi protagoniști, aproape că nu există. Este de remarcat faptul că cei doi sunt niște prezențe secundare în această poveste, sumar descriși, cu sentimente vagi, primare (sunt fericiți când au, sunt invidioși când nu au, ambițioși când apare oportunitatea de a avea etc.). Nici dialoguri nu există, sunt personaje mute. În schimb, obiectele pe care cei doi le adună cu lăcomie sunt descrise în cele mai mici detalii, lungi liste de lucruri care inundă mica lor casă și străzile și magazinele Parisului. Mai departe, ele inundă și imaginarul celor doi, acele obiecte pe care nu le au, dar ar vrea să le aibă, se creează fantezii detaliate despre cum ar arăta apartamentul lor ideal și ce ar conține, cum ar fi aranjate în el; de altfel, așa și începe povestea: câteva pagini cu o lungă listă de obiecte care alcătuiesc un apartament luxos, mic-burghez, din Paris[12].

Camera nu există în această poveste, sau cel puțin nu ca spațiu, asemenea peșterii misterioase, ea nu are o formă clară. Câteva remarci despre starea de degradare a pereților și apoi se trece din nou la lucrurile lui Sylvie și Jérôme. Însăși fereastra, împreună cu peisajul încadrat, este încă un obiect din lunga listă care descrie spațiul lor domestic, încă ceva de posedat.

Ce este interesant, este faptul că măsura spațiilor nu este, ca să zic așa, metrică. Camerele își pierd dimensiunea, nu este vorba despre mic sau mare, ci despre altceva. Abundența apartamentului lor ideal (fantezia), chiar dacă subîmpărțit în camere relativ mici, este în contrast cu caracterul pauper al apartamentului din Sfax, în Tunisia, unde ajung să locuiască în final, cu camere mult mai mari, dar aproape goale, reduse la strictul necesar (surprinzător, o cameră rămâne complet neocupată și nefolosită). Iar aceste diferențe oglindesc starea celor doi care trec de la un entuziasm debordant și o încredere că *o să aibă*, la un soi de placiditate resemnată; „deposedați, lipsiți de toate."[13] Viața simplă în care se găsesc prinși la sfârșit, în Tunisia (paradoxal, Sfax este un oraș portuar, deci un loc al tranzitului de mărfuri), lipsiți de dorința de a mai avea, se petrece în niște camere aproape goale, involuate la stadiul de simple paralelipipede dreptunghice, după cum îi place lui Perec să spună[14]; la fel și ei, brusc simplificați, rămași fără lucrurile prin care au fost construiți atât ei, cât și relația lor. Ei nu mai pot *să fie*, întrucât existența lor a fost până atunci doar un *a avea*. Tunisia probabil că nu este aleasă întâmplător, de vreme ce doar cu câțiva ani înainte își recăpătase independența de Franța. Mesajul romanului este cât se poate de evident, critic la adresa societății occidentale. O lume neinundată de obiecte totemice este ceva fundamental opus felului lor de a fi.

Lucrurile pe care le au și cele pe care vor să le aibă sunt de fapt personajele care vorbesc pe tot parcursul romanului și povestesc despre ei. Un procedeu pe care, într-un mod mult mai complex, îl va folosi și în celebrul roman *Viaţa, un manual de utilizare*, publicat cu circa zece ani mai târziu. *Lucrurile* este, la fel, un roman al substantivelor, al listelor puternic spațializate, compartimentalizate, care povestesc despre camere, străzi, orașe și oameni. În el nu găsim nici *camera copilăriei* și nici *peștera naufragiaţilor.* Într-o lume a substantivelor, lista însăși devine cameră.

Note

1. KAHN, Louis. *The Room, The Street and The Human Agreement*. În: LATOUR, Alessandra (ed.). *Louis I. Kahn, Writings, Lectures, Interviews*. New York: Rizzoli, 1991, pp. 263–269.

2. VERNE, Jules. *Insula misterioasă. Bucureşti*: Adevărul Holding, 2010.

3. PEREC, Georges. *Penser/Classer*. În: STURROCK, John (ed.). *Georges Perec, Species of Spaces and Other Pieces.* Londra: Penguin Books, (1997) 1999, p. 146.

4. ECO, Umberto. *The Infinity of Lists.* Londra: MacLehose Press, 2012.

5. Ibid., p. 131.

6. Ibid., p. 9.

7. PEREC, Georges. *L'Infra-ordinaire*. În: STURROCK, John (ed.). *Georges Perec, Species of Spaces and Other Pieces*. Londra: Penguin Books, (1997) 1999, pp. 207–244.

8. PEREC, Georges. *Species of Spaces*. În: STURROCK, John (ed.). *Georges Perec, Species of Spaces and Other Pieces.* Londra: Penguin Books, (1997) 1999, p. 15.

9. PEREC, Georges. *Lucrurile. Povestire din anii '60.* Bucureşti: Editura Meridiane, (1965) 1967.

10. FROMM, Erich. *To Have or To Be?*. Londra; New York: Continuum, (1976) 2008, p. 18.

11. Ibid.

12. PEREC, Georges. *Lucrurile. Povestire din anii '60.* Bucureşti: Editura Meridiane, (1965) 1967, pp. 21–27.

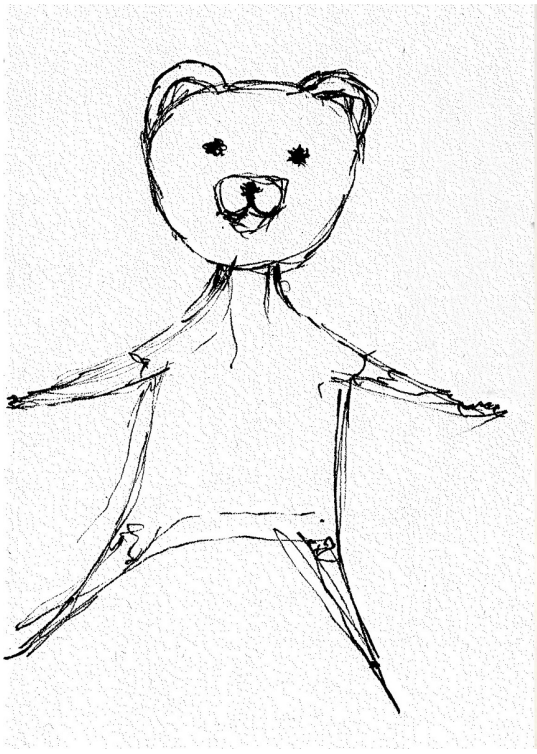
13. Ibid., p. 132.

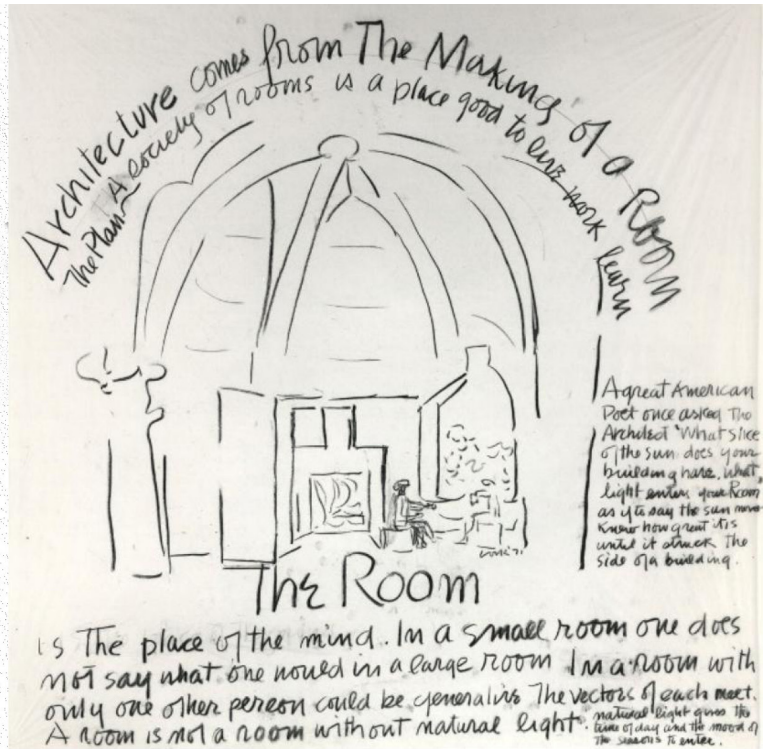
14. PEREC, Georges. *Species of Spaces*. În: STURROCK, John (ed.). *Georges Perec, Species of Spaces and Other Pieces.* Londra: Penguin Books, (1997) 1999, p. 28.

Legendă ilustrație

Stânga: Ursulețul de plus al lui A.P.

Dreapta: Louis Kahn, The Room, expoziția City/2, 1971




Architecture comes from The Making of a Room
The Plan A society of rooms is a place good to live. How I learn
A great American Poet once asked The Architect "What's nice of the sun does your building have. what light enters your Room as if to say the sun never knows how great it is until it enters. The sides of a building.
The Room
is The place of the mind. In a small room one does not say what one would in a large room In a room with only one other person could be generalities The vectors of each meet. A room is not a room without natural light. natural light gives the sense of day and the mood of the seasons To enter.

ZAC (GENERAŢIA Z LA /SAC)

șef lucr. dr. arh. Justin Baroncea, drd. arh. Maria Ghement

Premize

În primăvara 2025 am demarat împreună cu galeria /SAC un atelier cu arhitecți și artiști care lucrează cu medii diferite de producție[1]: regie, literatura, arte plastice, design, coregrafie (performance / dans), foto-video, ceramică, muzică. Sistemul de lucru este structurat pe baza a două echipe. Cea de coordonatori compusă din artiști, arhitecți și curatori cu experiență în producția de expoziții și cea de artiști din generația Z (care vor construi împreună noi mecanisme de explorare artistică). Selecția echipei Z[2] a fost realizată în urma unui anunț deschis la care s-au prezentat peste 120 de participanți din zone diferite ale profesiilor *vocaţionale.*

Într-o primă etapă, coordonatorii au realizat o serie de cursuri teoretice, iar în perioada iulie-august 2025 s-au derulat atelierele practice care au pus bazele unei prime serii de laboratoare colective. Intenția este de a deschide câmpul de joc, de a trece de *mix*-ul de medii artistice și de a ajunge la un rezultat comun în care uneltele fiecărui artist în parte să infuzeze produsul final înțeles ca sistem. Participanții la proiect vor structura o serie de expoziții care nu rămân la stadiul de asamblaj de lucrări, ci vor deveni noi modalități de construcție a expresivității. Căutările se vor concentra asupra metodelor de lucru care conturează noi resurse (și surse) ale producției de artă; înțelegând o expoziție ca pe cea mai importantă și complexă instalație de artă (contemporană în cazul de față). Construcția spațială, coregrafia, muzica, regia specifice artelor spectacolului se vor hibridiza cu *medialităţile* clasice ale picturii, sculpturii sau graficii în căutarea unui construct coerent cu expresie proprie (suport al unei expresivități fundamentate pe precizie și nu pe număr sau densitate de exponate individualizate). Vrem să ieșim din sfera pluridisciplinarității care riscă să conducă la noi manifestări ale *cabinetului de curiozităţi*. Seria de ateliere propune într-o prima etapă ieșirea grupului de artiști din zona de confort caracteristică fiecărui mediu de *exprimare* în parte și redefinirea limitelor câmpurilor de acțiune. În cea de-a doua etapă se (re)asamblează (fuzionează/hibridizează) rezultatele producției (producțiilor) într-o macro instalație care vă fi montată la galeria /SAC Malmaison (cel mai probabil în toamna anului 2025). ZAC este înțeles ca un laborator de construcție artistică transmedial bazat pe fuziune (și nu pe agregare) de idei, componente și sisteme de lucru.

Experiment versus Metodă

*o observație: explorarea metodică în laborator nu conduce în mod necesar la configurarea unei metode de producție artistică.

În mod uzual construcția unei expoziții colective presupune agregarea sub același titlu de lucrări cu temă comună pe baza unei idei (definite de echipa curatorială). Oricât de îndrăzneață sau revoluționară poate fi ideea curatorială (și demersul curatorial ulterior), într-un final se ajunge doar la colecții care tematizează altfel. Nu e chiar *cabinet de curiozităţi*, dar riscă să rămână tot în același tip de discurs, al agregatorului de itemi (care în loc de inventar are foaie de sală și text curatorial la intrare).

*o analogie: mașini de spălat (tema curățenie).

Studiu de caz I: mașină de spălat vase; pui obiectele pe grile metalice, închizi ușa, pornești aparatul electrocasnic și la sfârșitul programului găsești vesela curată, numai bună de reutilizare. Ce se întâmplă pe durata programului de spălare rămâne secret (ușa mașinii e opacă), dar la sfârșit nu există surprize, toți itemii sunt la locul lor, fără excepții.

Studiu de caz II: În mașina de spălat rufe cu încărcare frontală separi obiectele pe categorii (în funcție de indicațiile de pe etichete), le pui ghemotoc, închizi ușa (cu hublou), pornești aparatul și la sfârșitul programului găsești hainele curate (dacă respecți indicațiile din program privind parametrii de spălare). Pe durata spălării, spectacol repetitiv, dar dinamic, cu răsturnări de situație (la propriu), cu accelerări și decelerări determinate de complexitatea programului selectat. Prin hublou, vârtej de nuanțe care se amestecă, se juxtapun sau se segregă vizual în funcție de viteza tamburului. Spectacol centrifug cu final cunoscut. Sfârșit, tot fără surprize: colecție de textile ude înșirate pe sârmă. După uscare găsești obiectele curate, fiecare la locul lor.

Studiu de caz III: Mașină de spălat rufe cu încărcare frontală. Nu separi obiectele, nu respecți indicațiile de pe etichete (temperatură, tip de detergent, timp de spălare etc). Pentru coerența experimentului pui detergent *de albe* în compartimentul pentru balsam. Pornești aparatul și dai drumul la vizualul centrifug. Prin hublou pare că nu se întâmplă nimic nou față de *studiul de caz II*. Sfârșit cu serii de surprize: albele ies colorate, hainele de lână L sunt bune pentru păpuși, coloratele par ceva mai uzate și bat vag spre nuanțe de maro. Obiecte separate, curate, cu unele modificări care le fac mai mult sau mai puțin utilizabile. Germen de laborator domestic cu posibilități de alterare limitate de conținut și de program.

Studiu de caz IV (vag distopic): Mașină de spălat rufe cu încărcare frontală. Nu separi obiectele, dai temperatura la maxim, timpul de spălare la maxim, pui detergent în exces, dai viteza la maxim. Pornești aparatul care are tamburul alterat în urma interacțiunilor repetate cu monede uitate prin buzunare; perforațiile microfisurate acționează ca o răzătoare fină (pentru legume). Prin hublou iar pare că nu se întâmplă nimic nou față de *studiul de caz II*. La sfârșit obții ceva mai multe surprize. Obiecte curate, încâlcite, ceva zdrențe, plus juxtapuneri, recolorări, cocoloașe. Pe sârmă înșiri tot haine ude, dar în timpul procesului de uscare apar variații ale mixului de fibre și scame. Laborator domestic pentru începători, cu posibilități de alterare limitate de conținut și într-o oarecare măsură de program (sau nerespectarea lui). Tot colecție, dar altfel.

Studiu de caz V: Mașină de spălat rufe cu încărcare frontală. Nu separi rufe, dar le cântărești. Rufe la kilogram. Program alterat cu circuit pentru pianină mecanică. Pe perimetru, microfoane de contact. Senzori de contact în interior. Motor fonoizolat. Pornești aparatul. Prin hublou nimic nou. În loc de sunet de tambur, muzică. Bandă sonoră construită pe baza programului mașinii de spălat și a greutății încărcăturii. Volum de haine raportat la volum sonor. Topografie variabilă de ghemotoc transformat centrifug versus *soundscape*. Mașină de muzică mecanică proiectată de un arhitect și un compozitor[3].

La sfârșit liniște. Ce scoți fizic din mașină e la fel ca la început, dar ud (colecție banală de rufe). În timpul procesului de *spălare* - muzică. Mașină de spălat muzică. Muzică de mașină de spălat. Spălat muzică de mașină. Oricum, important e că nu mai contează ce pui pe sârmă. Produs fară colecție. În loc de rufe pe sârmă, sunete în sinapse.

Studiu de caz V bis: Mașină de spălat +. Mai adaugi tamburi, motoare, mașini de spălat descompuse în elemente care produc sunet (fiecare în parte). Îți aduni colegii de scenă, arhitecți, regizor, inginer de lumini. Mașina de spălat este și

scenografie, și motor, și sursă de sunet. Sistem în loc de colecție. Surprize sonore printre linii. Linii melodice în loc de rufe agățate în linie. Instrumentiști *versus* mașină. Teatru, cabaret mecanic, muzică, *performance*, sculptură cinetică câteodată pe rând, dar de obicei toate la un loc. "Musica a Maquina"[4]. Cabo san Roque la Caixa Forum in Barcelona[5].

* o remarcă: indiferent de marca mașinii de spălat, important e ce știi să scoți din ea.

Work in progress

În prima jumătate a lui septembrie au continuat atelierele de lucru din cadrul /ZAC @ Malmaison. Laboratorul a fost direcționat către experimente în care diferențele dintre componente și *medialităţi* să se dizolve într-un singur sistem de expresie. Ca într-un *performance* în care mașina de spălat e personajul principal, decor, bandă sonoră, instalație multimedia și exponat în același timp. Va urma...

Note

1. Afisul anuntului de pe pagina /SAC: https://www.sac-malmaison.com/zac-la-malmaison.

2. */ZAC LA MALMAISON* se adresează tinerelor/tinerilor din diverse discipline (arte vizuale/performative/multimedia, arhitectură, istoria artei, sociologie, antropologie și alte domenii de cercetare) care își doresc să colaboreze în cadrul unui proiect multi/inter/trans-disciplinar și să exploreze noi forme de expresie artistică. Acestea/aceștia vor avea ocazia să lucreze alături de mentori și îndrumători experimentați, să participe la ateliere practice și teoretice și să realizeze creații relevante pentru scena culturală contemporană, beneficiind de promovare și expunere susținută. Mai mult decât un proiect artistic, */ZAC LA MALMAISON* vrea să devină o platformă de tranziție pentru generația Z, menită să faciliteze dezvoltarea profesională și personală prin colaborare interdisciplinară și intergeneraţională. Artistele/artiștii emergente/emergenți (din Gen Z) și cele/cei cu experiență (din Gen X și *Millenials*) vor deveni colegi, cercetând împreună inter/multi/trans-generațională-alitatea și modurile artistice/culturale în care aceasta poate fi abordată. Extras din open call /ZAC la Malmaison; https://www.sac-malmaison.com/zac-la-malmaison

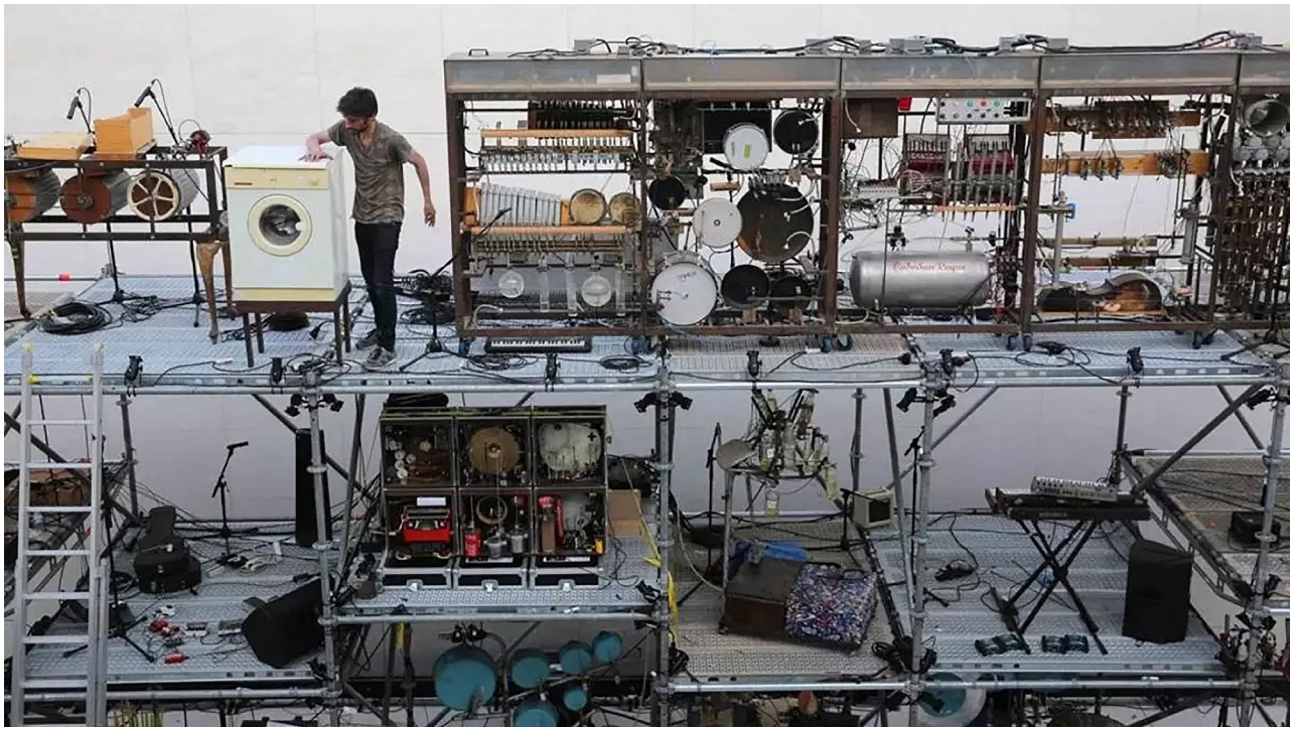
3. Laia Torrents (1976), licenţiată în inginerie industrială la UPC şi cu diplomă în *Composition, Harmony and Arrangements* de la Taller de Músics şi Roger Aixut (1975), licenţiat în arhitectură la UPC. TORRENTS, Laia și AIXUT, Roger. *Serres. LLUM BCN 25* [interactiv]. Disponibil la: https://www.barcelona.cat/llumbcn/en/installations/2022/serres. Accesat la: 9 octombrie 2025.

