extra-referențial
auto-referențial
non-referențial

meta-proiectul lui Valerio Olgiati

Cosmin O. Gălățianu

Editura Universitară „Ion Mincu”
București, 2025

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

Proiect finanțat prin Consiliul Naţional pentru Finanţarea Învățământului Superior – FDI 2025
Domeniul Strategic de Finanţare D6 – „Dezvoltarea capacităţii instituționale pentru cercetare în universităţi”

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GĂLĂŢIANU COSMIN O.
Extra-referenţial, auto-referenţial, non-referenţial : meta-proiectul lui Valerio Olgiati / Cosmin O. Gălăţianu. - Bucureşti : Editura Universitară "Ion Mincu", 2025

ISBN 978-606-638-429-2

72

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

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

© 2025, Editura Universitară „Ion Mincu”, Strada Academiei, nr.18-20, sector 1, Bucureşti, cod 010014, https://editura.uauim.ro

CUPRINS

PREFAȚĂ
CUVÂNT ÎNAINTE 1
INTRODUCERE 6

A. REFERINȚA CA INSTRUMENT DE INTERPRETARE A OPEREI

1. ACTUL CLASIC AL LECTURII 9
1.1. *Le philosophe lisant*. O citire clasică 11
1.2. Scaunul monobloc. O citire auto-referențială 15
1.3. Harry Potter-Obama-Sonic-10. O citire extra-referențială 18

2. ALFABETIZAREA VIZUALĂ 22
2.1. Cititorul-model și cititorul-empiric 23
2.1.1. Alfabetizarea vizuală în arta cinematografică 26
2.1.2. *Punch-Drunk Love*. O citire model 29
2.1.3. *Punch-Drunk Love*. O citire empirică 31
2.2. *La Maison Dom-ino*. O citire auto-referențială 35
2.3. *Das Gelbe Haus*. Suprapunerea conceptelor de „extra-referențial” și „auto-referențial” 40

B. VALERIO OLGIATI. PROIECTUL ȘI PRACTICA

3. PROIECTUL NON-REFERENȚIAL 46
3.1 Anticiparea noțiunii de „non-referențial” 50
3.1.1 Non-referențialul în autobiografia iconografică a lui Valerio Olgiati 51
3.1.2 Non-referențialul în *inventarul ideatic* al lui Valerio Olgiati 57
3.1.3 Non-referențialul în narațiunile anticipative ale conceptului 64

3.2 *Nicht-Referenzielle* vs *gegenstandslos* 68
3.3. Structura proiectului. Cele șapte principii ale arhitecturii non-referențiale 74

4. PRACTICA NON-REFERENȚIALĂ 81
4.1. Practica de arhitectură în Elveția. *Elveția**nismul.* 82
4.1.1. Auto-referențialitatea neutralității istorice 83
4.1.2. Referința locală și „Școala din Ticino” 86
4.1.3. Referința didactică și școala din Zürich 95
4.1.4. *Casa Kucher*. Proiectul de anticipare a detașării față de referința prin analogie 114
4.2. Practica de arhitectură a lui Valerio Olgiati 118
4.2.1. Atelier Bardill. O citire model 119
4.2.2. Forma absolută și aberația geometrică deliberată 125
4.2.3. Forma aflată în repaus 129
4.2.4. Forma automată și distorsiunea parametrică 136
4.2.5. Forma continuă și distorsiunea temporală 140
4.2.6. Forma consacrată și distorsiunea modelului 147

CONCLUZII 161
BIBLIOGRAFIE 166
ILUSTRAȚII 172

Prefață

de prof. dr. habil. arh. Ana Maria Zahariade

Cosmin O. Gălățianu a susținut, în 2023, teza de doctorat cu titlul *EXTRA-REFERENȚIAL | AUTOREFERENȚIAL | NON-REFERENȚIAL. Meta-proiectul lui Valerio Olgiati*, sub îndrumarea mea, în cadrul Școlii Doctorale de Arhitectură a Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu". Foarte puțini studenți s-au adresat cu asiduitate unei personalități contemporane prin intermediul unei singure întrebări prin care încearcă s-o pătrundă cât mai adânc.