4. CABOSANROQUE. *Música a Máquina 02 (Festival Neo '06)* [videoregistrare online]. YouTube [interactiv]. Disponibil la: https://www.youtube.com/watch?v=1ndXFOKcFSo&list=RD1ndXFOKcFSo&start_radio=1. Accesat la: 9 octombrie 2025.

5. CERVERA, Marta. „Música vertical: CaboSanRoque veranea en CaixaFòrum". *El Periódico,* 5 iulie 2016 [interactiv]. Disponibil la: https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160705/cabosanroque-caixaforum-jardi-hesperides-5249609. Accesat la: 9 octombrie 2025.

Legendă ilustrație

Cabosanroque – "El jardí de les Hespèrides", El Periódico [interactiv]. Disponibil la: https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160705/cabosanroque-caixaforum-jardi-hesperides-5249609.



ARTA CA FORMĂ DE CUNOAŞTERE SENZORIALĂ ŞI INTUITIVĂ

asist. dr. arh. Ioana Moraru

Arta contribuie semnificativ la formarea gândirii critice și a unei imagini poetice în arhitectură, funcționând ca instrument de cunoaștere, înțelegere și analiză. Aceasta transmite ceea ce nu poate fi exprimat în cuvinte, implicând forma, materialul, textura, culoarea, lumina, sunetul sau chiar memoria, factori percepuți senzorial, ce invită la un tip de cunoaștere intuitivă. Simțurile hrănesc intuiția dând sens dincolo de ceea ce se dezvăluie pe moment.

Artele vizuale joacă un rol important în creionarea unei viziuni arhitecturale care transcede logica funcțională. Prin intermediul artei, arhitectul poate explora dimensiuni intuitive ale spațiului, accesând o formă de cunoaștere care nu este deductivă, ci subiectivă, senzorială. Procesul artistic poate deveni în acest fel un mediu privilegiat de reflecție și de aprofundare a experienței arhitecturale.

Artele vizuale nu se limitează la imagine, ci reprezintă felul în care lumea ne atinge simțurile, spărgând ordinea rigidă a rațiunii și permițându-ne să cunoaștem prin intermediul senzorialului și a intuiției. În teoria de arhitectură se remarcă o serie de autori, precum Gaston Bachelard, Peter Zumthor, Junahi Pallasmaa, care au insistat pe importanța simțurilor și a intuiției în arhitectură, dar și pe felul în care diverse modalități de manifestare artistică pot constitui o formă de cunoaștere.

În *Poetica spaţiului*, Gaston Bachelard, explorează modul în care imaginația poetică transformă spațiul în loc de reflecție interioară și cunoaștere afectivă. Un element central în lucrarea sa îl reprezintă locuirea, care nu este doar fizică, ci și imaginară, iar casa este văzută ca o coajă care protejează ființa. Autorul prezintă o viziune poetică, aproape onirică a lumii, fiind de părere că artele vizuale nu redau neapărat realitatea, ci o intensifică prin reverie, facilitând o cunoaștere intuitivă.

Peter Zumthor este unul dintre cei mai importanți practicanți ai arhitecturii senzoriale și intuitive din ultimele decenii. Scrierile, dar și clădirile sale arată cum materialele, lumina, sunetul, textura, situl, memoria și timpul pot produce forme care vorbesc simțurilor, scoțând la iveală un alt tip de cunoaștere. Pentru Zumtor, cele mai apropiate moduri de exprimare artistică, care îl ajută în conturarea conceptului și a imaginii arhitecturale, sunt desenul și muzica. Zumthor compară arhitectura cu muzica, despre care spune că are capacitatea să genereze un răspuns emoțional imediat, ambele fiind considerate de arhitect arte temporale.[1]

În viziunea lui Juhani Pallasmaa, arta, în special arhitectura, este o formă profund senzorială de cunoaștere, care implică nu doar ochiul, ci întregul corp, precum și memoria afectivă. În *The Eyes of the Skin*, el critică dominația percepției vizuale în arhitectura modernă și subliniază faptul că toate simțurile sunt, într-un anumit sens, extensii ale simțului tactil. Pentru Pallasmaa, înțelegerea autentică a spațiului se produce atunci când acesta este trăit cu întreaga ființă, iar arta devine un vehicul pentru această experiență corporală și intuitivă.[2]

Tot Pallasmaa subliniază importanța desenului de mână ca o extensie a corpului și a minții, nu ca un simplu instrument de reprezentare, ci ca formă de gândire în sine. Spre deosebire de desenul tehnic, cel artistic încurajează descoperirea formelor printr-un proces deschis, non-liniar, în care mâna și ochiul colaborează într-un act de investigație senzorială. Acest proces dezvoltă capacitatea arhitectului de a simți spațiul, înainte de a-l raționaliza.

Exista însă situații când desenul artistic are capacitatea de a scoate la iveală lucruri mult mai prețioase. În mod particular, în cazul lui Louis Kahn desenul artistic a condus către ceva mult mai spectaculos, și anume la conturarea unei anumite gândiri în ceea ce privește arhitectura. Schițele lui Louis Kehn ilustrează foarte bine ideea de artă ca formă de cunoaștere senzorială și intuitivă, combinând mai multe elemente, precum: o anumită expresivitate ce poată amprenta percepției subiective, un soi de explorare a spațiului, luminii și materialității care sugerează mai degrabă o trăire, toate acestea fără intervenția unităților de măsură. Kahn obișnuia să deseneze spații imaginare înainte de a ști concret ce va construi. Multe dintre desenele lui sunt intuitive, punând accent pe proporții și lumină, fără precizie tehnică. Ele par mai degrabă explorări filosofice ale spațiului decât planuri.

Spre deosebire de desenele conceptuale ale anumitor proiecte, în schițele sale de călătorie, Kahn surprinde lumina, umbra, reflexiile luminii pe diferite suprafețe. El imortalizează diferite elemente constructive, cum sunt coloanele ruinelor antice, pe fundalul cerului, lumina devenind un mediu de cunoaștere care dezvăluie forma și creează ritm. Desenele lui Kahn prezintă evoluția modului acestuia de gândire ca arhitect: de la schițele din călătoriile din Europa din perioada 1928-1929 și călătoriile din America și Canada de la sfârșitul anilor 30, la desenele realizate în perioada 1950-1951, în călătoria din Italia, Grecia și Egipt „care i-au schimbat viața pe măsură ce a absorbit formele în stilul său arhitectural."[3] Despre această perioadă din viața lui Kahn, Vincent Scully afirma că este „momentul în care primii arhitecți monumentali ai lumii mediteraneene au ajuns până la el și l-au poziționat pe drumul său".[4]

Peter Zumthor susținea că arhitectura antică poate intimida prin dimensiunile sale, dar nu numai.[5] În cazul lui Kahn, arhitectura antică a avut un impact puternic asupra modului său de gândire. În lucrările sale se distinge foarte clar faptul că acesta a preluat și interpretat formele arhetipale ale arhitecturii grecești într-o manieră proprie. Însuși Kahn susținea faptul că din arhitectura greacă a învățat că acolo unde este o coloană, nu este lumină, iar lumina se găsește în spațiul dintre coloane. Două coloane alăturate aduc lumină între ele, iar realizarea unei coloane care crește din perete și care generează un ritm, o alternanța de lumină și umbră, reprezintă o demonstrație remarcabilă a măiestriei artistului.[6] Această idee este foarte clar exprimată în câteva dintre schițele sale de calaltorie realizate în grafit, pastel și acuarelă, dintre care cea în pastel, reprezentând un fragment surprins din interiorul Partenonului, este printre cele mai sugestive.

Pastelurile au jucat un rol esențial pentru saltul decisiv care s-a produs în perioada sa de maturitate, explicat de unii critici de artă ca o combinație de inspirație, sensibilitate perceptivă și un anumit grad de izolare, care au condus la o înțelegere a modalității în care poate combina educația, experiența sa de până atunci cu observațiile, într-o abordare proprie.[7]

Acest proces de formare a fost unul îndelungat, stilul lui Kahn conturându-se cu adevărat abia în etapa târzie a vieții. Schițele arhitectului reflectă nu doar profunzimea căutărilor interioare, ci și rigoarea pregătirii sale continue. Prin acest parcurs lent și intens, Kahn nu doar că a atins o expresie arhitecturală unică, ci a devenit el însuși o figură monumentală în peisajul arhitecturii moderne. Astfel, putem afirma faptul că, prin modul de abordare, în arhitectura sa se păstrează o legătură cu trecutul, nu neapărat din punct de vedere morfologic, cât mai ales în spirit.

Așadar, a experimenta arta care angajează simțurile și intuiția înseamnă a deschide forme de cunoaștere care ne leagă de loc, de istorie, de noi înșine. Arta funcționează ca un mediu de traducere a lumii în forme perceptibile, încărcate de sens. Ea oferă arhitectului altfel de înțelegere, mai profundă, mai apropiată de modurile în care oamenii obișnuiți trăiesc și simt spațiul. Într-un context dominat de eficiență și tehnologie, recuperarea acestei dimensiuni artistice și intuitive a proceselor de cunoaștere și de proiectare reprezintă o cale de regăsire a unei arhitecturi mai umane și mai sensibile.

Note

1. ZUMTHOR, Peter. *Atmospheres*. Basel: Birkhäuser, 2006, p. 40.

2. PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley, 2005, p. 11.

3. DEITZ, Paula. *A Mind Full of Roman Greatness*. 2008. Disponibil la: https://www.booksteinprojects.com/news/a-mind-full-of-roman-greatness. Accesat la 10.09.2025.

4. SCULLY, Vincent. *apud* DEITZ, Paula. *op. cit.*

5. ZUMTHOR, Peter. op. cit, p. 52.

6. *Greek architecture taught me that the column is where the light is not, and the space between is where the light is. It is a matter of no-light, light, no-light, light. A column and a column brings light between them. To make a column which grows out of the wall and which makes its own rhythm of no-light, light, no-light, light: that is the marvel of the artist.* – KAHN, Louis. *apud* SCHIELKE, Thomas. *Light Matters: Louis Kahn and the Power of Shadow.* 2013. Disponibil la: https://www.archdaily.com/362554/light-matters-louis-kahn-and-the-power-of-shadow. Accesat la 10.09.2025.

7. DEITZ, Paula. *op cit.*

Legendă ilustrație

Louis Kahn - pastel reprezentând un fragment din interiorul Partenonului

Sursă imagine: https://www.artsy.net/artwork/louis-kahn-interior-parthenon-acropolis-athens-greece



CENTRE COMPOZIŢIONALE ÎN REPREZENTAREA PLASTICĂ A SPAŢIULUI ARHITECTURAL

asist. dr. arh. Adrian Ioniță

Spaţiul arhitectural şi spatiul pictural

Reprezentarea spațiului și redarea locului din perspectiva artiștilor plastici constituie o sursă incontestabilă prin care realitatea imediată este pusă în lumină ca spațiu trăit – spațiu al profunzimii. Tema studiului se va concentra, în special, pe pictură ca formă de artă prin care realitatea este surprinsă, decupată și revizuită, pentru ca ulterior să fie recompusă într-o formă care-i relevă de fapt expresivitatea.

Conturând o analiză a modului prin care gestul creativ poate conduce către o reînțelegere a spațiului arhitectural, ne vom referi la domeniul picturii de șevalet, unde ilustrarea spațiului arhitectural vine din sens opus spre obiectul deja construit, cu gesturi proprii, speciale și uneori stranii, care reiterează, fragmentează, conturează și aduc în prim-plan atmosfera spațiului arhitectural.

Putem spune că reprezentarea spațiului prin pictură este complementară reprezentării arhitecturale. Privită ca formă de explicitare a spațiului, diagrama, schița conceptuală relevă idei despre articularea unui spațiu, în timp ce reprezentarea artistică surprinde o trăire ce pune în evidență o viziune în care edificiul devine un personaj vitalizat în procesul de reprezentare.

Pentru a stabili un punct de intersecție dintre arhitectură și artă, studiul aduce în discuție anumite puncte de vedere ale unor arhitecți teoreticieni care surprind un mod diferit de a percepe spațiul arhitectural. Michael Benedikt și Christopher Alexander încearcă, prin abordări proprii, să înțeleagă conceptele actuale despre spațiul construit, sugerând de fapt că ele sunt mai mult decât un cadru construit pentru oameni.

Michael Benedikt forțează metafora utilizată de arhitecți, care postula construcția ca organism cu diferitele ei ipostaze în istoria arhitecturii[1], indicând o augmentare a acesteia, ridicând construcția la gradul de ființă, cu intenționalitate și capacitatea de a relaționa cu alte clădiri, și ele fiind, până la urmă, tot ființe. Prin urmare, în paradigma lui Michael Benedikt, clădirile poartă un dialog între ele, se sprijină unele pe altele, stau față în față și își spun lucruri care numai pentru ele au sens.

Pe de altă parte, Christopher Alexander consideră că există ipostaze urbane sau naturale constituite prin asocieri de clădiri, obiecte sau vietăți pe care le denumește centre vitale[2], care, prin densitatea lor, dată de factori antropici, dar și naturali, creează fragmente sau *pattern-uri* de viață în lume. Artiștii și pictorii au privirea formată pentru a surprinde aceste densități.

O analiză a spaţiului pictural

În continuare, studiul va aborda o serie de concepte care pot fi utile în înțelegerea viziunii despre spațiu, reflectând asupra modului în care gestul artistic descompune într-un mod propriu realitatea, transpunând-o într-o paradigmă semnificativă pentru arhitectură. Exemplele, ideile și conceptele prezentate, le vom considera atribute ale unui spațiu propriu, pe care în cadrul acestui articol îl vom denumi *pictural*, care conține sau mai degrabă citează motive, obiecte, elemente din realitate, dar în mod selectiv, aducând în prim plan trăiri și senzații cu un profund caracter subiectiv.

Galen A. Johnson, într-un eseu care dezvoltă analiza pe care filozoful Merleau-Ponty o realizează pentru tabloul „Rondul de Noapte" pictat de Rembrandt van Rijn, utilizând conceptele sale, printre care și cel de *profunzime* a lumii, aduce în discuție anumite aspecte care pot să identifice într-un mod general situarea spațiului pictural în relație cu spațiul arhitectural[3]. Este vorba despre o percepție specifică, aflată într-un spectru diferit de observare a lumii, care cumva dezgroapă evidențe ascunse în spatele obișnuinței de a percepe lucrurile din spațiu doar prin simpla vedere. Merleau-Ponty scrie despre o puternică situare în procesul perceptiv, subliniind faptul că, în momentul percepției, lumea este transformată ca și cum ar fi privită dintr-un centru absolut în jurul căruia gravitează toate obiectele din jur. Galen A. Johnson completează această observație spunând că fenomenul perceptiv are loc dintr-o perspectivă senzorială care nu poate fi detașată de subiect[4]. Astfel, și în spațiul pictural, putem spune că nu există un alt centru decât cel al subiectului perceptiv care interpretează structura lumii. În consecință, suprapunerea dintre spațiul arhitectural și cel pictural este relevantă dată fiind această constrângere, acest exercițiu de percepție care direcționează în profunzime actul de observare a obiectului construit.

Galen A. Johnson face o distincție clară, completând conceptul lui Merleau Ponty de *profunzime*, în sensul nuanțării lui spre a fi mai degrabă o *profunzime ontologică*[5], diferită față de cea geometrică. Profunzimea geometrică constituie paradigma spațială omogenă în care se află reprezentarea și desenul de arhitectură, instituită ca metodă de înțelegere a realității din prisma sistemului de coordonate geometric inventat de René Descartes. Pe de altă parte, profunzimea ontologică este cea care în spațiul pictural este învăluitoare, vibrantă, asimetrică și total neomogenă.

În acest sens, continuând discursul său despre artă ce pornește de la conceptele lui Merleau-Ponty, Galen A. Johnson se referă la un alt fel de percepție pe care o denumește *percepţie primară*[6]. Această formă de percepție are loc înainte de suportul pe care experiența îl aduce în identificarea lucrurilor, și de fapt produce un impact asupra privitorului, fiind inserat într-un nou univers care radiază către privitor. Artistul, pictorul, deprinde această capacitate de a transforma percepția ca receptor în percepție ca proces de înțelegere și rearanjare structurală a lumii.

Evidențierea centrelor vitale este o metodă de analiză care, așa cum afirmă Cristopher Alexander face apel la experiența personală, și la impactul pe care, un lucru, o clădire sau un obiect, îl are asupra senzației personale de plenitudine. În general, impactul pozitiv este resimțit atunci când realizezi că un anumit obiect/clădire este însuflețit, purtând în spate o poveste ce poate fi citită în relație cu alte obiecte.

Un punct convergent între observația artistică și analiza spațiului arhitectural, între privirea artistică și cea arhitecturală, poate fi regăsit la nivelul elementului de arhitectură care de fapt dă măsură și scară obiectului construit. Cristopher Alexander scrie despre felul în care coloana și interspațiul dintre coloane oferă în cadrul compozițional posibilitatea de a avea centre care marchează și vitalizează spațiul construit.

El aduce în discuție impactul coloanei ca element compozițional[7] și intuiește de fapt ceea ce pictura descoperă printr-o altă cale, cea a gestului plastic. Coloana poartă o forță tectonică în sine și devine expresie arhitecturală, compozițională și centru vital prin faptul că reiterează în privitor o ancorare în sine, exact cum perspectiva spațiului pictural forțează un exercițiu de reamplasare în unghiul oferit de încadrarea operei de artă.

Coloana pictată de artistul Horia Bernea ne provoacă la un exercițiu de acceptare a sinelui, transpus în încadrarea

prezentată de autor. Ea devine un centru de ancorare care creează spațiu și investește cu semnificație tot ceea ce este în jurul ei, fiind în același timp un punct de perspectivă în succesiunea încadrărilor ilustrate în compoziție. În paralel, arhitectul Louis Kahn surprinde grafic tectonicitatea trilitică, unde coloanele marchează centrul compozițional printr-o mișcare gravitațională. Coloana pictată de Horia Bernea atrage spațial atât prin poziție – fiind un capăt de perspectivă – în relație cu golul prin care este văzută, cât și printr-o sensibilitate distinctă față de reprezentarea lui Louis Kahn. Pictorul surprinde aura care transcende materialitatea coloanei, în timp ce arhitectul caută masivitatea dată de materialitate prin reprezentare. Ambii reușesc să ilustreze ceva ce depășește limita vizualului, prin elementul construit, poziționându-se la intersecția dintre spațiul arhitectural și spațiul pictural.

În definitiv, ne putem referi la un demers identificat de Cristopher Alexander, prin care elementele de arhitectură, dar și alte obiecte, ajung să aibă un caracter vital, devenind puncte de atracție senzorială și vizuală în context – centre vitale care nuanțează contextul și care devin subiecte în spațiul pictural, sau locuri de întâlnire și socializare în spațiul arhitectural. Cristopher Alexander scrie despre conceptul de *recursivitate*[8] în actul creativ, considerându-l unul dintre catalizatorii prin care un anumit obiect, alcătuire sau grupare evoluează spre a deveni o entitate încărcată de vitalitate. În acest sens, autorul atrage atenția asupra potențialului pe care relațiile dintre elemente – arhitecturale sau obiecte – îl au în crearea unor configurații care se susțin reciproc, articulând un întreg ce poate deveni, la o scară mai mare, un centru în relație cu alte centre.

Astfel, calea prin care un element arhitectural ajunge să fie un întreg sau un element focalizator reprezintă o detaliere, o adiție de elemente care nu eclipsează caracterul general al elementului arhitectural. Această detaliere este, de fapt, o completare care atribuie, așa cum descrie Cristopher Alexander, un anumit caracter narativ sau discursiv obiectului sau configurației analizate, rezultând din felul în care se distinge un raport echilibrat între scara întregului și importanța detaliilor, sau elementelor adăugate. Prin urmare, recursivitatea poate fi o trăsătură a elementelor sau configurațiilor care comportă această atracție centrică, reificată în artă și construită în arhitectură.