Acesta este cazul lucrării de față, care gravitează în jurul lui Valerio Olgiati, un arhitect fascinant din multe puncte de vedere, indiferent dacă îl admirăm sau nu, și care a aruncat pe piața ideilor noțiunea de non-referențialitate ca miză, ca motivație, a unui anume mod de a face arhitectură.

Întrebarea prin care Cosmin O. Gălățianu se adresează lui Olgiati se conturează în jurul câtorva concepte: pe de o parte stau cele semantic legate de problema referențialității, pe de altă parte se găsește conceptul de „meta-proiect", lansat de Peter Eisenman într-un joc speculativ prin care căuta să dea măsura „durabilității" unor personalități în istoria profesiunii.

În lucrarea de față, autorul își propune să le testeze și să le țină împreună prin personalitatea/arhitectura lui Olgiati pentru două motive. Pe de o parte, pentru că Olgiati pare că se explică prin ideea de „non-referențial", pe de altă parte, pentru că forța expresivă cu care Olgiati duce arhitectura spre limita ei plastică

pare să îndreptățească gândul că ne găsim în fața unui „meta-proiect", adică a unui asemenea mod de a proiecta și gândi arhitectura încât să facă posibilă o reorientare în interiorul disciplinei, câștigându-și astfel relevanța peste generații.

Autorul acestei lucrări este un pasionat admirator al arhitecturii lui Olgiati — e departe de a fi singur, Olgiati are un cor de admiratori, așa cum are și mulți discipoli în școala de la Mendrisio. Dar admirația lui Cosmin O. Gălățianu nu e nici pe departe naivă, și nici nu e o simplă afinitate electivă, deși probabil pleacă de la o astfel de potrivire. El face parte dintre acei nu mulți arhitecți al căror spirit neastâmpărat și căutător nu se mulțumește cu aparențe și a căror căutare dedesubtul epidermei formale este alimentată de cultură, de intuiție și sensibilitate artistică și, fără îndoială, de creativitate, de talent. Din punctul meu de vedere, cercetătorul are dreptul să se lase fascinat de substanța poetică misterioasă a arhitecturii lui Olgiati, de euristica stranie a unui creator care pare să ducă arhitectura până în locul în care ne întrebăm ce e arhitectura, dar fără să caute noi limbaje expresive în lumea digitală, high-tech sau organică, adică rămânând în recognoscibilul celui mai tradițional vocabular plastic/tectonic.

În aceste condiții, este perfect rezonabil ca nevoia/dorința cercetătorului de a lega lucrurile — adică arhitectura lui Olgiati de teoria non-referențialității expusă în carte cu pretenția de a cataliza astfel crearea unor clădiri cu sens în lumea de azi — să fi devenit esențială, iar cercetarea să-și deplaseze oarecum centrul de greutate. De aceea am stabilit împreună ca lucrarea să se orienteze în această direcție, pentru că mi se pare important ca o cercetare doctorală să răspundă nu numai exigențelor științifice, ci și pasiunii care dă naștere unor preocupări intense ale cercetătorului (fie ele și de moment).

În consecință, considerațiile mai generale despre referențialitate s-au structurat în prima secțiune a lucrării, iar secțiunea următoare este dedicată nu atât ideilor lui Olgiati generate de *non-referențialitate*, cât încercării de a le proba valabilitatea, de a le legitima sau măcar explica prin proiectele lui.

Consider că publicarea acestei lucrări este nu doar meritorie, ci și necesară pentru consolidarea unei culturi teoretice a arhitecturii în spațiul academic și profesional românesc. Lucrarea domnului Gălățianu răspunde acelor câteva principii simple și clare ale cercetării în arhitectură, definită ca „investigație originală, întreprinsă în scopul cunoașterii și înțelegerii", inextricabil legată de „promovarea cunoașterii" de specialitate (obiectivele RIBA pentru cercetare), sau, conform lui Bruce Archer, ca „investigație sistematică al cărei scop este cunoașterea comunicabilă"[1].

Acesta este, de altfel, și scopul unui doctorat, iar domnul Gălățianu a reușit atât să trateze riguros, cultivat și cu lărgime disciplinară noțiunile de *extra-referențial*, *auto-referențial* și *non-referențial*, știind însă să le lase deschise, cât și să interpreteze, cu subtilitate, mare sensibilitate profesională și dragoste, arhitectura puternică și contradictorie a lui Valerio Olgiati și demersul lui proiectual. În plus, autorul a avut capacitatea de a transforma o cercetare doctorală într-un

---

[1] Bruce Archer (1992-2005), profesor la Royal College of Art (Londra), fondator al disciplinei de cercetare în design pe care a transformat-o într-o forță reală, atât în teorie, cât și în practică; implicat din 1986 în Design Assesment Exercise (RAE), program guvernamental de evaluare a calității cercetării în Marea Britanie.

discurs accesibil, ceea ce face ca publicarea volumului de față să se adreseze nu doar unui public academic restrâns, ci și unei audiențe mai largi de arhitecți, teoreticieni și studenți. Proiectul editorial constituie, fără îndoială, o contribuție importantă la literatura de specialitate în limba română și un câștig pentru reflecția critică asupra arhitecturii contemporane.

mamei mele



Valerio Olgiati
29 noiembrie 2014 ·

Project in progress:

This is a floor plan of the new office building for Baloise Insurance Group in Basel, Switzerland.
One Floor: 39.74 m x 33.74 m.
Floors above ground: 10

385 4 22

Îmi place Comentează Distribuie

Cele mai relevante

Cosmin O. Galatianu
Domnule olgiati, de ce ?

10 ani **Îmi place** Răspunde 15

Cuvânt înainte

„Domnule Olgiati, de ce?”

În noiembrie 2014, Valerio Olgiati publica pe rețelele de socializare cel mai recent proiect al său la acea vreme: clădirea Baloise Insurance Group din Basel. Anunțul era însoțit de câteva informații legate de suprafața și regimul de înălțime ale viitoarei construcții, precum și de reprezentarea unui plan de nivel nespecificat. Printre reacțiile stârnite atunci de această imagine s-a numărat și comentariul meu, formulat pe vremea când mă aflam în al patrulea an de studii la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București.
Uitându-mă înapoi, îmi dau seama că, pe cât de simplă era întrebarea adresată lui Olgiati și fără a pretinde, de fapt, un răspuns anume, pe atât de relevantă îmi pare acum, în contextul acestei lucrări, care, după mai bine de zece ani, încearcă să răspundă aceleiași întrebări: „de ce?”.

Mai întâi, trebuie să menționez că la momentul acelui anunț știam doar două lucruri despre Valerio Olgiati — ambele bazate exclusiv pe ediția monografică a revistei *El Croquis*, număr dedicat operei sale cuprinse între anii 1996 și 2011. Primul avea legătură cu cele douăzeci de clădiri incluse în acel număr, unele realizate, altele aflate încă în stadiul de proiect, iar al doilea cu termenul de „non-referențial”, vehiculat în textul introductiv al publicației, un interviu acordat teoreticianului de arhitectură Markus Breitschmid.
La șapte ani după publicarea acelui interviu, Markus Breitschmid avea să scrie, pe baza ideilor lui Olgiati, lucrarea *Non-Referential Architecture*, atrăgând atenția celor familiarizați cu practica arhitectului și asupra contribuției sale teoretice.