Concluzii

În esență, acest text a urmărit o scurtă incursiune în artă, cu scopul de a identifica din perspectivă arhitecturală, modul în care spațiul poate avea un sens în reprezentarea ce comportă un caracter total subiectiv. Urmărind ceea ce a scris Cristopher Alexander despre vitalitatea dată de centrele compoziționale asimilate sub forma unor configurații la diferite scări, de elemente construite, dar și obiecte care comportă un anumit caracter narativ, putem avea un punct de vedere despre relația dintre arhitectură și artă. Spațiul pictural și privirea artistică surprind ceea ce rezultă din interacțiunea dintre activitate și spațiul arhitectural, iar elementele care se poziționează la intersecția dintre arhitectură și artă și care devin subiecte în acest context – de fapt, prin articularea lor – au ceva de transmis și atrag prin povestea lor.

Note

1. BENEDIKT, Michael. *Architecture beyond experience*. San Francisco: Applied Research and Design, 2020, p. 121.

2. ALEXANDER, Christopher. *The phenomenon of life*, Berkeley, Calif: The Center for Environmental Structure, 2014, p. 93

3. JOHNSON, Galen A. *Depth of Space and Depth of World: Merleau-Ponty, Husserl, and Rembrandt's Nightwatch on a Modern Baroque* în: Patricia M. LOCKE și Rachel MCCANN, ed. *Merleau-Ponty Space, Place, Architecture*, Ohio University Press, 2016, p. 44.

4. Ibid. p. 47.

5. Ibid. p. 44.

6. Ibid. p. 46.

7. ALEXANDER, Christopher. *The phenomenon of life*, Berkeley, Calif: The Center for Environmental Structure, 2014, p.129.

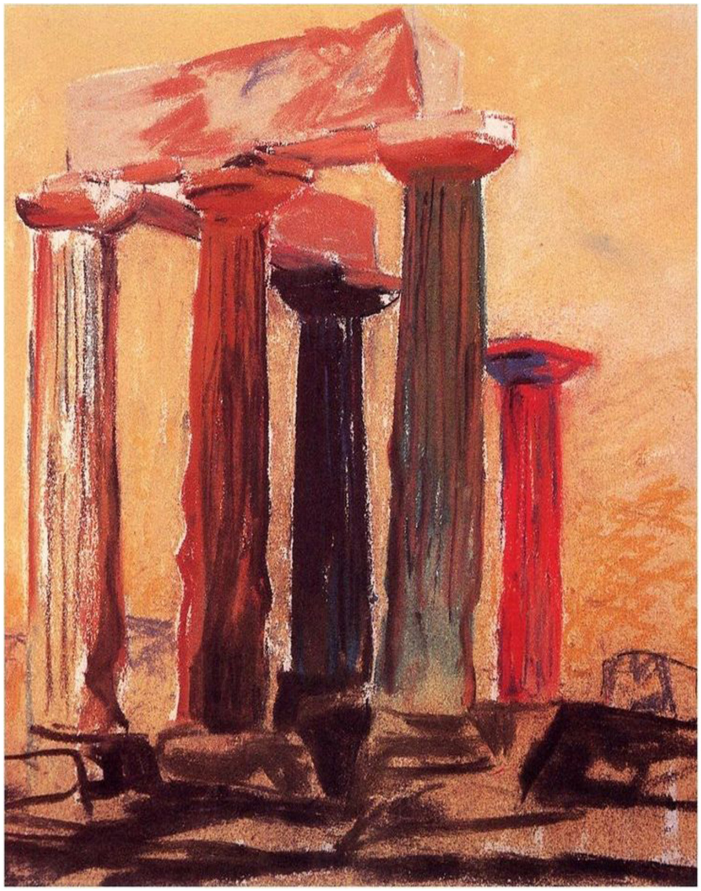
8. Idem.

Legendă ilustrație

Coloană, Horia Bernea (stânga), sursa: https://www.mutualart.com/Artwork/Coloana/D8C9321F97A6CB57025 accesat în data de 22.05.2025

Templul lui Apollo, Louis Kahn (dreapta), sursa: https://kourelis.blogspot.com/2010/03/louis-kahn-in-corinth.html accesat în data de 22.05.2025





RELAŢIA ARTĂ – ARHITECTURĂ: CAZUL CLĂDIRILOR DESTINATE JUSTIŢIEI

asist. dr. arh. Alina-Mihaela Radu

Punând la dispoziția arhitecților, nu doar referințe relevante cu privire la organizarea spațiului ci și premizele formulării unui anumit tip de realitate, arta însoțește uneori spațiul arhitectural, completându-l într-o manieră capabilă să-i multiplice valențele. În vederea modelării mesajului arhitectural, de-a lungul istoriei, recursul la artă a fost, de cele mai multe ori, relevant. Un caz aparte îl constituie clădirile destinate justiției, în a căror realizare arta și arhitectura au conlucrat strâns, până la jumătatea secolului XX, constituindu-se în termenii unei relații de simbioză sui-generis, destinată să confere spațiului destinat derulării actelor de justiție, un tip anume de expresivitate.

Raportându-ne la exemplul binecunoscutelor Palate de Justiție neoclasice sau eclectice, construite pretutindeni în Europa începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea[1], observăm că în realizarea acestor construcții se făcea apel, atât în interiorul cât și în exteriorul clădirii, la prezența masivă a artei plastice, fie că vorbim de sculptură, pictură, mozaic sau alte arte decorative. La polul diametral opus, se află cazul clădirilor contemporane destinate justiției, a căror arhitectură este adesea lipsită de expresivitate și lipsită de compania elementelor provenite din domeniul artelor plastice. Devenite adesea anonime, banale clădiri de birouri, destinate unor activități ce poartă marca unei bine - cunoscute forme de birocratizare a actului de justiție, act ce s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de ritualul și solemnitatea pe care istoria i le-a consacrat, spațiile moderne destinate justiției sunt adesea caracterizate de o lipsă de expresivitate care ține în mare măsură și de absența simbolurilor, metaforelor ce au ca suport operele de artă. Nu este mai puțin adevărat că preocuparea pentru invitarea artei în calitatea sa de actor important în construirea atmosferei acestor spații, este evitată din rațiuni de ordin economic, fenomen care, în raport cu calitatea actului de justiție, nu poate fi unul benefic. Sintagma *Form follows finance*[2], lansată de Rowan Moore,[3] descrie plastic acest fenomen și în cazul clădirilor destinate justiției.

Într-adevăr, modificarea formei de expresie a marcat și procesul supra-numit „democratizarea justiției". Cu toate acestea, metaforele și simbolurile continuă să fie necesare în arhitectura contemporană destinată justiției.

De multe ori simbolistica spațiului a avut și rolul de a marca schimbările politice sau de identitate ale momentului. Un exemplu concret ar fi renunțarea la operele sculptate și înlocuirea acestora cu elemente de landscape design sau artă horticolă.

Atât designul Palatului de Justiție de la Paris, operă recent-construită, purtând semnătura arhitectului Renzo Piano, cât

și cel al Curții Penale Internaționale de la Haga[4], au mizat pe metaforă în modul de amenajare a fațadelor și teraselor verzi, înlocuind astfel estetica clasică cu noile simboluri ale dezvoltării durabile.

Cercetări recente derulate la nivel internațional, dedicate identificării unor metode de susținere și îmbunătățire a calității actelor de justiție, au condus la ideea că prezența operelor de artă în astfel de spații este susceptibilă de a declanșa o serie de afecte ce pot veni în sprijinul calității actului de justiție, printr-o formă aparte de expresivitate. Se evidențiază legătura dintre artă, spațiu și afectele pe care această simbioză le creează.

Chiar dacă și în cazul în care clădirea se remarcă ea însăși printr-o expresivitate arhitecturală, fără legătură cu artele plastice, așa cum este cazul tribunalului din Bordeaux — clădire care este în sine, o metaforă, de cele mai multe ori recursul la artă conduce la creșterea valorii, a calităților arhitecturale și de expresie ale unei clădiri contemporane, destinate desfășurării actelor de justiție.

Bineînțeles, în opinia mea, concluzia referitoare la tribunale se poate extrapola și în cazul altor tipuri de clădiri publice. Mesajul de natură estetică al clădirilor publice, a căror expresivitate atinge cote mai înalte prin prezența unor opere de artă plastică, poate contribui major la ambianța socială, în direcția reflectării unui anumite simbolistici de natură politică sau culturală. De exemplu, în lucrarea sa, cu privire la semnificația istorică, socială și arhitecturală a Palatului de Justiție de la Paris[6], Katherinei Fischer Taylor demonstrează fără echivoc existența unei conexiuni între mesajul arhitectural al clădirilor curților de justiție și mesajul de natură ideologică al regimurilor care le-au comandat, relevând o legătură fundamentală între puterea politică și justiție.

Considerând ca definiție de lucru, expresivitatea unui spațiu drept calitatea rezultată ca urmare a relației dintre unitatea dintre formă și conținut, expresivitatea poate fi văzută ca însușirea unui spațiu de a atrage în mod deosebit atenția, determinând o reacție estetică la nivelul unui utilizator. Luând în considerare, totodată, legătura dintre empatie și expresie, expresivitatea poate fi considerata acea trăsătură ce generează afect. Fiind simultan reprezentări ale realității exterioare, dar și instrumente de generare a unor experiențe estetice, simbioza dintre artă și arhitectura poate crea o anumită formă de ambianță destinată experimentării unor idei.

În cazul de față, cel al clădirilor destinate justiției, expresivitatea ambianței este direcționată în mod direct către experimentarea ideii de justiție, surmontând metodele convenționale, juridice propriu-zise. Această ipoteză lansată cu prilejul simpozionului cu tema *„Artă, estetică și Curți Internaționale de Justiție”*, invită la aprofundarea înțelegerii conexiunii dintre artă și justiție internațională, pornind de la premiza că justiția internațională poate găsi un sprijin în dezvoltarea unei noi metodologii, de factură experimentală, bazată pe experiența estetică, unde arta (implicit, și arhitectura) s-ar dovedi instrumente utile în vederea exercitării actelor de justiție.

Subiectul este încă insuficient abordat în România, dar un exemplu de bună practică l-ar putea constitui modul în care elaborarea proiectului pentru noul Palat de Justiție de la Paris, echipa de proiectanți condusă de Renzo Piano a pornit de la concluziile unui studiu realizat de un grup de studiu așa-numitul „Grup de reflecție asupra simbolisticii viitorului tribunal din Paris” înființat la solicitarea Institutului francez de Înalte studii Juridice[7], grup care a cuprins alături de arhitecți și juriști, filosofi și artiști. Documentul rezultat, așa numitul *Rapport du Groupe de refléxion sur la symbolique du futur Tribunal de Paris,*[8] a stat la baza conceptului filosofic și estetic al proiectului Tribunalului din Paris.

În concluzie, într-o lume din ce în ca mai tributară tehnologiei și spațiului virtual, o lume desacralizată, caracterizată de un ritm accelerat al vieții și de conflicte amplificate, se pune întrebarea dacă este oare posibil ca, expresivitatea, afectul și prezența artei în spațiile construite, să constituie un răspuns, o forma de *terapie*, capabilă să ofere alinare, adresându-se direct componentei supra - raționale a ființei umane aflate în plină criză?

Note

1. WILKINSON, Tom. "Typology: Law of Court". *The Architectural Review*. 14 September 2018; https://www.architectural-review.com/essays/typology/typology-law-court.pg

2. MOORE, Rowan. *Why we Build*. London: Picador, 2012, p. 202.

3. Rowan Moore, critic de arhitectură al pubicației The Observer a fost desemnat Criticul Anului la premiile de presă din Marea Britanie în anul 2014.

4. Noul sediu al Curții Penale Internaționale de la Haga, proiectat de către SHL Architects (Schmidt Hammmer Lanssen Architects), inaugurat în anul 2015.

5. AKSENOVA, Marina. "Introduction to the symposium on art, aesthetics, and international courts". *Symposium on art, aesthetics, and international justice.* 2020; doi:10.1017/aju.2020.22;

6. TAYLOR, Katherine Fischer. *In the Theater of Criminal Justice: The Palais de Justice in Second Empire Paris*. Princeton University Press, 1993.

7. L'Institut des Hautes Études sur la Justice.

8. RAPPORTS DE L'IHEJ, juin 2016.

Legendă ilustrație

Bordeaux Law Courts, Richard Rogers, 1992-1998

Sursa imaginii: https://architecture-history.org



INFRASTRUCTURĂ ŞI ARTĂ ÎN GĂRILE-MUZEU ALE NOULUI METROU PARIZIAN

dr. arh. Andrei-Alexandru Corbet-Nits

Context

Anul 2025 marchează cea de a 15-a aniversare a proiectului de transport public Grand Paris Express (GPE), un ambițios proiect de extindere înspre suburbii a rețelei de metrou parizian cu 200 de kilometri noi de traseu și peste 60 de noi stații – fiecare dintre acestea beneficiind de un proiect de arhitectură ales prin concurs. Dacă primele noi stații au fost date gradual în folosință după pandemie, se preconizează ca întreaga rețea să fie finalizată la începutul anilor 2030. În afară de a ranforsa oferta de transport în comun și de a facilita deplasările cotidiene în regiunea Île-de-France, GPE canalizează și direcțiile de dezvoltare a pieței imobiliare, prin coordonarea densificării urbane cu dezvoltarea mobilității[1].

Grand Paris Express este, de departe, cel mai complex proiect de infrastructură al regiunii pariziene din ultimul sfert de secol, dar și un prilej de transformare în profunzime a peisajului urban prin proiecte majore de interes public, comparabile ca scop cu cele realizate în cadrul pregătirii capitalei franceze pentru Jocurile Olimpice din 2024. Apelul la concursul internațional de soluții pentru arhitectura stațiilor (denumite oficial „gări" datorită complexității și dimensiunii impresionante a fiecărui edificiu în parte) atestă importanța pe care instituțiile statului implicate în proiect o acordă acestor construcții care vor fi zilnic tranzitate de mii de pasageri.

Fiind oficial considerate clădiri publice de importanță majoră, fiecare din gările GPE vor fi dotate cu o operă de artă care să întâmpine călătorii. Finanțate preponderent din fonduri publice prin mecanismul, vechi deja de aproape 75 de ani, al „procentului de 1% artistic", lucrările de artă (sculpturi, murale, instalații luminoase, opere digitale ș.a.m.d.) sunt rodul colaborării dintre arhitectul fiecărei gări, un artist recunoscut și un director artistic, al cărui rol este de a asigura coerența artistică a rețelei de transport în ansamblu. În Franța, scopurile legii din 18 mai 1951, prin care se dedică achiziției sau realizării unei lucrări de artă echivalentul a 1% din valoarea lucrărilor de execuție stabilită pentru investiție, sunt:

- susținerea creației artistice prin comanda publică;
- expunerea acesteia pentru publicul larg, nefamiliarizat cu spațiile expoziționale tradiționale;
- creșterea valorii patrimoniului construit al statului[2].

Caracteristicile arhitecturale ale gărilor Grand Paris Express

Constrângerile tehnico-economice au impus soluții arhitecturale variate de la o gară la alta. Pentru majoritatea stațiilor, cota peronului se află la 25-30m adâncime, întrucât s-a optat pentru investirea în tuneluri de mare adâncime pentru a se evita, pe cât posibil, relocarea rețelelor edilitare și exproprierile de terenuri[3]. Însă, în cazul viitoarei magistrale de metrou 18, 14 km din cei 35 ai liniei se desfășoară la suprafața terenului sau pe viaducte, iar trei stații vor fi situate la aproximativ 10m deasupra terenului.

Cu excepția puținelor stații amplasate sub construcții noi sau existente, gările GPE sunt accesibile, de la nivelul străzii, printr-un pavilion monumental care servește adesea și ca puț de lumină, aducând razele soarelui până la peroanele situate la mare adâncime. Spațiul public de suprafață din jurul gării face, asemenea gării, obiectul unui proiect de amenajare – acesta trebuie, conform caietelor de sarcini, să fie durabil, ușor de întreținut, eficient în folosirea resurselor și capabil să se adapteze în timp, în virtutea unui scenariu de reducere graduală a traficului rutier motorizat și de extindere a suprafeței acoperite de vegetație[4].

Spre deosebire de stațiile istorice ale metroului parizian, caracterizate prin coridoare înguste și labirintice finisate cu pardoseală bituminoasă și placaj ceramic pe pereți, în gările GPE s-a optat pentru spații de circulație generoase, deschise și luminoase, care facilitează orientarea pasagerilor și împiedică senzația de claustrare: atriumul iluminat zenital, cilindric sau poligonal, traversat de scări rulante, realizat cu materiale variate și diferite de la o stație la alta, tinde să devină imaginea tipică a noului metrou parizian.

Prin implicarea artiștilor încă din etapa de proiectare se maximizează șansa ca lucrările de artă produse pentru fiecare gară să fie contextuale și să creeze o sinergie reală cu arhitectura spațiilor în care ele sunt expuse. De exemplu, în cazul noii stații de metrou Maison Blanche de pe linia 14 (arhitect Mark Wilson), inaugurată în 2024, cele două puncte de acces în subteran, situate în mijlocul unei esplanade pietonale, sunt acoperite de un singur voal întins între două catarge metalice și compus din mii de coli metalice înșirate pe o rețea de cabluri. Întreaga sculptură cinetică, operă a artistului Ned Kahn, este activată de curenții de aer și amintește de jocul reflexiilor de lumină de pe Sena, totodată oferind umbră călătorilor. Tot pe linia 14, la stația Aéroport d'Orly inaugurată în același an (arhitecți Bernard Baret și François Tamisier), prezența unui vast perete fără goluri în interiorul stației a constituit prilejul realizării unui mural în azulejos (ceramică pictată tradițională portugheză), reprezentând Parisul prin picturi ale monumentelor și locuitorilor săi de către artistul Alexandre Farto. În timp ce tehnica de realizare și poziția muralului se integrează subtil în arhitectura stației, subiectul ales este potrivit pentru aeroportul pe care stația îl deservește, întrucât zilnic primul contact a mii de turiști cu Parisul are loc prin intermediul spațiilor aferente aerogării.

Gara Châtillon-Montrouge şi lucrarea Ciel

Actuala stație de metrou Châtillon-Montrouge de pe linia 13 din sudul Parisului se află în șantier din 2018: odată cu deschiderea parțială a liniei 15, prevăzută pentru 2026, Châtillon-Montrouge va deveni nod intermodal pentru autobuz, tramvai și două linii de metrou. Proiectul noii gări, câștigat prin concurs de arhitectul David Trottin (Périphériques architectes) și dimensionat pentru a deservi 95000 de călători pe zi[5], poate fi descris ca un mare atrium alungit, dezvoltat pe cinci niveluri conectate prin scări, lifturi și pasarele care se încrucișează diferit la fiecare etaj. Acest atrium monumental folosește în primul rând ca spațiu de circulație verticală între nivelul străzii și peroanele de metrou aflate la 32m adâncime. Spre deosebire de alte gări GPE, aceasta nu beneficiază de iluminat natural zenital, întrucât deasupra gării este prevăzută o clădire de șapte etaje, care va face obiectul unui proiect separat.

Astfel, tavanul de 800m2 al atriumului devine în schimb locul privilegiat de expresie artistică al gării, fiind vizibil aproape în permanență pentru pasagerii care urcă spre suprafață: acesta se dezvăluie pe parcursul ascensiunii, pe măsură ce „hățișul" de pasarele, scări rulante și rampe de scară este lăsat în urmă. Pe tavan se va desfășura lucrarea Ciel („Cer") a lui Laurent Grasso, artist conceptual francez cu o carieră internațională și autor al mai multor lucrări finanțate

prin mecanismul „1% artistic", prezentat anterior pentru comanda publică. Ciel reprezintă o interpretare contemporană a frescelor în trompe-l'œil de pe tavanele, bolțile și cupolele bisericilor sau palatelor renascentiste și baroce europene. Laurent Grasso a pictat, scanat și redimensionat la scara clădirii un cer cu nori cumulus, reprezentați în manieră tipic renascentistă, amintind de acei nori pufoși, în nuanțe calde, de apus, din fundalurile peisajelor italiene și flamande ale secolelor XIV-XVII. Lucrarea a fost serigrafiată pe cele 2750 lamele metalice plisate care formează tavanul fals, al atriumului gării. Rezultatul este un joc vizual unde, în funcție de unghiul din care privește călătorul, domină fie geometria poligonală neregulată a tavanului, fie imaginea de ansamblu a unui cer artificial deasupra marelui gol al atriumului.

Exemplu de bună practică

Dacă primele lucrări de artă finanțate prin „1% artistic" din cadrul GPE pot fi deja admirate în stațiile de pe linia 14 deschisă înaintea începerii Jocurilor Olimpice de vară de la Paris, majoritatea operelor vor deveni accesibile începând cu 2026 și până în prima parte a anilor 2030. În ansamblul lor, aceste lucrări vor constitui un muzeu accesibil oricărui călător, rodul uneia din cele mai importante comenzi publice de artă din Europa din acest secol, posibile datorită unui cadru legislativ ce a pus – încă din anii 1950 – arta în rândul valorilor sociale comune. Considerăm astfel Grand Paris Express un exemplu de bună practică în privința implicării cu un scop bine determinat a artiștilor plastici în proiectele publice, remarcând originalitatea actului de a conferi valoare artistică spațiilor aferente unui proiect de infrastructură de transport în comun.