Însă, până la apariția acestei cărți și până la declanșarea unor dezbateri consistente legate de reformularea condiției arhitecturii contemporane, așa cum a fost propusă de ce doi autori, propria mea obsesie pentru opera lui Valerio Olgiati s-a manifestat în diverse forme; de la proiecte de atelier vizibil inspirate de lucrările sale, la încercarea — nesperată și, în cele din urmă, neîmplinită — de a obține un stagiu de lucru în celebrul birou de proiectare din Flims; de la aprofundarea proiectelor sale prin intermediul altor publicații de specialitate, până la experiența de a le descoperi direct, la fața locului, în urma unei excursii „dure" în Elveția, relația mea cu Olgiati a fost mereu una de urmărire îndeaproape. Sigur că, de-a lungul timpului, interesul meu pentru practica lui V.O. a oscilat — cum poate că este firesc — între admirație deplină și plictis ocazional; însă, așa cum s-a întâmplat și în cazul clădirii de birouri din Basel, noile sale proiecte — îndrăznesc să spun, complet nefamiliare în peisajul arhitectural contemporan — au resuscitat propria preocupare pentru figura lui Valerio Olgiati și opera sa.

Revenind la postarea din 2014, întrebarea „de ce?" implică însăși concepția lui Olgiati asupra realizării obiectelor de arhitectură și, totodată, asupra modului în care ele ar trebui percepute. La o primă citire, clădirile sale nu se justifică prin criteriile consacrate ale proiectelor așa-zis „raționale" — explicabile doar printr-o succesiune de argumentații logice, ci par să evidențieze un tip de proiect bazat nu pe decizii arbitrare, ci mai degrabă pe propensiunea arhitectului pentru un proces de creație deconectat de la orice referință universală. De altfel, ideologia lui Olgiati, așa cum este prezentată în *Non-Referential Architecture*, propune o posibilă reorientare a disciplinei într-un prezent cu totul particular, pe care îl numește „lumea non-referențială":

> „Lumea non-referențială cere fiecărei persoane să se alinieze constant lumii înnoite, întrucât semnificațiile fixe nu mai persistă.”[2]

În sensul acestei afirmații și în virtutea propriilor interpretări care urmează a fi prezentate în această carte, se poate spune că, într-o astfel de lume — non-referențială — întrebarea „de ce?” devine aproape inutilă. De fapt, a căuta motivațiile care stau la baza ideilor în arhitectură presupune inevitabil un act de traducere prin simplificare. Cu alte cuvinte, privitorul pretinde răspunsuri și justificări pentru a-și putea reprezenta și înțelege intențiile arhitectului-autor, dar le interpretează întotdeauna prin prisma propriului sistem de referințe. Or, dacă astfel de acumulări culturale personale nu mai există într-un prezent în care așa-numitele „semnificații fixe” (universale) nu persistă, atunci putem admite că proiectul contemporan de arhitectură poate rămâne, într-adevăr, inexplicabil.

Inexplicabilul proiectelor lui Olgiati este, așadar, ceea ce mă intrigă și declanșează o preocupare specială față de opera sa. În consecință, această lucrare — care nu pretinde a fi nici o monografie a arhitectului, nici o recenzie a cărții bazate pe ideile sale — caută, în mod paradoxal, răspunsuri pentru o întrebare aparent redundantă. Această căutare, care a început încă din perioada în care eram student, încearcă să-și găsească o formă de concretizare în întregul acestor pagini.

---

[2] Markus BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture. Ideated by Valerio Olgiati,* Basel, Simonett & Baer, 2018, p. 15 (trad. proprie).

Mulțumiri

Cartea se sprijină pe scheletul tezei de doctorat cu același titlu, susținută în 2023 sub îndrumarea prof. dr. habil. arh. Ana Maria Zahariade, căreia țin să-i mulțumesc cu acest prilej pentru disponibilitatea și măiestria cu care a reușit să așeze și să răs-așeze o sumă de idei amestecate pe platforma propriilor mele aspirații academice. Fără generozitatea dumneaei, această lucrare n-ar fi avut nici cap — nici coadă, nici virgulă — nici cratimă, nici titlu — nici autor.

Alături de doamna Zahariade, s-a implicat, ca un adevărat partener salvator, și soția mea, Ilinca, pe care am cunoscut-o cu adevărat chiar atunci. Nici eu nu am citit și corectat textul de atâtea ori cât a făcut-o ea. Sprijinul ei constant a fost deopotrivă sport extrem (pentru ea) și energizant (pentru mine).