Note

1. APUR. *Mutations des 33 quartiers de gare du Grand Paris Express*, 2021 [accesare: 15.09.2025]. URL: https://www.apur.org/fr/amenagement-urbain/quartier-gare/mutations-quartiers-gare-grand-paris-express-33-gares-mises-0

2. https://www.culture.gouv.fr/thematiques/arts-plastiques/commande-artistique/Le-1-artistique

3. MANGIN, David (dir.), 2013. *Paris/Babel. Une mégapole européenne.* Paris: Editions de La Villette, pp.262-264.

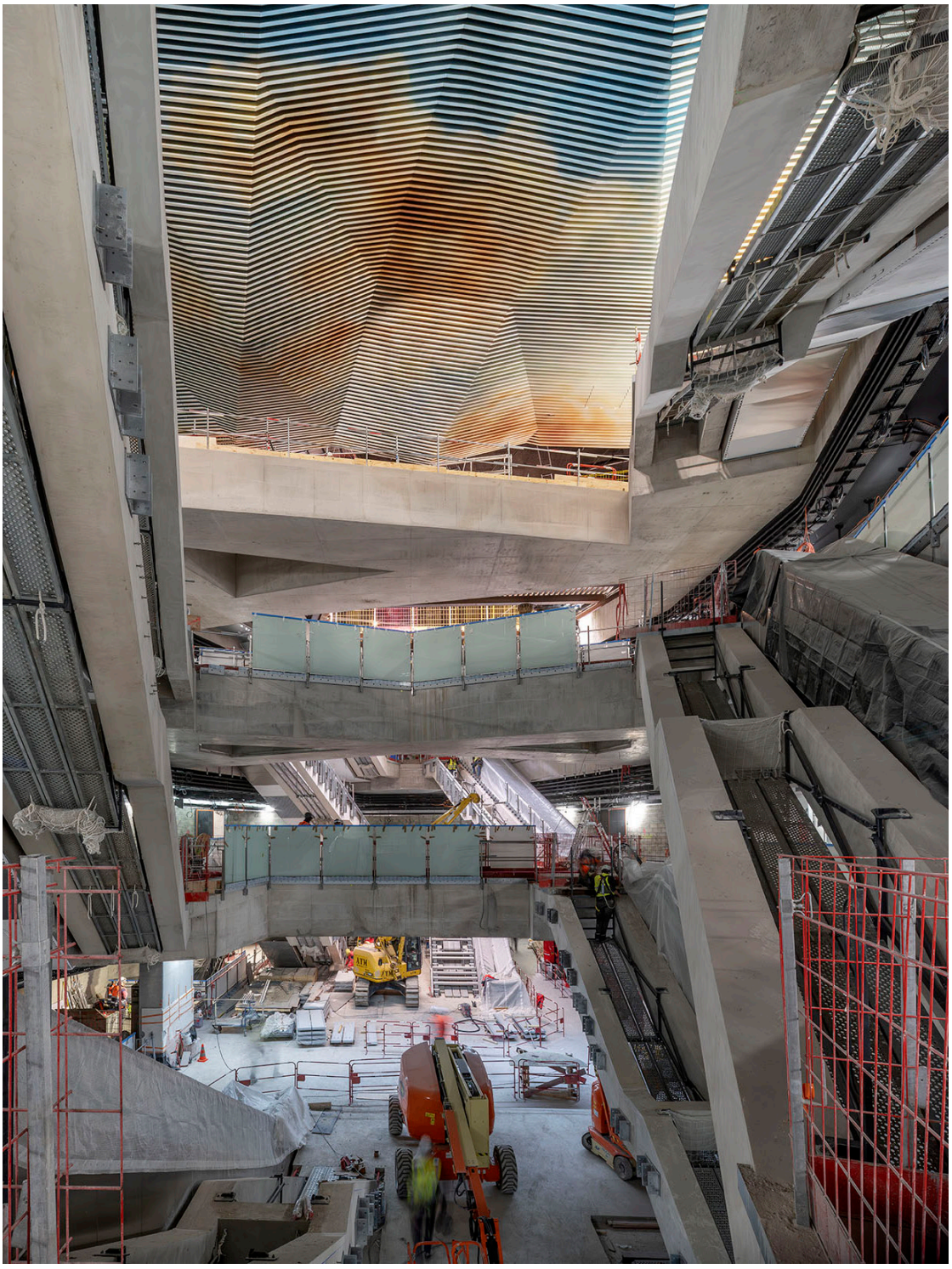
4. TVK (dir.), 2023. *Places du Grand Paris : Principes de conception pour les espaces publics du Grand Paris Express.* Paris. Building Books, pp. 13-14.

5. Société des Grands Projets. Châtillon – Montrouge. Grandparisexpress.fr, 2025 [accesare: 15.09.2025]. URL: https://www.grandparisexpress.fr/ligne-15-sud/gare-chatillon-montrouge.

Legendă ilustrație

Lucrarea Ciel a artistului Laurent Grasso pe tavanul fals al gării Châtillon-Montrouge (arhitect David Trottin). Fotografie de Luc Boegly, mai 2025.

Sursa imaginii: Périphériques architectes, Visite de chantier de la gare de Châtillon-Montrouge, URL: http://www.marin-trottin.com/visite-de-chantier-de-la-gare-de-ch%C3%A2tillon-montrouge



TREI SCENE DOMESTICE DIN PICTURA OLANDEZĂ DE SECOL XVII – POTENŢIALE RESURSE DE INSPIRAŢIE PENTRU SPAŢIUL LOCUIRII.

asist. P.O. dr. arh. Cristina Șopîrleanu

Pornind de la premisa conform căreia arhitectura a reprezentat de-a lungul timpului o sursă de inspirație în pictură, regăsindu-se atât în ipostaza de subiect principal, cât și în cea de fundal pe care se profilează diverse scene, studiul își propune să răspundă unei întrebări care ridică problema inversării relației dintre cele două arte: *Poate deveni o pictură sursă de inspiraţie şi de cunoaştere pentru arhitectură?* Astfel, va fi explorat modul în care pictura, la rândul ei, poate deveni o potențială resursă generatoare de inspirație și de cunoaștere pentru arhitectură. Având în vedere capacitatea unei opere de artă de a evoca în mentalul uman experiențe profunde, comparabile cu experiențele trăite în plan fizic, „arta creează imagini și emoții la fel de adevărate ca întâlnirile reale din viețile noastre. [...] Ea continuă să repete mereu aceeași expresie de bază: cum este să trăiești ca om în această lume”[1], existența unei relații biunivoce între arhitectură și pictură fiind indubitabilă. Pentru explorarea și ilustrarea acestei idei studiul va avea ca suport trei tablouri din pictura olandeză a secolului al XVII-lea: „Două femei alături de un cufăr cu lenjerie, cu un copil” 1663 – Pieter de Hooch, „Strada mică” 1657-1658 – Johannes Vermeer, „Interior cu o femeie la Virginal” 1665-1670 – Emanuel de Witte.

Lucrările au fost alese atât pentru distanțarea lor pe axa temporală comparativ cu momentul prezent, dar și pentru schimbarea de direcție pe care au produs-o în perioada în care au fost realizate, mai precis apariția unui nou tip de picturi denumite scene de gen sau vederi de gen care reprezentau ilustrarea unor scene sau a unor evenimente domestice din viața de zi cu zi. Această tipologie de picturi devine răspândită în Olanda secolului al XVII-lea, după finalul Războiului de Optzeci de Ani în 1648, când artiști precum Pieter de Hooch, Johannes Vermeer, Emanuel de Witte, Pieter van Slingelandt, Samuel van Hoogstraten devin preocupați în mod particular de scene interioare domestice.[2] Astfel, subiectul principal al celor trei lucrări alese este locuirea cu tot ceea ce reprezintă aceasta, pe de-o parte personajele surprinse în diferite ipostaze domestice, majoritatea fiind femei și copii și pe de altă parte spațiul construit al locuințelor reprezentat cu un grad de realism și de detaliu ridicat, semn că devine mai mult decât un fundal pe care se profilează subiectele umane. Spațiile construite sunt, alături de siluetele de femei și copii, parte din subiectul mai larg al locuirii pe care majoritatea scenelor de gen îl aduc în discuție.

Pentru o parcurgere comprehensivă a celor trei lucrări propuse pentru analiză studiul va fi structurat pe o serie de paliere care evidențiază elementele componente principale ale acestora în raport cu locuirea: *domesticitatea, spaţialitatea, lumina şi oraşul,* între toate acestea stabilindu-se diferite tipuri de relații care odată analizate pot să vorbească despre arhitectura locuinței din Olanda secolului al XVII-lea, dar și despre principii și lecții care pot fi preluate și aplicate pe arhitectura locuințelor în prezent.

Dacă în reprezentări anterioare locuințele erau surprinse în ipostaza lor de ilustrare a unui anumit statut social, în cazul acestor scene devin atât fundalul pentru activitățile domestice, cât și o parte importantă din subiectul principial – locuirea. Primele gesturi care conturează atmosfera domestică se întrevăd în alegerea personajelor și a activităților

întreprinse de acestea: de la personajele din prim-plan (femei care aranjează lenjeriile, cântă la virginal sau cos) până la cele din planul secund (copii jucându-se, femei care mătură interiorul sau curtea). Majoritatea personajelor sunt femei și copii, surprinse în ipostaze casnice, semn al delimitării spațiului locuinței de cel al orașului la nivel simbolic. Locuința devine spațiul dedicat femeilor, copiilor și al activităților zilnice, în timp ce spațiul urban rămâne rezervat cu precădere bărbaților, creându-se astfel o dualitate spațială locuință-oraș.

O altă marcă a domesticului care se regăsește în toate cele trei scene se află în atmosfera conturată de detaliile care relevă nu doar spații desăvârșite ce au rolul de a genera o imagine reprezentativă, ci și spații unde sunt lizibile urmele unor acțiuni aparent banale ale activităților zilnice (o pernă așezată pe scaun, un vas de ceramică amplasat pe mobilier – de Hooch, un prosop aruncat pe masă sau hainele rămase pe scaun – de Witte) și uneori chiar și urmele uzurii rezultate în urma locuirii (degradările de pe fațada casei, țiglele lipsă, pavajele imperfecte – Vermeer). Introducerea acestor elemente ale domesticității a generat o schimbare de paradigmă în reprezentarea picturală a locuințelor care încep să fie surprinse în momente firești ale locuirii.

În jurul anului 1650 în Delft au loc transformări în ceea ce privește modul în care erau gândite construcția spațială și expresivitatea perspectivei, o mare parte dintre artiștii care lucrează în aceea perioadă fiind mai apoi influențați, în special în cazul picturilor care au ca subiect arhitectura[3], scene interioare sau exterioare. Deși sunt doar fragmente dintr-un întreg, în fiecare dintre cele trei picturi sunt lizibile principalele caracteristici spațiale și morfologice ale unei locuințe olandeze urbane din secolul al XVII-lea. Ilustrată din trei perspective diferite, camera dinspre stradă sau *voorhuis* este o încăpere specifică arhitecturii locuinței din această perioadă, reprezentând zona de acces din stradă direct în locuință.[4] Utilizată în trecut pentru funcțiuni comerciale, în această perioadă devine un spațiu major, având atât valoare de reprezentare și fiind în același timp un spațiu filtru între spațiul public al străzii și spațiul privat din locuință, importanța acestuia fiind relevată și de numeroasele sale reprezentări, majoritatea scenelor de gen fiind plasate în *voorhuis* sau în imediata proximitate a acestuia.

Indiferent de poziționarea față de *voorhuis*, o altă particularitate spațială a locuințelor este surprinsă în toate cele trei scene, și anume: cursivitatea spațiului care în pofida unei anumite rigori nu constrânge niciodată, ci se dezvoltă fluid dintr-o încăpere în alta și de la interior la exterior. Această particularitate este relevată cu ajutorul unui instrument denumit *doorkijkje*[5] - utilizarea unor goluri de uși sau de ferestre pentru a dezvălui atât spațiul interior în profunzime, pe multiple planuri, cât și cel situat dincolo de granițele locuinței către stradă și oraș. În lucrarea lui Pieter de Hooch planul principal al camerei în care este surprinsă scena se deschide atât în mod direct către *voorhuis* prin golul de ușă, cât și prin transparența ferestrei interioare. Același gest se repetă în fațada dinspre stradă, unde ușa de intrare se suprapune peste golul dintre camere, lăsând vizibilă o frântură din oraș, în timp ce în zona ferestrelor suprapuse se citește, printr-o dublă transparență, un alt fragment mai mic.

În scena lui Vermeer, *doorkijkje* apare în ipostaza a două accesuri către spațiul locuinței – accesul principal care face legătura cu *voorhuis*, aproape obturat de personajul feminin, și un acces secundar care relevă parte din morfologia locuinței, în lateralul acesteia dezvoltându-se o curte care se continua până în profunzimea parcelei. La Emanuel de Witte utilizarea acestui instrument este și mai pregnantă: prin suprapunerea a trei portaluri se face trecerea din planul principal către alte două camere și, în final, către *voorhuis* de unde perspectiva se continuă printr-o fereastră către oraș. În același timp, tabloul oferă o imagine asupra morfologiei locuinței cu un plan de tip vagon – camerele înșiruite cu trecere directă dintr-un spațiul în altul. La fel de lizibilă este și dubla orientare a acestei locuințe, fiind cel mai probabil o excepție situată pe o parcelă de colț, ferestrele fiind vizibile în mod direct în prim-plan și indirect în restul camerelor prin urmele însorite de pe podea, acestea continuând și pe latura dreaptă legătura cu orașul.

Lumina devine astfel un alt instrument care relevă sau accentuează anumite calități ale spațiilor din locuințe, în majoritatea cazurilor lumina fiind una puternică, a dimineții, care pătrunde în camerele întunecoase și le dezvăluie detaliile.[6] Daca în cazul scenei lui de Witte lumina lasă să se citească clar amplasarea ferestrelor de pe fațada laterală, la de Hooch pata de lumină de pe stâlpul de lemn al scării este mai subtilă, dar vorbește tot despre existența voa-

lată a unei ferestre. În același timp lumina este folosită pentru a accentua cele două fragmente de oraș, vizibile din *voorhuis*, aducând astfel în discuție atât relația directă a locuinței cu orașul, cât și limitele și diferențele dintre spațiul privat al luminii indirecte, difuze și spațiul public unde strada și fațadele clădirilor sunt spălate de lumina puternică a dimineții. Distincția dintre diferitele tipuri de spații este și mai evidentă în scena surprinsă de Vermeer: pe fațada locuinței și pe stradă folosește cea mai intensă lumină care apoi scade gradual în intensitate în curtea laterală și devine aproape imperceptibilă în interiorul locuinței care se citește în spatele ușii, lumina devenind în acest mod un instrument de gradare a diferitelor niveluri de intimitate.

Amintită anterior, relația cu orașul este o altă caracteristică surprinsă în picturile studiate. Aceasta poate căpăta mai multe niveluri de deschidere: poate să fie una directă prin intermediul ferestrelor și a ușii principale, surprinsă la de Hooch și la Vermeer ca fiind deschisă către stradă. Poate fi însă gradual restrânsă sau închisă complet, la Vermeer putându-se observa ferestrele împărțite în două secțiuni: cele din partea de jos cu obloanele închise în timp ce partea superioară rămâne deschisă pentru iluminarea spațiului. În același timp ușa din scena lui de Hooch prezintă o altă particularitate specifică perioadei: divizarea în două secțiuni, astfel, ușa poate fi deschisă complet sau doar la partea superioară pentru o relație strict vizuală cu strada sau complet închisă. Dincolo de fațada principală apar, în profunzimea casei, alte elemente precum fereastra interioară de lângă dulapul cu lenjerii care asigură atât prezenta luminii în interior, dar și privirea indirectă, prin dubla transparență, către stradă și către oraș.

Fluiditatea și continuitatea spațială sunt prezente și la nivelul relației cu orașul, în mod particular în lucrarea „Strada mică" unde, deși așa cum a fost discutat anterior, spațiul privat este delimitat de spațiul public, se poate totuși observa o suprapunere a celor două: femeia care lucrează în ușa de intrare în casă, textura pavajului care pare că se continuă din interior spre exterior pe toată lungimea fațadei, locurile de stat amenajate și cei doi copii jucându-se pe spațiul delimitat prin pavaj si printr-o mică diferență de înălțime de restul străzii. Toate acestea sunt semnele unor gesturi de deschidere către oraș.

Revenind la întrebarea inițială a studiului – *Poate deveni o pictură sursă de inspiraţie şi de cunoaştere pentru arhitectură?* – în urma investigării detaliilor mai mult sau mai puțin ascunse din cele trei scene, acestea au revelat informații prețioase atât despre activitățile și atmosfera domestică, dar și despre configurația spațială și morfologia locuințelor, despre transparențe, profunzimi, filtre, limite, lumină și relația cu orașul a locuințelor din Olanda secolului al XVII-lea. Multe dintre acestea sunt aspecte ale locuirii care în prezent tind să fie din ce în ce mai puțin aduse în discuție în practica de arhitectură contemporană. Astfel, privirea către modul în care se locuia în trecut, prin intermediul picturilor, poate fi o lecție a reîntoarcerii către aspecte fundamentale ale locuirii pentru arhitect, a cărui misiune este aceea „de a păstra diferențierile, articulările ierarhice și calitative ale spațiului arhitectural".[7]

Note

1. PALLASMAA, Juhani. *Mâna care gândește*. București: Editura Fundației Arhitext design, 2020, p. 153.

2. HANDWERK, Theresa. *Home Perfected: Pieter De Hooch and New Ideals of Domesticity in the Dutch Republic*. University of Delaware, 2011, p. 2.

3. SUTTON, Peter C. *Pieter De Hooch*. New York: Cornell University Press, 1980, p. 17.

4. STONE-FERRIER, Linda. *„Glimpses, Glances, and Gossip : Seventeenth-century Dutch Paintings of Domestic Interiors on Their Neighbourhood's Doorstep"*. RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review, Vol. 45, Nr. 2, 2020, p. 29.

5. SUTTON, Peter C. *op. cit*., p. 19.

6. SUTTON, Peter C. *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, p. LIII.

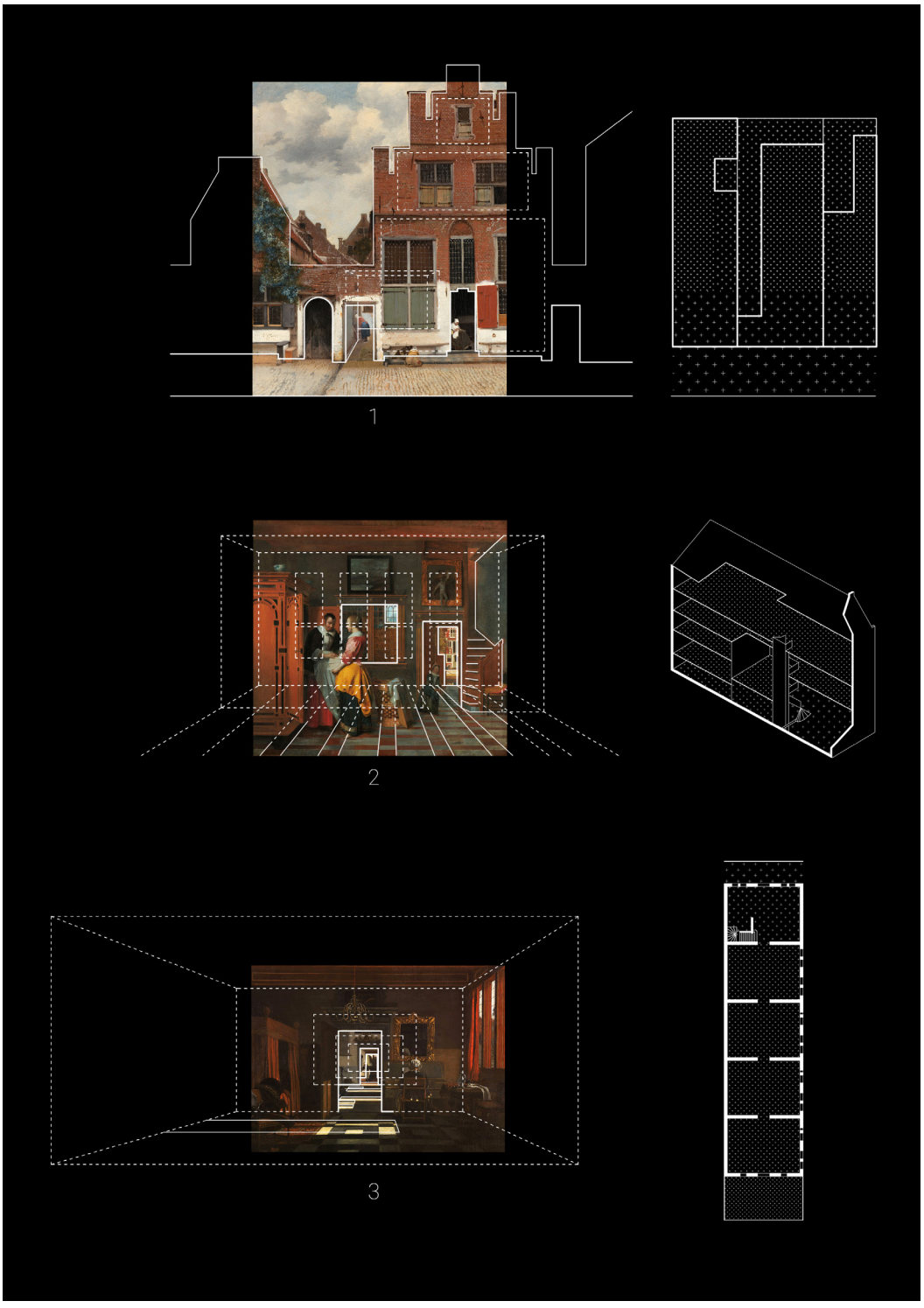
7. PALLASMAA, Juhani. *op. cit.,* p. 175.