Totodată, aș vrea să-i adresez mulțumiri speciale lui Ștefan Stanciu, zis „Trotzky”. Dincolo de faptul că este un prieten extraordinar, a avut talentul — „din scurt” și „la nevoie” — de a se deghiza într-un veritabil ATM deschis non-stop pentru achitarea taxelor mele doctorale. Imaginea lui sub turnul de la Mincu, coborând precipitat de pe bicicletă cu un plic gros în mână, mă emoționează și acum până la lacrimi și sughițuri.

Cum mi-aș dori să fie citită această carte

Publicarea tezei de doctorat a generat inevitabil o serie de revizuiri asupra textului de bază. Anumite formulări și chiar structuri specifice unei lucrări de cercetare au fost fie eliminate complet, fie remodelate, nu pentru a le face „mai accesibile”, ci pentru a decupla rigiditatea originalului de o expresie mai potrivită pentru acest nou format.

Totodată, profit de această notă pentru a evidenția o libertate auctorială permisă de noua structură. Față de cercetarea doctorală, propun cititorului un text „rece”, continuu, neîntrerupt de popasurile ilustrative care, de regulă, însoțesc astfel de publicații. Deși textul face constant trimitere la referințe vizuale, consider că această formă concentrată poate conduce cititorul care dorește să parcurgă întregul volum către o experiență asemănătoare celei pe care am trăit-o eu însumi în timpul redactării: aproape de cărți, albume, reviste de specialitate și documente digitale. Modul în care mi-aș dori să fie citită cartea este exact acesta: cu imagini în minte, nu la îndemână, cu referințe proprii completate de altele noi și cu un soi de entuziasm care a însoțit fiecare căutare și fiecare descoperire.

INTRODUCERE

Apariția ideii de non-referențialitate în arhitectură a pus în discuție necesitatea unui nou *modus operandi* și a unei noi percepții asupra profesiei, cu precădere în rândul arhitecților practicanți. Deși vehiculat încă din 2008, termenul a fost „oficializat" de arhitectul Valerio Olgiati și teoreticianul Markus Breitschmid în lucrarea *Non-Referential Architecture*, publicată zece ani mai târziu.
Prezumțiile autorilor legate de condiția disciplinei în contextul așa-zisei noi lumi „non-referențiale" ridică însă anumite semne de întrebare privind posibilitatea unei detașări complete a arhitecturii de orice fel de semnificație universală — fie ea culturală, istorică sau socială. Această detașare este subliniată de negația „non-" din alcătuirea termenului care stă la baza lucrării. Prin intermediul său, autorii izolează referința, considerând-o un instrument care, în prezent, ține de raportarea la ceea ce este extra-arhitectural, la noi condiționări — diferite de normele de alcătuire formală — care au deschis arhitectura către alte domenii, dar au și stabilit raporturi de dependență cu ele.
Lucrarea de față pornește, așadar, de la o serie de întrebări privind referențialitatea arhitecturii, atât ca act de creație, cât și ca act de receptare. În consecință, demersul teoretic se desfășoară în două părți a căror succesiune conduce la o apreciere mai argumentată a relevanței ideilor lui Olgiati în arhitectura contemporană.

Prima parte a cărții (secțiunea A) se concentrează asupra referinței ca mijloc de interpretare a operei, atât în arhitectură, cât și în mediul artelor vizuale sau al literaturii. Prin introducerea termenilor „extra-referențial" și „auto-referențial" sunt explorate două ipostaze ale referinței: cea exterioară, care

implică raportarea operei la un context anume, și cea inclusă, care presupune raportarea operei la sine însăși, printr-un act auto-explicativ. Înțelegerea acestor două noțiuni urmărește o posibilă definire a conceptului de „non-referențial" și stabilește fundamentul pentru observațiile ulterioare asupra acestuia.