Legendă ilustrație

Figura 1. (sus) Johannes Vermeer, *Strada mică*, 1657–1658. Rijksmuseum, Amsterdam. Relația locuință–oraș; tipologia morfologică: locuințe înșiruite dezvoltate în adâncimea parcelelor, cu zone de curți.

Figura 2. (mijloc) Pieter de Hooch, *Două femei alături de un cufăr cu lenjerie, cu un copil,* 1663. Rijksmuseum, Amsterdam. Voorhuis ca spațiu-filtru între oraș și locuință; relații spațiale dezvoltate pe verticală.

Figura 3. (jos) Emanuel de Witte, *Interior cu o femeie la virginal,* 1665–1670. Cultural Heritage Agency of the Netherlands Art Collection, Haga. Doorkijkje ca instrument de accentuare a multiplelor planuri suprapuse; lectura morfologiei planului locuinței cu ajutorul perspectivei și al luminii.



1

2

3

GRANIŢE PERMEABILE: ARHITECTURA ŞI ARTA ÎN DIALOG

dr. arh. Vlad Iosif

Articolul de față investighează miza colaborării dintre arhitecți și artiști contemporani pornind de la întrebarea privind natura și potențialul acestei contingențe. Obiectivul nu este doar de a identifica formele pe care astfel de colaborări le pot lua, ci mai ales de a înțelege în ce mod diferențele dintre cele două practici se articulează în configurarea unei expresii spațiale comune.

Metoda propusă constă în analiza critică a trei studii de caz semnificative: *Storefront for Art and Architecture* (Steven Holl și Vito Acconci, 1993), *Minamidera* (Tadao Ando și James Turrell, 2004) și *Serpentine Pavilion* (Herzog & de Meuron și Ai Weiwei, 2012). Fiecare exemplu este examinat din perspectiva modului în care colaborarea se construiește și influențează rezultatul arhitectural, precum și prin prisma gradului de coerență dintre ideile celor implicați.

Storefront for Art and Architecture (Steven Holl & Vito Acconci, 1993)

Colaborarea dintre Steven Holl și Vito Acconci pentru *Storefront for Art and Architecture* ilustrează felul în care două practici distincte se pot întâlni într-un gest arhitectural.

Proiectul a fost realizat pentru organizația non-profit *Storefront for Art and Architecture* cu sediul la parterul unei clădiri situate la intersecția cartierelor Chinatown, Little Italy și SoHo. Galeria, cu plan triunghiular și dimensiuni restrânse, funcționează ca un spațiu experimental pentru expoziții, dezbateri și evenimente dedicate arhitecturii și artei contemporane. Intervenția lui Holl și Acconci a constat în regândirea fațadei prin douăsprezece panouri pivotante care pot fi deschise sau închise independent. Acest mecanism transformă modul de utilizare a spațiului: închisă, fațada creează un perimetru protector și o identitate distinctă; deschisă, galeria se extinde organic către stradă, iar frontiera dintre spațiul interior al galeriei și spațiul public al orașului se dizolvă într-o continuă negociere.[1]

Miza colaborării se regăsește în felul în care preocupările fenomenologice ale lui Holl (așa cum sunt dezvoltate în *Parallax* [2], unde percepția se modifică odată cu mișcarea observatorului) se întâlnesc cu demersul performativ al lui Acconci, centrat pe activarea corporală și interacțiunea cu spațiul.[3] Fațada mobilă nu este doar un dispozitiv tehnic, ci un instrument critic: un loc în care arhitectura și arta nu se suprapun, ci se potențează reciproc, transformând vizitatorul în participant. Această coerență nu se naște dintr-o omogenizare a diferențelor, ci din negocierea lor: Holl aduce instrumentele fenomenologice de articulare a spațiului, iar Acconci introduce dimensiunea performativă a interacțiunii, cele

două registre completându-se reciproc până la conturarea unui rezultat unitar.

Astfel, *Storefront for Art and Architecture* poate fi înțeles ca o simbioză între arhitect și artist, în care se recunoaște personalitatea ambilor autori. Împreună, ei configurează un spațiu hibrid, deschis și provocator, care transcende granițele disciplinare și devine un experiment urban de arhitectură participativă. Mai mult decât atât, proiectul arată că nu este vorba despre suprapunerea a două registre autonome, ci poate fi despre construcția unui cadru colaborativ în care intențiile arhitectului și ale artistului se negociază până când devin indiscernabile în produsul final.

Minamidera (Tadao Ando şi James Turrell, 2004)

Colaborarea dintre James Turrell și Tadao Ando pentru *Minamidera* (parte a Art House Project din Naoshima, Japonia) aduce împreună două sensibilități diferite, dar unite prin fascinația comună pentru lumină. Dacă Turrell și-a construit opera investigând lumina artificială ca fenomen perceptual, capabil să modifice relația dintre corp și spațiu, Ando a tratat constant lumina naturală ca material al arhitecturii, esențială pentru articularea volumelor sale din beton. Întâlnirea lor, așadar, era inevitabil provocatoare: cum pot coexista două poetici ale luminii într-un cadru comun?

Minamidera a fost concepută pentru a găzdui lucrarea lui Turrell, *Backside of the Moon*, și a presupus din partea lui Ando un gest radical: eliminarea completă a luminii naturale. Construcția din beton și lemn, lipsită de deschideri, creează un interior cufundat în întuneric absolut. Vizitatorii sunt obligați să se orienteze mai întâi prin simțurile tactile și auditive până când, prin adaptarea treptată a privirii, lumina controlată a instalației devine perceptibilă ca fenomen revelator.[4]

Această situație ridică o întrebare necesară: este Tadao Ando redus la rolul de a construi o simplă *carcasă* pentru instalația lui James Turrell? Sau, dimpotrivă, renunțarea deliberată la propria poetică a luminii naturale devine gestul prin care arhitectul participă activ la configurarea experienței? Dacă acceptăm această a doua ipoteză, *Minamidera* nu mai poate fi citită ca o relație de tip container - conținut, ci ca o simbioză, în care arhitectura pregătește absența luminii, iar arta o transformă în prezență luminoasă.

Experiența finală este indivizibilă: fără obscuritatea controlată de Ando instalația lui Turrell nu ar putea fi percepută, iar fără lumina lui Turrell, arhitectura ar rămâne un gol inert. În acest sens, *Minamidera* se constituie ca un proiect unitar, în care amprenta ambilor autori este recognoscibilă și indispensabilă. Privită în paralel cu *Storefront for Art and Architecture*, colaborarea dintre Ando și Turrell relevă aceeași logică a simbiozei: dacă Holl și Acconci negociau porozitatea dintre interior și exterior prin fațada mobilă, Ando și Turrell negociază aici granița dintre lumină și absența luminii. În ambele cazuri, diferențele disciplinare devin motorul unei expresii comune, în care arhitectura și arta se contopesc într-o experiență indivizibilă.

Serpentine Pavilion (Herzog & de Meuron şi Ai Weiwei, 2012)

Colaborarea dintre Herzog & de Meuron și Ai Weiwei pentru *Serpentine Pavilion 2012* propune o abordare diferită față de logica obișnuită a programului *Serpentine Gallery* din Londra, care invita anual un arhitect să creeze un obiect iconic și temporar. În loc să adauge o nouă prezență deasupra solului, cei trei autori au ales să sape în adâncime, transformând pavilionul într-o arheologie a memoriei arhitecturale. Gestul lor a avut o încărcătură deliberat critică: pavilionul nu mai era doar un spațiu de expoziție efemer, ci o reflecție asupra istoriei și vizibilității instituționale.

Proiectul s-a materializat ca o intervenție subterană, în care fundațiile tuturor pavilioanelor anterioare au fost cartografiate, suprapuse și reinterpretate într-o topografie a urmelor. Deasupra acestui palimpsest s-a ridicat o platformă orizontală, sprijinită de coloane neregulate, iar la suprafața acesteia o peliculă de apă reflecta cerul, amplificând percepția temporală și senzorială a locului. Vizitatorii erau invitați să pătrundă dedesubt, într-un spațiu compresiv și reflexiv, unde materialitatea și lumina plasau experiența utilizatorilor într-o zonă de suspendare între prezent și trecut.[5]

La o primă vedere, pavilionul pare să poarte mai puternic amprenta lui Ai Weiwei, prin dimensiunea critică a raportului dintre memorie și uitare, în consonanță cu preocupările sale artistice. Totuși, o analiză mai atentă relevă rolul cheie al lui Herzog & de Meuron, a căror preocupare, constant orientată către investigarea urmelor și a materialității, se reflectă aici în cartografierea și suprapunerea fundațiilor pavilioanelor anterioare. Această abordare reia un interes prezent și în alte proiecte ale lor, precum *Schaulager* din Basel sau Biblioteca din Eberswalde, unde straturile materiale sau culturale sunt transformate în fundament al proiectului. Prin această abordare memoria latentă este transformată într-un palimpsest perceptibil, în care trecutul devine resursă pentru prezent.

Prin urmare, pavilionul nu poate fi redus nici la un gest critic singular, nici la o simplă operațiune arhitecturală: personalitățile celor trei autori nu se suprapun ierarhic, ci converg într-o expresie comună. Gestul tectonic al lui Herzog & de Meuron și critica asupra vizibilității și a estompării memoriei adusă de Ai Weiwei se articulează într-o simbioză unitară, transformând o intervenție efemeră într-un comentariu asupra raportului dintre rememorare, uitare și rolul arhitecturii ca instrument cultural.

Concluzie

Analiza celor trei studii de caz demonstrează că rezultatul colaborării dintre arhitect și artist nu se reduce neapărat la o simplă suprapunere de intenții, ci se poate constitui ca un proces de negociere care produce o expresie comună. Diferențele dintre cele două practici nu dispar, ci pot deveni operative în configurarea proiectului final: fie că este vorba despre porozitatea dintre interior și exterior (*Storefront*), despre tensiunea dintre lumină și absența luminii (*Minamidera*) sau despre relația dintre memorie și uitare (*Serpentine Pavilion*). În toate aceste cazuri, colaborarea se manifestă ca o simbioză în care personalitatea fiecăruia dintre autori rămâne recognoscibilă, dar se integrează într-o operă unitară. Ceea ce unește arhitectura și arta nu este uniformizarea, ci capacitatea acestora de a genera împreună forme noi de gândire și experiență spațială.

Note

1. *Storefront for Art and Architecture. Steven Holl Architects* [interactiv]. Disponibil la: https://www.stevenholl.com/project/storefront-for-art-and-architecture/. Accesat la: 14 septembrie 2025.

2. HOLL, Steven. *Parallax*. Basel: Birkhäuser, 2000.

3. ACCONCI, Vito. „Public Space in a Private Time". *Critical Inquiry*, vol. 16, nr. 4, 1990, pp. 900–918.

4. *Benesse Art Site Naoshima – Art House Project* [interactiv]. Disponibil la: https://benesse-artsite.jp/en/art/arthouse.html. Accesat la: 14 septembrie 2025.

5. *Serpentine Gallery Pavilion. Herzog & de Meuron* [interactiv]. Disponibil la: https://www.herzogdemeuron.com/projects/400-serpentine-gallery-pavilion/. Accesat la: 14 septembrie 2025.

Legendă ilustrație

Fig. 1. STORE FRONT FOR ART AND ARCHITECTURE (Steven Holl & Vito Acconci, 1993) [online]. Disponibil la: https://www.stevenholl.com/project/storefront-for-art-and-architecture/. [Accesat la 14 septembrie 2025].

Fig. 2. MINAMIDERA (Tadao Ando & James Turrell, 2004) [online]. Disponibil la: https://www.transparentdrawing.com/minamidera/. [Accesat la 14 septembrie 2025].

Fig. 3. SERPENTINE PAVILION (Herzog & de Meuron & Ai Weiwei, 2012) [online]. Disponibil la: https://www.herzogdemeuron.com/projects/400-serpentine-gallery-pavilion/. [Accesat la 14 septembrie 2025].



Fig. 1: Storefront for Art and Architecture (Steven Holl & Vito Acconci, 1993)

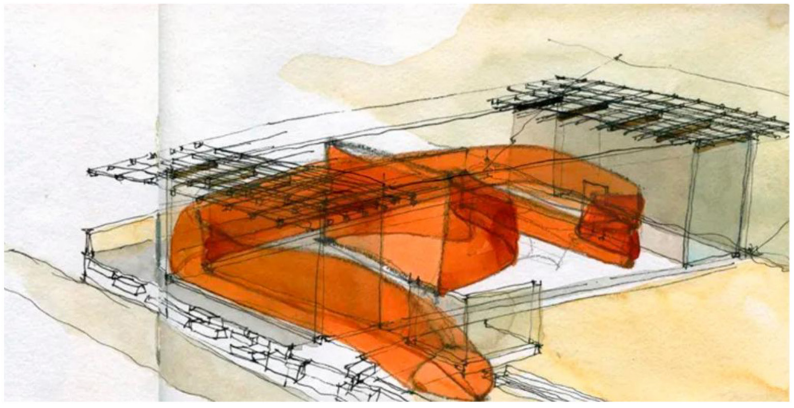


Fig 2: Minamidera (Tadao Ando & James Turrell, 2004)



Fig. 3: Serpentine Pavilion (Herzog & de Meuron & Ai Weiwei, 2012)

DIALOGURI ÎNTRE ARTĂ ŞI ARHITECTURĂ: INTERVENŢII EFEMERE ŞI INSTALAŢII FENOMENOLOGICE ÎN SPAŢIUL CONSTRUIT

dr. arh. Mihriban Ocalan-Pop, dr. arh. Amina Al-Adhami

Arhitectura și arta sunt două domenii distincte, dar aflate într-o relație de complementaritate și suprapunere conceptuală. Ambele se raportează la dimensiuni esențiale ale expresiei umane — esteticul, simbolicul, reprezentarea și experiența senzorială — și dezvoltă mecanisme prin intermediul cărora spațiul construit sau imaginea artistică dobândesc valori culturale și semnificații multiple. Din această perspectivă, granița dintre cele două nu poate fi privită ca o linie clară de separare, ci ca un teritoriu intermediar, caracterizat prin fluiditate și continuități subtile. Această permeabilitate este ilustrată de două proiecte care intervin direct asupra obiectului arhitectural: *Wrapped Reichstag* (Christo & Jeanne-Claude, 1995) și *The Weather Project* (Olafur Eliasson, 2003).

Exemplele au fost selectate pentru modul specific de articulare a instalației artistice cu fondul construit asupra căruia intervine, evidențiind totodată modul în care ambele continuă și extind discursul arhitectural.

Primul exemplu analizat, *Wrapped Reichstag*, realizat în 1995 de către duo-ul artistic Christo și Jeanne-Claude, intervine asupra clădirii care găzduiește în prezent prima Cameră a Parlamentului Federal German, Reichstag-ul.

Clădirea reprezintă un reper arhitectural și simbolic în istoria Germaniei moderne, integrând moșteniri succesive și contrastante: cele ale perioadei wilhelmine, fragila democrație a Republicii de la Weimar și traumele dictaturii naziste. Restaurarea și extinderea din anii 1990, coordonată de Norman Foster, evidențiază caracterul complex al memoriei asociate clădirii, arhitectul descriindu-o ca un „muzeu al memoriilor".[1]

În aceast context istoric, propunerea inițială a lui Christo și Jeanne-Claude de a acoperi clădirea cu un material textil a generat controverse. În faza conceptuală inițială, Christo și Jeanne-Claude au propus învelirea clădirii într-un material textil, legat aparent arbitrar, la intervale neregulate și fără o logică explicită. Aceste prime schițe, descrie Mosemann [2], au fost criticate ca fiind o „ambalare" (*packaging*) a clădrii cu intenția de o ascunde și, implicit, de a ascunde istoria sa.

Pe parcursul a peste două decenii de negocieri și rafinări ale conceptului inițial, proiectul s-a transformat, devenind o drapare controlată care urmărea să evidențieze caracteristicile arhitecturale ale edificiului. Distincția dintre ambalare și drapare s-a dovedit esențială. Drapajele și pliurile materialului au fost gândite să traseze contururile volumetrice și elementele distinctive ale formei clădirii, astfel încât suprafața textilă acționează simultan ca ecran opac dar și ca revelator al formei arhitecturale.[2]

Intervenția asupra Reichstagului produce o suspendare temporară a percepției convenționale: prin învelire, edificiul este plasat într-un context în care acesta este citit dincolo de dimesiunile sale instituționale și funcționale. Privitorul este determinat în acest fel să își reconfigureze modul de raportare la obiectul arhitectural și să reevalueze semnificațiile asociate acestuia.

Astfel, arta lui Christo și Jeanne-Clude nu se limitează la o transformare vizuală, ci propune o reconfigurare a relației dintre arhitectură și spațiul public. Drapajul transformă clădirea într-un reper de sine stătător, un obiect scos în evidență în raport cu țesutul urban, în cadrul căruia se estompase de-a lungul timpului. Considerat din această perspectivă, *Wrapped Reichstag* nu este doar un gest estetic efemer, ci o intervenție critică asupra arhitecturii dintr-o dublă perspectivă.

Din punct de vedere fizic, dimensiunea sa este accentuată prin contrastul creat între suprafața textilă și forma urbană. Gabaritul clădirii devine astfel mai evident, iar impactul său vizual este sporit. Din punct de vedere simbolic, învelirea scoate la suprafață straturile de memorie și tensiunile istorice care definesc edificiul. Intervenția artistică asupra clădirii se transformă într-un cadru propice de reflecție asupra identității și asupra raportului dintre arhitectură și istorie.

În contrast cu vizibilitatea imediată și monumentalitatea spectacolului generat de *Wrapped Reichstag*, cel de-al doilea exemplu analizat, *The Weather Project* realizat de Olafur Eliasson, este descoperit de vizitatori în interiorul Turbine Hall din cadrul Tate Modern. În acest caz, spațiul muzeal este transformat temporar într-un ambient imersiv de mari dimensiuni, în care lumina difuză, ceața artificială și suprafețele reflectante creează iluzia unui cer și a unui soare artificiale. Intervenția nu operează prin marcarea unui obiect arhitectural existent, ci prin restructurarea integrală a percepției spațiului care devine inseparabil de experiența fenomenologică propusă.

Eliasson pornește de la o viziune proprie asupra temporalității, ce are la bază ideea că doar prezentul există. În timp ce muzeul, în accepțiunea tradițională, funcționează ca un cadru de conservare și expunere a obiectelor de artă, stabilindu-le o poziționare clară în timp și spațiu, Eliasson inversează această logică. Eliasson folosește spațiul Tate Modern pentru a-și găzdui proiectul artistic și, simultan, incorporeaza spațiul în opera sa. Astfel, proiectul folosește reprezentarea unui fenomen natural în spațiul muzeului pentru a permite privitorului să aibă o altă percepție temporală și spațială în momentul prezent.[3]

Modul în care publicul a interacționat cu *The Weather Project* a contrazis convențiile consacrate ale comportamentului în spațiul muzeal, unde de cele mai multe ori opera de artă este contemplată de la distanță, într-un mod discret.

Acest mod de a relaționa cu instalația si implicit cu spațiul Turbine Hall a evidențiat caracterul transformator al acesteia. Imaginile surprinse în timpul expoziției ilustrează acțiunile vizitatorilor: aceștia s-au adunat în grupuri, s-au așezat pe pardoseală, au interacționat cu suprafețele reflectante, instalația generând comportamente neconvenționale pentru un spațiu muzeal. Această atitudine participativă subliniază faptul că aceasta funcționează atât ca instalație cu valoare estetică și participativă, cât și ca experiment social. *The Weather Project* ridică întrebări esențiale privind relația dintre artă și arhitectură, dintre natural și artificial, dintre experiența colectivă și cea individuală. Instalația se constituie, astfel, nu doar ca un mediu imersiv, ci și ca un experiment critic asupra capacității spațiului arhitectural de a genera interacțiune socială, discurs politic și forme alternative de percepere a temporalității.