A doua parte a cărții (secțiunea B) se sprijină pe distincția între proiectul de arhitectură și practica de arhitectură, așa cum a fost formulată de Peter Esienman în prelegerea „Project vs. Practice", susținută în 2013 la Syracuse University School of Architecture. Conform definițiilor lui Eisenman, dacă practica este actul a cărui finalitate o reprezintă obiectul de arhitectură, circumscris contextului său istoric, atunci proiectul trebuie înțeles ca o reacție critică față de *status-quo*-ul disciplinei. Pornind de la aceste două noțiuni, ne putem întreba dacă, în cazul lui Olgiati, concepția bazată pe detașarea de referințe poate fundamenta un posibil *meta-proiect al prezentului*, capabil să răspundă lumii non-referențiale.

> „Aș spune că lumea arhitecturii de astăzi este aproape pregătită pentru un proiect important. [...] Deci este un moment foarte interesant. [...] Sunt mulți arhitecți în lume care poate că au un proiect, dar cred că niciunul dintre ei nu are un meta-proiect."[3]

[3] Peter EISENMAN, *Project vs. Practice. Lecture at Syracuse University School of Architecture*, 2013 https://www.youtube.com/watch?v=TnyJRYyuhHU, accesat 01.02.2022.

Dacă, de-a lungul timpului, momentele de reviriment ale profesiei s-au datorat (și) contribuțiilor unor personalități[4] care au înțeles arhitectura dincolo de simpla ei concretizare fizică, termenul de „meta-proiect” implică o nouă dimensiune a proiectului arhitectural. Pentru Eisenman, meta-proiectul nu reprezintă răspunsul izolat al arhitectului la ceea ce este specific pentru disciplină la un moment dat, ci proiecția intelectuală a arhitectului asupra evoluției disciplinei, o reacție capabilă să se stabilizeze istoric și să devină relevantă peste generații.

În cazul lui Valerio Olgiati, potențialitatea unui astfel de meta-proiect pentru arhitectura contemporană poate fi investigată atât prin înțelegerea celor șapte principii ale arhitecturii non-referențiale — așa cum au fost formulate în lucrarea *Non-Referential Architecture* — și confruntarea lor cu opera construită a arhitectului, cât și printr-o interpretare alternativă, bazată pe observații personale, independente de orice încadrare teoretică prestabilită.
Punerea în paralel a proiectului de arhitectură și a practicii de arhitectură va testa compatibilitatea dintre teorie și creație în opera lui Olgiati, acest tip de analiză încercând să demonstreze dacă notorietatea sa incontestabilă se sprijină într-adevăr pe fundamentarea unei reorientări profesionale, sau doar pe o anumită stilistică distinctă, dar circumscrisă totuși unei practici curente.

[4] După Eisenman, istoria înregistrează cinci autori de *meta-proiect*: Vitruviu, Alberti, Piranesi, Claude Perrault și Le Corbusier.

A. REFERINȚA CA INSTRUMENT DE INTERPRETARE A OPEREI

1. Actul clasic al lecturii

În încercarea de a aborda tema „non-referențialității”, sau de a contura o posibilă reprezentare a acestui concept în practica de arhitectură contemporană, se impune, înainte de toate, înțelegerea noțiunii de „referință”. Termenul va apărea în carte și sub formele derivate „extra-referențial” și „auto-referențial”, care vor însoți demersul teoretic al lucrării pe tot parcursul acesteia.
În mod curent, spunem că referința permite înțelegerea unui lucru prin raportarea la o serie de aspecte care îi sunt exterioare, oferindu-i posibilitatea de a fi descifrat prin trimiterea la semnificațiile altui lucru. Această corespondență face ca familiaritatea cu cel de-al doilea, numit „referent”, să devină o condiție *sine qua non* a relației — una care rămâne însă imperceptibilă fără un „instructaj” *a priori* al celui care o interpretează.
Prin „instructaj” înțelegem faptul că, pentru a putea extrage și desluși sensul din spatele unei legături referențiale, este necesară accesarea unei anumite acumulări de cunoștințe, indispensabile procesului de înțelegere și interpretare. Această așa-zisă „acumulare de cunoștințe” va apărea în textul de față sub denumirea de „fond referențial”. O reprezentare lămuritoare a acestei noțiuni — și a condiției privind legăturile referențiale — poate fi extrasă din observația criticului și teoreticianului George Steiner, formulată în interviul acordat jurnalistului Wim Kaizer:

„Într-unul dintre marile pasaje care ilustrează toate grijile mele cu privire la faptul că oamenii nu mai recunosc referințe importante, oamenii devenind surzi la cea mai emoționantă literatură, mă gândesc la un fragment din romanul lui Ernest Hemingway, *The Sun also Rises*”[5]

În continuare, Steiner se oprește asupra dialogului dintre Jake Barnes și Bill Gorton, aflați în apropierea mănăstirii din Roncesvalles. Acest scurt pasaj evidențiază importanța fondului referențial în interpretarea unei opere de artă:

„[…] Când am ajuns la marginea ridicăturii de pământ, am văzut înșirându-se pe cîmpie acoperișurile roșii și casele albe din Burguete, iar undeva departe, pe coasta celui dintîi munte întunecat, se înălța acoperișul gri, îmbrăcat în tablă, al mănăstirii din Roncescvalles.
– Acolo-i Roncevaux, am spus eu.
– Unde?
– Acolo, în zare, unde începe muntele.
– Aici, sus, e frig, mi-a spus Bill.
– E sus, i-am răspuns. Probabil că sîntem pe la 1200 de metri.
– E teribil de frig, a zis iar Bill.”[6]

„Roncevaux este locul unde, în marea epopee medievală a lui Roland, Roland și prietenii săi sunt trădați de unul

[5] George STEINER, Wim KAIZER, extras din episodul 9 al emisiunii TV „Of the Beauty and Comfort” („Of Beauty and Consolation”). Interviul a avut loc în locuința lui George Steiner. Cambridge, 2000 (trad. proprie).
[6] Ernest HEMINGWAY, *Fiesta*, traducere și note Radu Pavel Gheo, Iași, Polirom, 2015, p. 127.

> de-ai lor și prinși în ambuscada sarazinilor. Hemingway nu spune asta. În realitate, doar cuvântul «Roncevaux» ne spune că acești doi prieteni se vor trăda și că prietenia lor e pe cale să se sfârșească. [...] Și doar un mare artist poate să spună totul fără a spune nimic."[7]

Steiner deplânge inabilitatea cititorului contemporan de a desluși referința lui Hemingway, anticipând că, în edițiile viitoare ale romanului, „Roncevaux" va primi o notă de subsol, iar opera va suferi astfel o simplificare. Or, dacă legăturile referențiale pot tinde către hiper-explicitare printr-un exces de instrucțiuni, atunci forma autentică (inițială) a unei opere nu poate rezista decât în relație cu un fond referențial complex al celui care o interpretează.
O astfel de condiție devine cu atât mai evidentă în cazul artelor vizuale, care sunt lipsite de orice fel de instrument auxiliar lămuritor. Prin urmare, Steiner își dezvoltă argumentația apelând la unul dintre exemplele consacrate din sfera artelor plastice, descifrându-i codul și aluziile vizuale prin intermediul unui tip de lectură subtextuală pe care o numește „clasică". Următorul subcapitol se va preocupa, așadar, de acest tip de interpretare.

1.1. *Le philosophe lisant*. O citire clasică

În eseul „The Uncommon Reader" — primul din colecția *No Passion Spent*[8] — George Steiner folosește lucrarea lui Jean-Baptiste-Simeon Chardin, *Le philosophe lisant,* ca punct de

---

[7] STEINER și KAIZER în„Of the Beauty and Comfort", (trad. proprie).
[8] George STEINER, *No passion Spent,* New Haven, CT, Yale University Press, 1998.

pornire pentru un tip de explorare pe care îl numește „actul clasic al lecturii". Aici, autorul formulează o serie de speculații în jurul lucrării lui Chardin, în încercarea de a descifra un posibil mesaj implicit, dar camuflat, al acesteia.
Mai întâi, el fixează recurența istorică a temei, subiectul și postura personajului portretizat — cititorul — apărând frecvent în reprezentări asociate unui sub-gen de interior domestic. De altfel, prevalența istorică a acestei teme se sprijină pe exemple consacrate, de la antecedente medievale, precum reprezentările Sfântului Ieronim, până la cele aparținând secolului al XIX-lea, așa cum sunt ilustrate, de exemplu, de „cititorii" lui Honoré-Victorin Daumier.
În contextul acestui subiect transpus, aparent convențional, în opera lui Chardin, Steiner trece prin filtrul propriului fond referențial o serie de detalii și elemente care compun imaginea și care, din punctul lui de vedere, implică o „revoluție a valorilor"[9].