Considerate împreună, cele două studii de caz evidențiază moduri complementare prin care intervențiile artistice pot produce transformări concomitent fizice și conceptuale asupra arhitecturii. Prin moduri fundamental diferite — respectiv repunerea în scenă a unui edificiu monumental prin învelire și generarea unei atmosfere imersive în interiorul unui spațiu muzeal prin manipularea percepției senzoriale — ambele lucrări reconfigurează modul de a percepe obiectul de arhitectură. Aceste intervenții suspendă raporturile cotidiene dintre privitor si obiect și obligă la o repoziționare a acestuia în imaginarul colectiv. Efectul comun nu constă doar într-o schimbare vizuală temporară, ci într-o intervenție asupra cadrului semnificativ – a ansamblului de idei, valori culturale, simboluri, teorii și convenții prin care arhitectura capătă sens – în care arhitectura este înțeleasă și interpretată.

Din perspectiva relației dintre artă și arhitectură, studiile de caz subliniază o complementaritate a celor două domenii, unde arta extinde registrul discursului arhitectural dincolo de criterii strict funcționale și estetice, propunând moduri alternative de experimentare și interpretare a spațiului construit. Limitele dintre cele două devin permeabile, iar intervențiile artistice asupra obiectelor de arhitectură devin instrumente ce modifica felul în care individul sau colectivul se raportează la acestea.

Wrapped Reichstag și *The Weather Project* reprezintă exemple relevante ale modului în care interferența dintre artă și arhitectură generează mai mult decât o manifestare estetică efemeră, afirmându-se ca instrument metodologic pentru rearticularea arhitecturii în imaginarul colectiv. În acest mod se evidențiază potențialul artei de a genera reflecție critică asupra relației dintre spațiu, timp și memorie, configurând arhitectura ca un cadru pentru dialog și resemnificare.

Note

SCHULZ, Bernhard and FOSTER, Norman. The Reichstag: The Parliament Building by Norman Foster. Munich: Prestel, 2000.

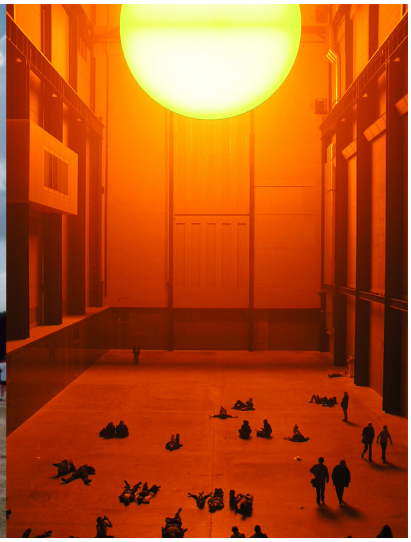
MOSEMANN, Eleanor. Monumental Drapery: The Aesthetic Evolution of the Wrapped Reichstag. Focus on German Studies. 2002. Vol. 9, p. 27–42.

Legendă ilustrație

Wrapped Reichstag, Christo și Jeanne-Claude, 1995, stânga; Sursa: GERTRUD K. Wrapped Reichstag / Verhüllter Reichstag [fotografie online]. Flickr. Some rights reserved (Creative Commons – Attribution-NonCommercial-ShareAlike). Disponibil la: https://www.flickr.com/photos/gertrudk/18932596/sizes/o ; Istvan.

The Weather Project, Olafur Eliasson, 2003, dreapta. Sursa: Olafur Eliasson: The Weather Project [fotografie online]. Flickr. Some rights reserved (Creative Commons – Attribution-NonCommercial-ShareAlike). Disponibil la: https://www.flickr.com/photos/i_csuhai/3021731063/





ARTA CA RESURSĂ
(ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, TEXAS RANGERS, FLORES Y PRATS)

asist. P.O. drd. arh. Ioana-Maria Naniș

Articolul propune o explorare asupra modurilor prin care arta poate servi drept resursă în exprimarea și conceptualizarea proiectului arhitectural, în special în conexiune cu învățământul de arhitectură. Astfel, studiul dorește să arate câteva dintre posibilele căi pe care le avem la dispoziție astăzi pentru a ne *sprijini* pe domeniul artistic, în special din postura de îndrumători ai școlii, pornind de la exemple istorice și contemporane.

Sunt folosite trei exemple concrete. În acest demers nu este pierdută conexiunea cunoscută dintre cele două domenii de-a lungul timpului, arhitectura și arta fiind considerate interconectate sau chiar inseparabile.[1] Parcurgerea celor trei studii de caz urmărește o cronologie, fiind situate în momente distincte de-a lungul timpului. Este posibil în acest fel să observăm ipostazele diverse în care este plasat binomul artă-arhitectură. Două dintre cele trei exemplificări aparțin istoriei arhitecturii, fiind plasate la final de secol al XVIII-lea și apoi în secolul XX. Ultima caută să susțină continuitatea și actualitatea schimbului dintre domenii, însă în contemporaneitate. Exemplele în care cele două domenii se influențează reciproc sunt numeroase, iar restrângerea acestora la cele propuse a fost posibilă printr-un filtru adițional, acela al conexiunii cu învățământul.

Primul exemplu privește către sfârșitul secolului al XVIII-lea și prima formă oficială de învățământ în domeniul arhitecturii, dezvoltată în Franța: *Academie Royale d'Architecture* și, ulterior, *École des Beaux-Arts*, ce aveau drept nucleu al studiilor atelierele externe instituțiilor și competițiile desfășurate prin intermediul unor programe impuse de academicieni. Studiul de caz îl constituie una dintre propunerile ediției din 1797 a competiției anuale *Grand Prix*, care solicita programul unor depozite publice pentru stocarea grânelor (*Greniers publics*). Propunerea câștigătoare, a lui Louis-Ambroise Dubut, poartă amprenta ideilor lui Ledoux și Boullée, arătând convingerea celui din urmă că maniera de a imagina și concepe arhitectura este picturală.[2] În acest sens, pentru reprezentarea fațadei, autorul se folosește de tehnica perspectivei la un punct de fugă printr-o conexiune cu studiul lui Alberti din secolul al XV-lea asupra pieței orașului ideal.[3] Întreaga reprezentare a fațadei este, de fapt, o pictură în care sunt introduse elemente ce dezvăluie nu doar volumul propus pentru a adăposti depozitele, ci și arhitectura publică din jur, împreună cu o dezvăluire a modurilor în care comunitatea interacționează cu aceasta. Elevația obiectului principal rămâne în convenția desenului de fațadă, evidențiind profunzimea volumelor prin intermediul plasării strategice a tonurilor diferite de laviu. Scenografia și preluarea concretă a tehnicilor artistice apare în privința volumelor din împrejurimi. În timp ce imaginea depozitelor rămâne frontală și paralelă cu privitorul, cele din jur sunt desenate în perspectiva la un punct de fugă, dezvăluindu-le și elevațiile laterale. În acest fel Dubut vine să accentueze poziția maselor în spațiu și să pună în evidență propriul proiect.

Arta devine, astfel, resursă pentru exprimarea ideilor, materializarea și direcționarea lor în reprezentare arhitecturală.

Școala franceză, prin metodele ei compoziționale și grafice, va influența învățământul arhitectural pe plan internațional, devenind un model aplicat în numeroase instituții.[4] Este și cazul Universității din Texas, care a ajuns ca în prima jumătate a secolului XX să îmbine două modele educaționale, cel academicist și cel modernist. Având în vedere incompatibilitatea dintre cele două, în anii '50 este propusă o reformă a programului educațional al școlii texane. Aceasta avea la bază regândirea procesului de proiectare al studenților prin abordarea abstractizării structurilor spațiale și a substanței proiectului – sau ceea ce formatorii ei numeau *idee arhitecturală.*

Astfel, al doilea studiu de caz se oprește asupra unui exercițiu care a pornit de la un experiment artistic, propus de Robert Slutzky și transpus în sfera arhitecturii de Lee Hirsche și John Hejduk. În acea vreme ei erau parte din grupul extins al arhitecților care au ajuns să fie cunoscuți mai târziu drept *Texas Rangers*. Din acest grup, care a activat în școala texană între anii 1951 și 1958, mai făceau parte Bernard Hoesli, Colin Rowe, Werner Seligmann, Lee Hodgen, John Shaw și alții.[5] Programa școlii a fost reorganizată de Hoesli și Rowe, iar punctele de referință în dezvoltarea ei au fost lucrările lui Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, dar și cea artistică a lui Theo van Doesburg: *The construction of space-time III*. Aceasta se concentra în jurul unor teme care aveau scopul de a încuraja studenții să reflecteze asupra compoziției, elementelor și istoriei spațiului arhitectural, cu ajutorul analizei.[6]

Printre exercițiile propuse în noua organizare a programei se afla și cel formulat de Slutzky, Hirsch și Hejduk, care a ajuns să reprezinte o paradigmă a școlii și, mai departe, în educația de arhitectură. Robert Slutzky a explorat de-a lungul vieții relații între artă și arhitectură, după ce a studiat la *The Cooper Union* și *Yale*, având-u-i profesori pe Burgoyne Diller și Josef Albers. Și-a concentrat atenția asupra exercițiilor de design bidimensionale, ce îmbinau pictura și principiile psihologiei *Gestalt*, care l-au condus către investigarea aspectelor legate de dispersie și densitate, tensiune și compresie, dar și subiecte ce tratau cinetica configurațiilor geometrice.[7] În timpul petrecut în Texas, Slutzky a colaborat cu Colin Rowe la eseul *Transparency: Literal and Phenomenal*, un discurs asupra caracteristicilor și proprietăților spațiului arhitectural contemporan tratat prin prisma artei cubiste și a percepțiilor psihologiei *Gestalt* menționate anterior.[8]

De la studiile bidimensionale pornite de Slutzky s-a făcut trecerea către câmpul tridimensional în prima iterație a exercițiului, propus împreună cu Hirsche: o grupare de nouă cuburi, dispuse pe o tramă la distanțe egale, sub forma a trei rânduri și trei coloane, între care se puteau insera elemente (planuri) astfel încât să definească configurații spațiale elementare. Însă seria de posibilități rezultată prezenta un caracter limitativ din punct de vedere compozițional. Următorul pas a fost ca John Hejduk să descopere potențialul problemei de a se concretiza într-un suport pentru studiu spațial și arhitectural mai complex. Interstițiile cuburilor din exercițiul inițial au fost înlocuite de elemente arhitecturale. În plan vertical a adăugat stâlpi iar în plan orizontal grinzi, pe care le-a conectat într-un sistem structural. Astfel, adaptarea propusă de Hejduk pornește de la o structură spațială transparentă, ordonată, repetitivă, simetrică și echivalentă din punct de vedere dimensional, care exprimă o tramă cu linii de interax echidistante, ce delimitează nouă module. De aici rezultă și numele exercițiului: *The Nine-Square Grid*. O bază structurală impusă, cu rol de cadru pentru configurarea a numeroase posibilități spațial-volumetrice. Aceasta permite astfel utilizarea unei metode de lucru în care sunt inserate o serie de elemente constructive care vin să delimiteze spațiul prin închiderea structurii sau prin umplerea volumului liber delimitat de aceasta.

„Exerciţiul Nine-Square este utilizat ca instrument pedagogic în introducerea noilor studenţi în arhitectură. Lucrând în cadrul acestuia, studentul începe să descopere şi să înţeleagă elementele arhitecturii. Tramă, cadru, stâlp, grindă, panou, centru, extremitate, câmp, limită, linie, plan, volum, extensie, compresie, tensiune, forţă etc. Studentul începe să exploreze semnificaţia planului, elevaţiei, secţiunii şi detaliilor. Învaţă să deseneze. Începe să înţeleagă relaţiile dintre desenele bidimensionale, proiecţiile axonometrice şi forma tridimensională (modelul). Studentul studiază şi desenează schema sa în plan şi în axonometrie şi caută implicaţiile tridimensionale în model. Se revelează o înţelegere a elementelor — apare o idee de realizare."[9]

Căutarea personală în cadrul structurii exercițiului l-a condus apoi pe Hejduk către dezvoltarea seriei *Texas Houses* și

apoi în *Second Texas School*, între anii 1956 și 1958, dublând sau triplând numărul modulelor utilizate. Această multiplicare arată, de fapt, capacitatea nelimitată de adaptare a exercițiului în ceea ce privește posibilitățile formale și spațial-volumetrice. De asemenea, Hejduk susține faptul că exercițiul permite o serie de interpretări și scopuri diferite și afirmă acest lucru în 1985.[10]

"Trama celor nouă pătrate este metafizică. A fost întotdeauna aşa şi pentru mine încă mai este. ... Este una dintre problemele clasice cu final deschis din ultimii treizeci de ani. Nine-square nu are nimic de-a face cu stilul. Este detaşat: trama de nouă pătrate este nesfârşită prin caracterul său nesfârşit."[11]

Ultimul exemplu, privit în contemporaneitate, pune în discuție o referință către domeniul artistic, aplicată de duo-ul catalan Flores y Prats, atât în practică, cât și în pedagogie. Dacă primele două studii se bazează pe relația dintre arhitectură și arta plastică, acesta din urmă are ca resursă arta conceptuală a lui Marchel Duchamp, prin intermediul proiectului *boîte-en-valise*.

Conexiunea este prezentă în practică în proiectul *House in a suitcase*, din 1996-97, ce avea ca scop conversia unei spălătorii comune a unui imobil din Barcelona, într-o locuință care nu este utilizată permanent, ci ocazional. Așa cum spun chiar autorii, caracterul ei se plasa undeva între *o cameră de hotel şi o casă*[12]. Similară în abordare cu *Le Cabanon* a lui Le Corbusier, necesitățile locuinței s-au concentrat către utilizarea minimă a resurselor, fiind integrate în două volume compacte și adaptabile. Platforma intrării devine locul ce ascunde patul, adosată unei chicinet ascunsă într-un corp compact, ale cărei închideri devin elemente de depozitare (raftul de lângă pat, depozitarea extinsă a blatului pentru gătit).[13]

Prin analogie cu lucrarea lui Duchamp, locuința ia forma unei valize imobile în care rezidă arhitectura, iar în procesul didactic este plasată în antiteză – o valiză mobilă, care să primească și să expună procesul studenților. *Portable Memories: luggage for a young architect*, o expoziție a proiectelor de diplomă rezultate la *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de la Universitat Internacional de Catalunya* între anii 2010 și 2012.

Așadar, studiile de caz propuse pentru cercetare ne demonstrează cum arta, indiferent de abordare – plastică sau conceptuală, oferă resurse în exprimarea și conceptualizarea proiectului arhitectural, în latura sa pedagogică și în cea practică.

Note

1. LASCU, Nicolae și Mărgineanu-Cârstoiu, Monica. *Arhitectura ca artă: Premise teoretice ale arhitecturii secolului XX, de la François Blondel la Camillo Boito*. Bucureşti: Meridiane, 1987, pp. 5-58 şi PARCELL, Stephen. *Four Historical Definitions of Architecture.* McGill-Queen's University Press, 2012, pp. 178-220.

2. DREXLER, Arthur. *The Architecture of the Ècole Des Beaux-Arts: An Exhibition Presented at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1975, p.28.

3. Ibid., p.30.

4. Pentru pătrunderea învățământului *Beaux-Arts* în America se poate vedea OCKMAN, Joan. „Introduction – The Turn of Education". În: *Architecture School: Three centuries of educating architects in North America.* Cambridge: The MIT Press, 2012.

5. Astăzi sunt cunoscuți datorită modului în care au pus la îndoială sistemul educațional american al momentului și, mai concret, datoriă propunerii unei pedagogii proprii, care a fost preluată și adaptată în alte școli din America (Cornell, Cooper Union Yale, Pratt Institute, Syracuse, Williams College, Cambridge) și din Europa (ETH).

6. SOLETTA, Federica. *As They Were Teaching*. În: Beatriz Colomina, G. Ignacio Galán, Evangelos Meister și Anna-Maria Kotsioris, *Radical Pedagogies*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2022, pp. 115-116.

7. CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, p.190.

8. Ibid., p.164.

9. HEJDUK, John. *The Nine-Square Problem. Education of an Architect: A Point of View, The Cooper Union School of Art and Architecture 1964–1971*. New York: The Monacelli Press, 1999, pp. 7-34. trad. ns. „The Nine-Square problem is used as a pedagogical tool in the introduction of architecture to new students. Working within this problem the student begins to discover and understand the elements of architecture. Grid, frame, post, beam, panel, center, periphery, field, edge, line, plane, volume, extension, compression, tension, shear, etc. The student begins to probe the meaning of plan, elevation, section, and details. He learns to draw. He begins to

comprehend the relationships between twodimensional drawings, axonometric projections and three-dimensional (model) form. The student studies and draws his scheme in plan and in axonometry and searches out the three-dimensional implications in the model. An understanding of the elements is revealed — an idea of fabrication emerges."

10. CARAGONNE, Alexander. T*he Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground.* Cambridge, MA: MIT Press, 1995, p.194.

11. HEJDUK, John. *Mask of Medusa: Works, 1947–1983*. Ed. K. Shkapich. New York: s.n., 1985. trad. ns. „The nine square grid is metaphysical. It always was, it still is for me. ... It is one of the classic open-ended problems given in the last thirty years. The nine-square has nothing to do with style. It is detached: The nine square is unending in its voidness."

12. FLORES, Ricardo și PRATS, Eva. *House in a Suitcase. floresprats* [interactiv]. Disponibil la: https://floresprats.com/archive/casa-en-una-maleta/.

13. FLORES, Ricardo și PRATS, Eva. *Thought by Hand: The Architecture of Flores & Prats.* México: Arquine, 2014, p.15.

Legendă ilustrație

1. *The Architecture of the Ideal City. Institute of Classical Architecture & Art* [interactiv]. Disponibil la: https://www.classicist.org/articles/the-architecture-of-the-ideal-city/.

2. *École des Beaux-Arts – Archives Catzarts* [interactiv]. Disponibil la: https://catzarts.beauxarts-paris.fr/r/ebe53e40-db1b-4898-9d4e-067c966dbf12.

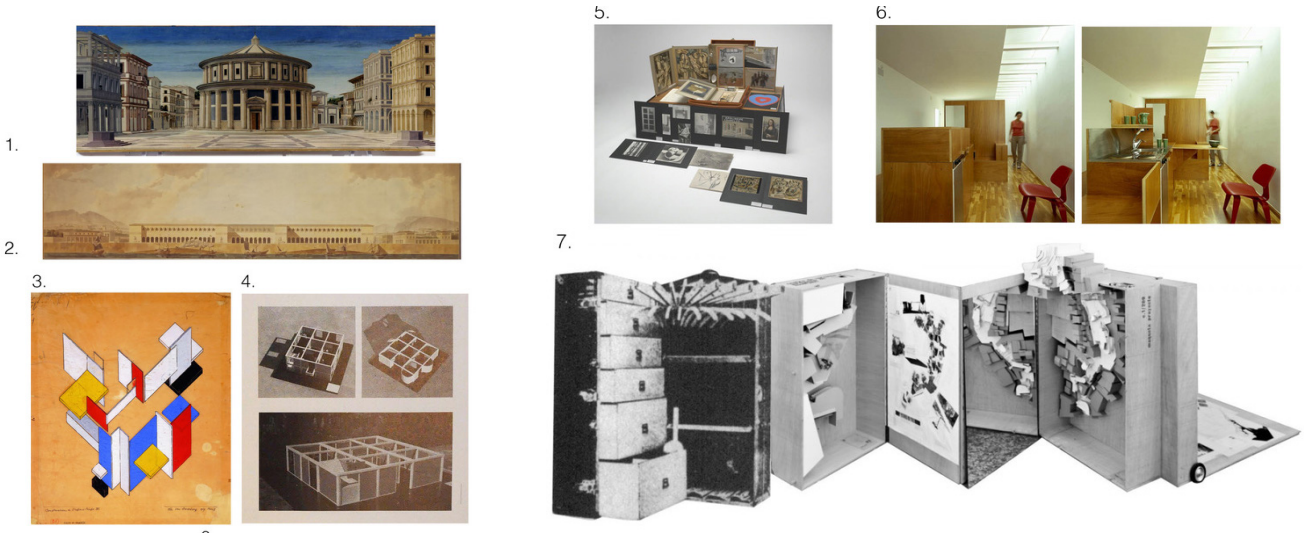
3. *Theo van Doesburg – The Construction of Space-Time III. Artsy* [interactiv]. Disponibil la: https://www.artsy.net/artwork/theo-van-doesburg-the-construction-of-space-time-iii.

4. *Exerciţii studenţeşti sub îndrumarea lui John Hejduk (1954–1955).* Sursă: CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground.* Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

5. *Marcel Duchamp – Boîte-en-valise (Box in a Valise). Artsy* [interactiv]. Disponibil la: https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-boite-en-valise-box-in-a-valise.

6. FLORES, Ricardo și PRATS, Eva. *House in a Suitcase*. floresprats [interactiv]. Disponibil la: https://floresprats.com/archive/casa-en-una-maleta/.

7. FLORES, Ricardo și PRATS, Eva. *Expo in Sala Vinçon. floresprats* [interactiv]. Disponibil la: https://floresprats.com/archive/exposicion-sala-vincon/.



ARTĂ ŞI MEŞTEŞUG LA SCARA DINTRE ARHITECTURĂ ŞI URBANISM. INTERVENŢII ÎN ZONA DE TIP FRINGE-BELT ÎN TERNI, ITALIA.

drd. arh. Silvia-Georgiana Pușcașu

Între daltă şi planşetă. Premise

Artă și meșteșug la scara dintre arhitectură și urbanism: această formulă concentrează tensiunea pe care o explorează lucrarea de față. Nu este vorba doar despre detaliu sau despre plan, ci despre o zonă intermediară, unde instrumentele estetice și cele constructive se întâlnesc pentru a da formă orașului. În tradiția europeană, limbajul arhitectural a fost adesea descris prin analogii cu limbajul scris – un „cod" de semne și expresie[1]. Dacă acceptăm această analogie, atunci meșteșugul poate fi înțeles ca vocabularul concret al construcției, iar arta ca gramatică a spațiului. Împreună, ele permit ca arhitectura și urbanismul să depășească simpla tehnică și să devină discurs cultural.

Această reflecție capătă consistență în cazul Terni, oraș italian distrus masiv în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Intervențiile lui Mario Ridolfi s-au plasat în special în zonele de tip *fringe-belt* – acele coridoare periurbane identificate de Conzen[2] ca inele de tranziție între țesutul dens construit și țesutul lax al noilor periferii. Aceste centuri limitrofe, adesea ocupate de funcțiuni industriale, echipamente urbane sau spații reziduale, devin locuri de negociere între scara mică și scara mare, între viața cotidiană și structura urbană. Tocmai aici meșteșugul și arta capătă relevanță: în aceste spații pericentrale, detaliul arhitectural și expresia materială se transformă în mecanisme de articulare urbană.

Obiectivul acestei lucrări este de a arăta cum arhitectura lui Ridolfi a transformat zonele *fringe-belt* din Terni în „ateliere urbane", unde dalta meșteșugarului și planșeta urbanistului s-au întâlnit pentru a regenera orașul. Departe de a fi adaosuri estetice, arta și meșteșugul apar aici ca instrumente critice pentru înțelegerea și modelarea formei urbane.

Dicţionarul formelor. Argumente teoretice

Pentru a discuta relația dintre artă, meșteșug și oraș, este necesar să apelăm la instrumentele morfologiei urbane. Spre deosebire de abordările funcționaliste sau pur istorice, morfologia interpretează spațiul ca pe un organism în permanentă transformare, în care formele urbane nu sunt date fixe, ci structuri supuse schimbării și reinterpretării[3]. Această perspectivă procesuală se dovedește utilă aici deoarece permite surprinderea felului în care intervențiile arhitecturale, chiar la scară mică, rearticulează structura orașului.

În acest „dicționar al formelor", *fringe-belt* (tradus aici ca centură limitrofă) este descris de Conzen ca o zonă inelară care se formează la marginea temporar stabilă a orașului, alcătuită din funcțiuni ce caută localizare periferică, precum instalații industriale, instituții sau spații deschise. Whitehand subliniază că aceste zone se disting prin prezența unor terenuri întinse, adesea vegetale, intercalate cu clădiri de mari dimensiuni sau instituții, prin lipsa aproape totală a locuirii și printr-o rețea stradală rară. Tocmai caracterul lor marginal și capacitatea de a acumula în timp straturi succesive de funcțiuni explică relevanța acestor spații: ele devin teritorii privilegiate ale transformării, unde arta și meșteșugul pot media între detaliul arhitectural și structura urbană.

Al doilea termen esențial este insula urbană, integrată de Caniggia și Maffei în ceea ce ei numesc agregat urban[4], adică un element la scara dintre clădire și oraș. Insula poate fi citită ca „morfem" – adică un element care, asemenea unui cuvânt într-o frază, poartă sens și generează noi configurații. În contextul centurilor limitrofe, insula urbană nu mai este un modul inert, ci devine element generator al unor spații și arhitecturi emergente.

În această logică, tradiția tipologică nu este doar moștenire, ci un cadru critic de reinterpretare. De Bellis susține că tradiția poate funcționa ca un „topos", adică un loc comun care orientează atât memoria, cât și inovația[5]. Această dublă funcție permite ca formele istorice să fie reluate și transformate, fără a-și pierde forța culturală. Pe de altă parte, Strappa[6] propune o înțelegere a arhitecturii ca proces de „making", unde proiectul nu este doar plan, ci o practică meșteșugărească de articulare a formelor. Viziunea lor arată că meșteșugul poate fi citit ca metodă de traducere: el leagă detaliul material de logica structurală a orașului, punând în mișcare întregul dicționar al formelor.

Atelierul oraşului. Studiu de caz: Terni, Italia

Reconstrucția orașului Terni, puternic afectat de bombardamentele celui de-al Doilea Război Mondial, a reprezentat între anii 1940 și 1980 o amplă operațiune de remodelare urbană. În acest context, Mario Ridolfi a avut un rol rar întâlnit în cariera unui arhitect: el a fost deopotrivă proiectant al clădirilor și autor al planurilor urbanistice. Piano di Ricostruzione[7] elaborat în 1949 pentru Comune di Terni a constituit cadrul general, dar Ridolfi a reușit să imprime intervențiilor o direcție proprie, bazată pe coerență tipologică și control riguros al volumelor. Această dublă calitate i-a permis să transforme reconstrucția într-un „atelier al orașului", unde deciziile urbanistice și detaliile arhitecturale se completează reciproc.

Metoda lui Ridolfi se bazează pe ceea ce a fost definit drept impunerea unei ordini arhitectural-culturale, adică prioritatea acordată coerenței formale și valorii estetice față de simpla eficiență funcțională sau economică. Pentru a atinge acest obiectiv, el a dezvoltat o tehnică de control plani-volumetric: o metodă prin care traseele, spațiile publice, înălțimile clădirilor și chiar dimensiunile golurilor și ale porticurilor erau reglate în ansamblu. Lista de proiecte coordonate la Terni este extinsă – ansambluri de locuințe colective, clădiri cu funcțiuni mixte, spații publice – însă două cartiere devin centrale pentru înțelegerea metodei: Duomo și Corso del Popolo.

Între sfârșitul anilor 1940 și mijlocul anilor 1950, în cartierul Duomo, Ridolfi a propus o strategie urbană axată pe crearea unui sistem de parcuri urbane. Clădirile au fost dispuse astfel încât să delimiteze grădini interioare, conectate între ele prin pasaje și ganguri. Rezultatul este un țesut dens, dar pătruns de spații verzi, care reinterpretează tradiția grădinilor italiene într-o cheie modernă. Controlul plani-volumetric se manifestă aici prin modularea atentă a înălțimilor, tratamentul fațadelor orientate spre spațiile verzi și integrarea unor elemente precum loggii sau ritmuri de ferestre. Aceste proiecte demonstrează capacitatea lui Ridolfi de a articula atât spațiul privat al locuinței[8], cât și cel colectiv al grădinilor și pasajelor[9].

Începând cu sfârșitul anilor 1950, în cartierul Corso del Popolo, strategia a fost diferită, dar la fel de riguroasă. Ridolfi a propus o rețea de piețe urbane, racordate prin aliniamente, retrageri și porticuri. Acest control al fronturilor a dat naștere unei morfologii coerente a străzii, unde *palazzinele* și ansamblurile multifuncționale – precum Case Franconi, Casa Pallotta și Complexul Fratelli Fontana – se înscriu într-o logică comună. Aceste clădiri nu au fost simple blocuri de locuințe, ci agregate gândite să funcționeze ca unități tipologice intermediare[10]. Porticurile continue, retragerile


CITTÀ DI TERNI
PIANO DI RICOSTRUZIONE

calculate și ritmurile de fațadă, prin pilaștri și loggii, sunt instrumente prin care Ridolfi a reușit să echilibreze densitatea cu calitatea spațiului public. Alte analize subliniază că atenția acordată detaliului devine aici mijlocul prin care se construiește ordinea urbană.

Astfel, între cartierul Duomo și Corso del Popolo se conturează două strategii complementare: în primul caz, accentul cade pe organizarea interioară a insulelor urbane, prin intermediul grădinilor și al pasajelor; în al doilea caz, accentul cade pe spațiul dintre insule, prin intermediul piețelor și fronturilor cu porticuri care leagă ansamblurile între ele. Tocmai această diferență atrage analiza următoare: modul în care insulele urbane devin unități active în compunerea texturilor orașului și în relația lor cu spațiul public, atunci când procesul de proiectare ține cont de acestea.

Insule urbane şi texturi. Interpretare şi discuţii

Cartierele Duomo și Corso del Popolo se găsesc la limita orașului vechi, într-o zonă de tranziție compatibilă cu ceea ce scrierile lui Conzen descriu drept *fringe-belt* (centură limitrofă): un inel periferic format istoric din terenuri cu utilizări care caută localizare la periferie și care, ulterior, pot susține reconfigurări ale țesutului. Această poziționare spațială explică de ce perimetrele respective au fost potrivite pentru proiectele intervențiilor urbane substanțiale din perioada postbelică, în Terni: cadrul morfologic permite ajustări coerente ale rețelei de spații publice și ale fronturilor construite, atunci când acestea sunt conduse de reguli clare.

În această idee, insula urbană – înțeleasă ca element la scara dintre arhitectură și urbanism[11] – devine un instrument operațional. Cazurile analizate indică două moduri distincte de activare a insulei: în Duomo, configurarea grădinilor interioare și a pasajelor sugerează o prelucrare „din interior" a insulei urbane, cu fațade orientate spre curți și raporturi dimensionale calibrate pentru uz colectiv; în Corso del Popolo, asocierea insulelor urbane „din exterior" se realizează printr-o rețea de piețe și fronturi cu portice, cu aliniamente și retrageri tratate unitar. Această distincție evidențiază flexibilitatea insulei urbane, care poate acționa fie ca nucleu de coeziune internă, fie ca element de articulare între unități, adaptându-se la condițiile specifice ale centurii limitrofe.

Dimensiunea artei și meșteșugului apare în modul de control al expresiei constructive la nivelul detaliului și al ansamblului. Analizele monografice și documentare evidențiază că, în Terni, controlul și reglajul plani-volumetric al lui Ridolfi au fost aprofundate până la elemente precum poziția și ritmul golurilor, tipurile de portic, raportul dintre înălțimi și adâncimi ale retragerilor. Alte studii[12] asupra proiectelor lui Ridolfi în Terni consemnează explicit această metodă de control și reglaj, atât în organizarea orizontală a spațiilor publice, cât și în compoziția verticală a fațadelor. În această lectură, „meșteșugul" nu desemnează doar execuția materială, ci și capacitatea de a corela detaliul cu ordinea planimetrică, astfel încât ceea ce se decide la scara ferestrei sau a porticului să aibă efecte lizibile la scara străzii și a pieței.

Raportul dintre tradiție și inovație poate fi clarificat prin două perspective teoretice complementare. Pe de o parte, tradiția ca „topos" – resursă critică de interpretare și actualizare a formelor urbane; pe de altă parte, proiectarea ca proces de „making" – articulare continuă între analiză tipologică și configurare spațială. În cazul intervențiilor din Terni, aceste perspective susțin că grădinile interioare, piețele și porticele au fost tratate ca dispozitive tipologice și reglate prin control plani-volumetric și detalii constructive, pentru a asigura coerența morfologică în zonele *fringe-belt* supuse intervențiilor.

Prin urmare, diferența de abordare utilizată în proiectele cartierelor Duomo și Corso del Popolo poate fi sintetizată astfel: prima lucrează în interiorul insulei urbane, cea de-a doua lucrează în afara insulelor urbane, legându-le prin spații publice de tip piață. Ambele situații arată că elementele morfologice – insula urbană și zona *fringe-belt* – nu sunt simple instrumente descriptive, ci pot deveni cadre de operare creativă. În acest context, procesul de proiectare practicat de Ridolfi capătă valoare critică: prin control tipologic și plani-volumetric, el reușește să ofere coerență unor zone expuse schimbării, calitate esențială în spațiile de centură limitrofă.

Arta ca metodă critică. Concluzii

Demersul a urmărit să argumenteze faptul că dimensiunile estetice și constructive ale arhitecturii pot funcționa împreună ca metodă critică de proiectare. Studiul intervențiilor lui Mario Ridolfi la Terni confirmă această ipoteză. Poziționarea cartierelor Duomo și Corso del Popolo în zone de tip fringe-belt a permis observarea modului în care instrumentele morfologiei urbane – insula și centura limitrofă – pot deveni cadre operaționale pentru controlul transformărilor.

Contribuția articolului constă în interpretarea acestor instrumente ca suport pentru o disciplină a proiectării bazată pe tipologie și control plani-volumetric. Ridolfi se distinge prin capacitatea de a corela detaliul material cu structura urbană, într-o manieră care exprimă o atenție constantă față de continuitatea dintre arhitectură și oraș[13]. Astfel, proiectarea evită atât rigiditatea normativă, cât și arbitrarul formal.

În final, experiența de la Terni relevă faptul că regenerarea urbană nu poate fi redusă la criterii funcționale, ci presupune reconstituirea unei coerențe culturale a spațiilor[14]. Din acest punct de vedere, Ridolfi demonstrează că procesul de proiectare poate funcționa ca o metodă critică, unde expresia formală și precizia constructivă se conjugă pentru a oferi orașului continuitate și sens.

Note

1. GUILLERME, Jean. „The Idea of Architectural Language: A Critical Inquiry". *Oppositions* 10, 1977, p. 22.

2. CONZEN, Michael Robert Gunter. *Alnwick, Northumberland: A Study in Town-Plan Analysis. Transactions and Papers (Institute of British Geographers)*, 27, 1960, p. 58.

3. WHITEHAND, J. W. R. „British urban morphology: The Conzenian tradition". *Urban Morphology*, 5:2, 2001, p. 104.

4. CANIGGIA, Gianfranco; MAFFEI, Gian Luigi. *Interpreting Basic Buildings*. Firenze: Altralinea Edizioni, 2017, p. 102.

5. DE BELLIS, V. „Tradition as an architectural 'topos': role and interpretation for the contemporary sustainable urban design". În *City as organism: New visions for urban life*. U+D Edition, 2016, p. 244.

6. STRAPPA, Giuseppe; SCARDIGNO, Nicola; SALAMOUNI, Rita. *Architecture in the Making: Conversations on Urban Morphology and Design.* Cham: Springer, 2025, p. 142.

7. https://www.rapu.it/ricerca/scheda_piano.php?id_piano=703 – accesat la 15.09.2025

8. BRACARDI, Michela. *La materia e lo spirito. Mario Ridolfi nel paesaggio umbro.* Firenze: Firenze University Press, 2008, p. 5.

9. UCEDA, Álvaro Clua; TERÉS, Àngel Solanellas. „A city made of rooms: Revisiting the interactions between urban planning and building typology in Mario Ridolfi's projects for Terni". *Planning Perspectives*, 35:4, 2020, p. 651.

10. CELLINI, Francesco; D'AMATO, Cesare. *Le architetture di Ridolfi e Frankl*. Milano: Electa, 2005, p. 124.

11. CANIGGIA, Gianfranco; MAFFEI, Gian Luigi. *Interpreting Basic Buildings.* Firenze: Altralinea Edizioni, 2017, p. 114.

12. ZHOU, Ying. *Crafting Urban Intervention: Mario Ridolfi's Postwar Works in the City of Terni.* Teză de doctorat, Tongji University, 2019, p. 194.

13. BELLINI, Francesco. M*ario Ridolfi*. Bari: Laterza, 1993, p. 75.

14. DORATLI, Naciye. „Revitalizing historic urban quarters: A model for determining the most relevant strategic approach". *European Planning Studies*, 13:5, 2005, p. 771.

Legendă ilustrație

Imagine 1 - Piano di Ricostruzzione, Terni, 1949

Sursa: https://www.rapu.it/ricerca/scheda_piano.php?id_piano=703

Imagine 2 - Mario Ridolfi, *Case Franconi*, 1959-1960

Sursa: https://it.wikipedia.org/


FUMÈ
mediolanum

FORME UNICE ALE CONTINUITĂŢII ÎN SPAŢIU
ECOURI ALE ARTEI FUTURISTE ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ

dr. arh. Anca Pocitan

Introducere

Influența reciprocă dintre arte și arhitectură reprezintă o temă de reflecție mereu actuală, captivantă prin potențialul său interdisciplinar și relevantă prin conexiunile pe care le creează între domenii și epoci diferite. Datând din cele mai vechi timpuri, această interdependență s-a manifestat continuu, dobândind valențe multiple. Avangardele începutului de secol XX, și în mod particular futurismul, conferă artei un rol experimental, transformând-o într-un agregator social și cultural, ale cărui expresii estetice sunt receptate și valorificate inclusiv în arhitectură. Explorând arta și arhitectura din această perspectivă, se ridică întrebarea: există ecouri ale artei futuriste în arhitectura contemporană?

Acest eseu își propune să investigheze aceste influențe printr-o analiză comparativă a două opere emblematice din artă și arhitectură.

Repere transdisciplinare

În contextul transformărilor sociale și politice din secolul al XIX-lea, arta își depășește autosuficiența[1] și devansează canonul conformist burghez, asumându-și o funcție critică și un rol activ în societate. În baza unei agende revoluționare radicale care viza toate domeniile vieții, mișcarea futuristă - considerată prima avangardă – și-a dezvoltat și adaptat în mod continuu teoriile estetice, experimentând o tranziție fluidă a conceptelor între domenii diferite, precum artele plastice și arhitectura, ale căror ecouri reverberează până în contemporaneitate.

Dacă la începutul secolului principiile artei futuriste erau dificil de transpus în arhitectură datorită caracterul lor vizionar și utopic, acestea se reflectă astăzi în arhitectura contemporană, așa cum relevă acest exercițiu interpretativ.

De la sculptură la arhitectură. Continuitatea formelor

Punctul de plecare sau declicul acestui demers reflexiv îl constituie o experiență personală: întâlnirea recentă cu sculptura *Forme uniche della continuità nello spazio (Forme unice de continuitate în spaţiu)* (Fig. 1), expusă într-o expoziție tematică dedicată futurismului.[2] Una dintre lucrările emblematice ale futurismului italian, această operă reprezintă un manifest vizual care ilustrează o viziune revoluționară asupra relației dintre formă, spațiu și percepție.

Pornind de la critica susținută a artei academice caracteristică avangardelor, pictorul și sculptorul Umberto Boccioni pune bazele teoretice ale unei estetici noi, dezvoltând, la începutul secolului XX, conceptul de *dinamism plastic*[3], o paradigmă inovatoare care introduce mișcarea în reprezentarea statică a obiectului, generând astfel o percepție dinamică a acestuia.

Titlul lucrării, în sine, reprezintă un indiciu de interpretare, pregătind privitorul pentru o experiență vizuală orientată spre dinamism. La prima vedere, sculptura lui Boccioni pare a reprezenta o figură antropomorfă aflată în mers. Pe un palier mai profund de receptare, sugerat subtil chiar din titlu, lucrarea înfățișează o simbioză organică a obiectului cu mediul înconjurător. Formele sale fluide, fragmentate, surprinse într-o continuă transformare, par să depășească limitele obiectului, dizolvând limitele dintre exterior și interior, dintre materie si mișcare.

Promovând un *stil al mişcării şi simultaneitatea*, concepte esențiale pentru inovarea sculpturii și a picturii, Boccioni[4] susține necesitatea unui fundament arhitectonic al sculpturii, nu doar prin compozițiile volumetrice, ci și printr-o relație dinamică cu spațiul. Prin introducerea conceptului de *ambient sculptural*, în care subiectul, poziționat central, este integrat într-un mediu cu care interacționează, el afirmă legătura intrinsecă dintre sculptură și arhitectură.

Astfel, sculptura lui Boccioni nu numai că reprezintă mișcarea, ci o transformă într-o experiență vizuală și spațială, în care forma interacționează dinamic cu mediul, viziunea sa asupra sculpturii fiind valorizată intuitiv de unii arhitecți contemporani.

O paralelă între arta futuristă și arhitectură, având ca reper opera pictorului italian, devine cu atât mai relevantă cu cât Umberto Boccioni este autorul primului manifest al arhitecturii futuriste[5], redactat în 1913 și publicat pentru prima dată postum, în 1972, alături de alte scrieri ale sale. Un adevărat vizionar, acesta promovează o arhitectură evolutivă, determinată de dinamica vieții moderne, eliberată de volumele convenționale și de simetrie, deschisă dezvoltării în orice direcție și cu orice mijloace: „Această autonomie a părților constitutive ale clădirii va rupe uniformitatea, va crea impresionism arhitectural, iar din acesta pot apărea noi posibilități viitoare."[6] Viziunea lui Boccioni asupra arhitecturii, inspirată de propriile teorii ale picturii și sculpturii axate pe simultaneitate și dinamism plastic, anticipează unele concepte din arhitectura contemporană, unde forma și spațiul sunt percepute ca un ansamblu dinamic în permanentă interacțiune.

Prin absența oricărei trimiteri la caracterul antropomorf al sculpturii, titlul *Forme uniche della continuità nello spazio* evidențiază forța conceptuală, caracterul universal și deschis al acesteia, prefigurând continuitatea atât în spațiu, cât și în timp. Astfel, *Forme uniche della continuità nello spazio* nu este doar un concept, ci și o proiecție în viitor, caracterul vizionar fiind, de altfel, semnul distinctiv și moștenirea emblematică a futurismului.

Numitorul comun al asocierii esteticii futuriste cu arhitectura contemporană este, prin urmare, dinamismul care, realizat cu instrumente diferite, conduce la rezultate variate din punct de vedere structural, funcțional și estetic. Având în vedere referința sculpturală, analiza de față explorează arhitectura din perspectivă estetică, cu accent pe expresivitatea sa formală. Din acest punct de vedere, deconstructivismul și abordarea parametrică oferă exemple care pot fi asociate cu dinamismul plastic teoretizat și aplicat de Boccioni în arta sa.

Un exemplu clasic, dar elocvent din punct de vedere vizual, este ansamblul *Walt Disney Concert Hall*, proiectat de arhitectul Frank Gehry și inaugurat în 2003, la 90 de ani după sculptura lui Boccioni. Etichetat drept deconstructivist[7], deși nu a aderat la filosofia lui Jacques Derrida[8] și fără a avea o filiație directă cu futurismul, renumitul arhitect canadian se remarcă prin dinamica fluidă și fragmentată a siluetelor pe care le creează. Acesta propune o abordare sculpturală a arhitecturii, pe care o consideră un obiect tridimensional, apropiat de sculptură prin natura sa[9], evocând astfel estetica avangardistă promovată de Boccioni.

Privit dintr-o perspectivă estetică, ansamblul lui Gehry - la fel ca și celelalte lucrări ale sale - pare să interpreteze la scară urbană silueta dinamică imaginată de sculptorul italian cu aproape un secol înainte. Forța conceptului lui

Boccioni constă chiar în ubicuitatea sa: cel mai probabil, Frank Gehry nu s-a inspirat direct din *Forme uniche della continuità nello spazio*, însă dinamismul plastic al acesteia se regăsea deja în caracterul sculptural către care tinde arhitectura sa. Două noțiuni aparent opuse - fragmentarea și continuitatea - se armonizează într-un ritm alert, în care volumele se succed cu fluiditate, conferind compoziției vitalitate și coeziune vizuală, la care contribuie inclusiv finisajul exterior realizat din panouri de otel inoxidabil. Dezvoltând o relație de interdependență cu atmosfera înconjurătoare, *Walt Disney Concert Hall* se situează deasupra clișeului tradițional al orizontului decupat de siluetele statice ale clădirilor.

Prin abordarea sa sculpturală, arhitectura lui Frank Gehry reprezintă o referință clasică pentru dinamismul contemporan ale cărui repere futuriste sunt explorate aici. Chiar dacă se revendică din artă, futurismul este fundamentat și alimentat de progresul tehnologic care îi dă posibilitatea de a-și pune în practică viziunea. Siluetele fluide proiectate de Gehry nu ar fi putut fi realizate fără tehnologie.

De dată mai recentă, arhitectura parametrică - teoretizată de Patrik Schumacher și pusă în practică împreună cu Zaha Hadid – reprezintă, potrivit arhitectului german, răspunsul arhitecturii la transformările tehnologice și socio-economice majore prin care trece societatea mondială în era informatică.[10] Apărut ca urmare a unei revoluții - cea digitală -, acest stil se cristalizează ca imaginea celei mai recente avangarde în arhitectură, fiind comparabil din această perspectivă cu futurismul în ipostaza sa de port-drapel al progresului tehnologic, economic și social al începutului de secol XX.[11] După cum arată criticul de arhitectură Colin Davies, competențele digitale ale lui Schumacher au contribuit la eliminarea limitărilor în proiectarea de arhitectură, potențând astfel creativitatea vizionarei Zaha Hadid.

Cu toate acestea, teoreticianul german a insistat asupra faptului că originile arhitecturii parametrice se regăsesc în imaginația celebrei arhitecte, nu în programare.[12] Această afirmație este cu atât mai importantă, cu cât subliniază rolul fundamental al factorului uman, a cărui creativitate și spirit nu pot fi substituite de tehnologie.

Siluetele fluide, structurile și materialele revoluționare, precum și tehnologiile integrate reprezintă, în fond, manifestarea viziunii futuriste care traversează epocile, actualizându-se continuu și păstrându-și totodată unicitatea.

Concluzii

Eseul argumentează faptul că arhitectura contemporană reprezintă o continuatoare subtilă a unor tendințe estetice apărute la începutul secolului XX. Arhitectura și sculptura sunt componente ale unui mediu tridimensional în care forma și spațiul se întrepătrund la nivel formal, simbolic și funcțional, generând un limbaj vizual complex, deschis unor multiple posibilități de interpretare.

Valorificând un reper futurist și un exemplu contemporan, analiza evidențiază persistența și actualitatea unor idei artistice de la începutul modernității în anatomia spațiului construit modern, demonstrând că arta inspiră subtil și modelează concret viziuni arhitecturale contemporane.

Cuvinte cheie: avangardă, artă, futurism, deconstructivism, arhitectură parametrică

Note

1. MICHELI, Mario. *Avangarda artistică a secolului XX*. Trad. Ilie Constantin. București: Editura Meridiane, 1968, p. 19.

2. BRUNO-GUERRI, Giordano; VANZAN, Matteo, curatori. *Mondo Futurista*. Editat de Laura Nicolis. Desenzano del Garda: MV ARTE SRLS, 2025.

3. LISTA, Giovanni. *Le Futurisme: Textes et Manifestes 1909-1944*. Valence: Champ Vallon, 2015.

4. BOCCIONI, Umberto. 1912. „Manifest tehnic al sculpturii futuriste". In E. David (ed.). *Manifestele futurismului / Filippo Tommaso Marinetti*. București: Art, 2009, pp. 243-249.

5. BOCCIONI, Umberto, 1913. „Architettura futurista. Manifesto". In: Enrico GODOLI, ed. *Il futurismo*. Bari: Laterza, 1983, pp. 185–187. Republicat după: BOCCIONI, Umberto și BIRROLI, Z. *Altri inediti e apparati critici*. Milano: Feltrinelli, 1972.

6. Ibidem. p. 187.

7. Johnson, P., & Wigley, M. *Deconstructivist Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1988. Disponibil la: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1813_300062863.pdf [Accesat: 15 septembrie 2025].

8. MCLEOD, Mary. „Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism". In: HAYS, K. Michael, ed. *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; Londra: Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, 1998, pp. 697-719. (Originally published in Assemblage, no. 8, February 1989).

9. GILBERT-ROLFE, Jeremy; GEHRY, Frank O. *Frank Gehry: The City and Music*. Londra: Psychology Press, 2002.

10. SCHUMACHER, Patrik. „Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design". *Architectural Design* [online]. 2009, vol. 79, no. 4, pp. 14–23. DOI: 10.1002/ad.912. Disponibil la: https://www.academia.edu/11854283/Parametricism_A_new_global_style_for_architecture_and_urban_design. [Accesat la 15 septembrie 2025].

11. Ibidem.

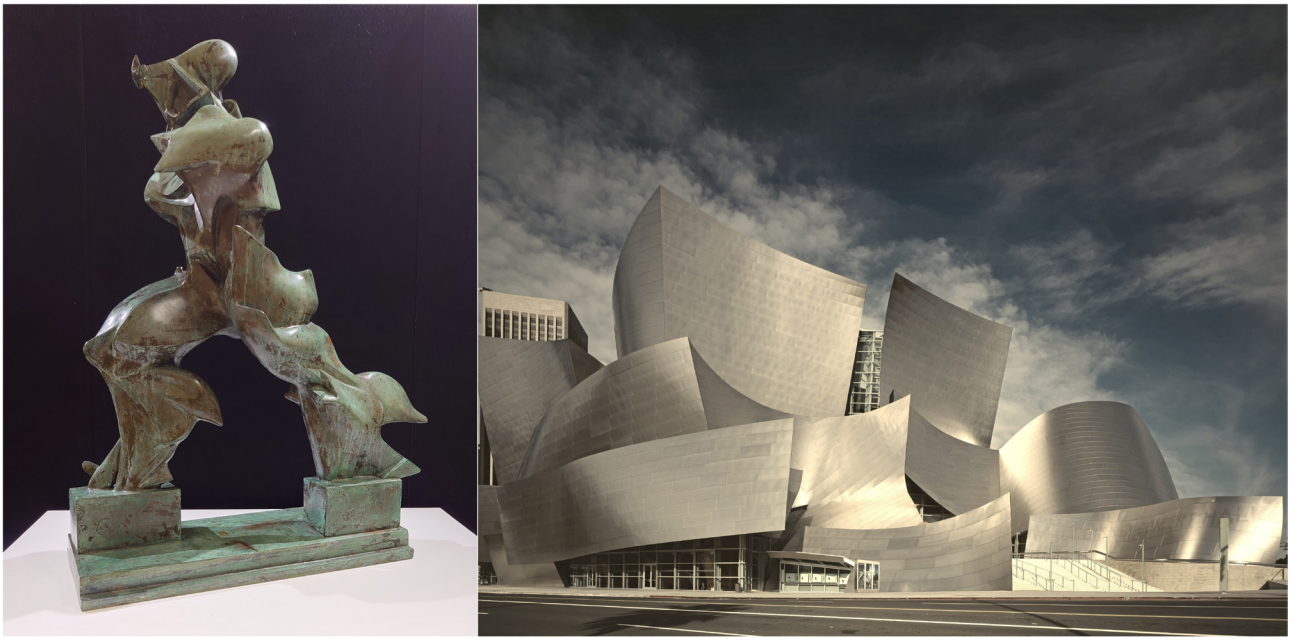
12. DAVIES, Colin. *A new history of modern architecture: art nouveau, the beaux-arts, expressionism, modernism, constructivism, art deco, classicism, brutalism, postmodernism, neo-rationalism, high tech, deconstructivism, digital futures*. Londra: Laurence King Publishing Ltd, 2018.

Legendă ilustrație

Figura 1 - *Artă şi arhitectură. Corespondenţe formale.* Colaj realizat de autor, compus din :

Forme uniche della continuità nello spazio (Forme unice de continuitate în spațiu), Umberto Boccioni, 1913 [sculptură din bronz]; fotografie proprie, expoziția „Mondo Futurista", Castello, Desenzano del Garda, 2025

Walt Disney Concert Hall, arh. Frank Gehry, 2003; fotografie modificată preluată de pe Pexels, Ran Hua, licență CC0, accesată la 27 iulie 2025.



MINIMALISMUL ŞI POSTMINIMALISMUL. INTERFERENŢE ÎNTRE ARTĂ ŞI ARHITECTURĂ

drd. arh. Meda-Ioana Cotei

Minimalismul a definit o nouă dinamică între artele vizuale și arhitectură. Curentul s-a afirmat în anii 1960 în SUA, și a produs o schimbare de paradigmă semnificativă în relația dintre exponat, cadrul în care acesta este expus și privitor. Operele de dimensiuni mari, geometrizate și uneori modulare, erau plasate direct în spațiu, fără piedestal. Prin anularea suportului intermediar, obiectul s-a putut extinde în cadrul său și a dobândit o relație directă cu publicul[1]. Domeniul industrial era atât generator conceptual, cât și factor de producere a substanței în cazul manifestărilor minimaliste. Lucrările erau esențializate la nivel formal și create prin utilizarea materialelor și tehnicilor industriale. Expunând sincer procesul de creare, adecvat naturii materialului utilizat, acestea aveau un caracter tectonic. Materialitatea brută accentua experiența directă și obiectivă a artei. Negând în mod programatic reprezentarea și figurativul, singura semnificație a operelor minimaliste era propria lor prezență în spațiu.

Minimalismul a asumat cadrul de expunere ca mediu artistic și redefinirea acestuia ca procedeu. Artiștii au depășit limitele materialității caracteristice pentru pictură și sculptură, iar obiectele create depindeau într-un mod total nou de cadru și de subiect. Spațiul reprezenta o sumă de posibilități, urmând a fi determinat de operă. Mișcarea subiectului în jurul ei o valida ca generator spațial. Lucrările minimaliste se bazau pe definirea spațială și pe includerea publicului care percepe într-un cadru definit. Prezența sculpturală a obiectului era punctul de articulare pentru experiența spațială alternativă a publicului. Metodele folosite și implicațiile lor erau eminamente arhitecturale.

Operele Minimalismului au redefinit, în două moduri, maniera în care spațiile expoziționale sunt proiectate. În sens funcțional, extinderea lor tridimensională acuza necesitatea unor spații ample, care să permită afirmarea obiectelor pe un fond neutru. Pe încă un palier, acest curent artistic a recurs la domeniul industrial pentru a găsi spații adecvate noii maniere expresive. Preluarea și reactivarea clădirilor industriale dezafectate a fost inițiată de arhitectul Richard Gluckman pentru a îndeplini cerințele Dia Art Foundation[2]. Instituția a luat naștere la New York, în anul 1974, pentru a reprezenta noul curent artistic, iar pe perioada asocierii cu Gluckman conversia clădirilor industriale a devenit o abordare de nișă a arhitecturii. Dinamica dintre abordarea acestuia și creația lui Dan Flavin ilustrează puternica influență a sferei artistice asupra proiectării. În practica lui Flavin, tuburile fluorescente industriale, obiecte standardizate și impersonale, sunt asumate ca elemente estetice. Articularea acestora în compoziții de culoare și lumină destabilizează percepția convențională a spațiului de expunere, implicând cadrul arhitectural în totalitatea lucrării. Dia Art Foundation a expus în 1973 instalația lui Dan Flavin *„Untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)”,* ce constă într-o „barieră” de lumină fluorescentă verde. Granița fizică devine o experiență perceptivă, iar prin acest gest arta condiționează miș-

carea și situarea fenomenologică în interiorul cadrului de expunere. Fluorescența rece dobândește valențe simbolice, evocând simultan modernitatea industrială, alienarea cotidianului și valențele senzoriale ale experienței umane.

Apropierea arhitecturii de curentul Minimalist s-a manifestat și la nivel estetic și conceptual, depășind nivelul adecvării funcționale. Caracterul tectonic și materialitatea expresivă a obiectelor artistice a reintrodus aceleași preocupări în domeniul arhitecturii. Dincolo de satisfacerea unui set de cerințe expoziționale fără precedent, maniera de proiectare a lui Richard Gluckman a transpus principiile Minimalismului în proiectare și a ilustrat evoluția simbiotică a domeniilor. Proiectele lui sunt definite de simplitate volumetrică și claritate formală. Acceptând rolul arhitecturii expoziționale de a încadra arta, Gluckamn creează spații neutre, fundaluri ce urmează să fie potențate de prezența lucrărilor și de mișcarea celui care le percepe. Expresivitatea clădirilor se bazează strict pe forța vizuală a volumelor austere și pe expunerea materialităților industriale articulate.

Astfel, Minimalismul nu a reprezentat doar o serie de manifestări artistice revoluționare, ci o abordare asupra formei și procedeului, cu corespondent în arhitectură. Curentul a determinat o evoluție simbiotică a artei și arhitecturii, prin nuanțarea relației dintre artă, spațiu și privitor.

Postminimalismul a apărut în jurul anilor 1970, ca reacție la caracterul impersonal și formele rigide ale operelor minimaliste. Curentul continua practica de a redefini cadrul arhitectural și de a integra privitorul prin intermediul obiectului sculptural non-reprezentațional. Conceptual însă, acesta se orienta către dinamic și organic. Obiectele artei Postminimaliste se caracterizează printr-o tensiune subtilă între rigoare și libertate, păstrând claritatea dar introducând imperfecțiuni, variații și forme curbe.

Tehnicile principale erau repetarea, deformarea, plierea și turnarea materialelor. Prin intermediul acestora, artiștii exprimau nu doar procesul artistic prin care erau obținute formele, ci și deformarea acestora în timp și spațiu. Față de materialele industriale preferate de Minimalism, sunt introduse cele organice și cele afectate de uzură. Spațiul de expunere este redefinit prin introducerea unui dinamism sensibil față de cadrul dat, iar experiența celui care îl parcurge este participativă și profund senzorială.

Opera *„The Matter of Time"*, creată de artistul american Richard Serra în 2005 pentru a fi expusă la Muzeul Guggenheim din Bilbao, este ilustrativă pentru abordarea Postminimalistă. Instalația este compusă dintr-o secvență complexă de ziduri libere din oțel corten, curbate în sens orizontal și vertical. Piesele individuale generează alveole spațiale, în relație cu alte piese sau cu limitele cadrului de expunere. Mișcarea este condiționată și determinată, dar indispensabilă pentru perceperea lucrării, iar privitorul este introdus într-un moment artistic interactiv. Spațialitatea lucrării este nu doar tectonică, ci și psihologică, explorând dimensiunea comportamentală a subiectului în relație cu obiectul. Față de vectorul profunzimii, este speculat și cel al înălțimii, rezultatul fiind un spațiu copleșitor pentru cel care îl parcurge și resimte tensiunea structurală a formei[3]. Opera dovedește că Postminimalismul se orientează către experiența umană, admițând inclusiv disconfortul subtil cu scopul de a genera complexitatea senzorială. Efectul final este acela al sublimării, descrisă de Kant ca o experiență estetică ce depășește atât frumosul, cât și capacitatea de înțelegere vizuală a subiectului.

Postminimalismul nu a avut un echivalent arhitectural, dar s-a sincronizat prin abordare, principii și obiective, cu noile căutări din domeniul proiectării, manifestate la finalul secolului XX și începutul secolului al XXI-lea. Arhitectura s-a orientat către forme contextuale, care favorizează o experiență spațială dinamică, și a cărei expresivitate derivă din caracterul tectonic și materialitatea brută a volumului. Obiectul arhitectural deconstructivist, proiectat de Frank Gehry pentru Muzeul Guggenheim din Bilbao, reflectă aceste direcții. Volumetria asumă o prezență sculpturală dinamică, menită să creeze o experiența umană complexă. Dinamismul propriu al clădirii anticipează și reflectă mișcarea publicului înspre și înăuntrul acesteia. Spațiul interior este definit de fluiditate și secvențialitate vizuală. Acesta este, simultan, un traseu senzorial pentru public și o sumă de cadre neutre, destinate obiectelor artistice. Asocierea cu instalația lui Richard Serra demonstrează modul în care această nouă ipostază a arhitecturii poate constitui fondul de afirmare a obiectelor artistice, dobândind în același timp propria expresivitate profundă. Dialogul interdisciplinar inițiat de Minimalism dobândește

continuitate în căutarea contemporană a expresiei dinamice și a materialității nuanțate în artă și arhitectură.

Ipostaza actuală a dinamicii dintre proiectarea de arhitectură și manifestările artistice este tributară redefinirii generate de Minimalism și nuanțate de Postminimalism. Între cele două curente se observă continuitatea noii paradigme de relaționare între cadrul de expunere, obiect și subiect. Aceasta a creat fondul conceptual pentru abordarea interdisciplinară a celor două domenii, ce marchează discursul profesional contemporan.

Minimalismul a determinat suprapunerea artei și arhitecturii pe trei paliere: prin reconsiderarea rolului pe care cadrul arhitectural îl are pentru obiectul artistic, prin conformarea proiectului de arhitectură la necesități artistice specifice și prin sincronizarea abordărilor conceptuale și formale în cele două domenii. Pe acest fond se grefează nuanțările Postminimalismului și ale arhitecturii contemporane, care se sincronizează prin căutarea dinamismului, a materialității brute expresive și a experienței umane dinamice. Accentuarea expresivității date de masa obiectelor și de calitățile specifice materialelor reintroduce, în domeniile artei și arhitecturii, problematica tectonicii și materialității ca surse de definire a conceptului și expresiei autentice, dar și ca paliere de relaționare cu publicul.

Note

1. KRAUSS, Rosalind. „Sculpture in the Expanded Field". Octombrie, nr. 8, 1979, pp. 30–44.

2. FOSTER, Hal. T*he Art–Architecture Complex.* Londra: Verso, 2013, p. 113.

3. FOSTER, Hal. *The Art–Architecture Complex.* Londra: Verso, 2013, p. 164.

Legendă ilustrație

Imagine: *The Matter of Time,* Richard Serra, 2005, Bilbao

Sursă: *GUGGENHEIM* Museum Bilbao. *The Matter of Time.* [online]. Bilbao: Guggenheim Museum, 2005. [Accesat la 14 septembrie 2025]. Disponibil la: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en

Scurtă descriere: Instalația artistică *The Matter of Time*, creată de Richard Serra pentru Muzeul Guggenheim din Bilbao în 2005, constând într-o secvență spațială de ziduri din oțel corten, curbate în sens orizontal și vertical.