Mantia și pălăria simbolizează eleganța emfatică a cititorului care, îmbrăcat ceremonios, ca pentru o ocazie specială, pare a se fi așezat în expectativa unei întâlniri — întâlnirea fiind cea cu cartea, iar ceremonia, una a intelectului.
Clepsidra din stânga imaginii, un alt motiv recurent al sub-genului, are rolul de a stabili raportul între efemeritatea existenței cititorului și eternitatea cărții, care îi va supraviețui atât lui, cât și autorului.

[9] *Ibid.*

> „Flaubert moare ca un câine în timp ce Emma Bovary, creatura sa, izvorâtă din litere fără viață, zgâriate pe o bucată de hârtie, va continua să trăiască.”[10]

Monedele din prim-plan sunt, de asemenea, semne ale persistenței cuvântului scris în contrast cu valoarea efemeră a unor obiecte, chiar și prețioase, a căror funcție se limitează aici doar la a ține paginile întinse.
Lipsa de actualitate obiectivată a fiecăruia dintre aceste elemente în parte — biblioteca privată, *marile cărți*, sau clepsidra — reprezintă, la fel ca în cazul cuvântului „Roncevaux” din *The Sun also Rises*, motivele de îngrijorare ale lui Steiner în ceea ce privește interpretarea operei din perspectiva referințială:

> „[…] Dar în vestul democratic-tehnologic, din câte se poate spune, *alea iacta est*. Folio-ul, biblioteca privată, *at-homeness*-ul în limbile clasice, arta memorării, vor aparține, din ce în ce mai mult, celor puțini, specializați.[…] Deja, dispozițiile și tehnicile simbolizate de *Le philosophe lisant* sunt, în sensul corect al termenului, academice. Ele apar în bibliotecile universitare, în arhive, în profesori, în studii.”[11]

Suprapunând afirmația „Trăim într-o lume non-referențială”[12] din introducerea lucrării *Non-Referential Architecture*, temerile lui Steiner privind eventuala mutație culturală contemporană sugerează un declin al actului clasic al lecturii, care, în timp, se va refugia în mediul exclusiv academic. Acest lucru anticipează

---

[10] STEINER și KAIZER în„Of the Beauty and Comfort”, (trad. proprie).
[11] *Ibid.*
[12] BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture*, p. 13 (trad. proprie).

posibila retrogradare — dacă nu chiar o substituire completă — a ceea ce poate fi numit „fond referențial clasic”, înțeles ca o acumulare de cunoștințe dobândite fie prin parcursuri didactice convenționale, fie prin ceea ce s-a fixat natural în conștiința colectivă ca „bagaj cultural indispensabil” sau „noțiuni generale de bază”.
Presupusa substituție a referințelor clasice cu un alt fond cultural civilizator poate fi pusă pe seama consolidării, în societatea contemporană, a ceea ce numim „cultură-pop”, cea mai răspândită și mai accesibilă, în prezent, majorității oamenilor. Această formă recentă de cultivare a maselor, dependentă de mecanismele politice și economice ale consumerismului global, se bazează în primul rând pe cunoștințe legate preponderent de aspectele imediate ale vieții cotidiene. Producția de masă și circulația rapidă a informațiilor prin intermediul instrumentelor mass-media — apariția radioului și a televiziunii — au făcut ca Hemingway sau Chardin să fie încadrați în așa-numita „cultură înaltă” sau „elitistă”, iar vehicularea acestor nume în discursul contemporan să apară doar în cazuri excepționale, fiind, de regulă, excluse din sfera de interes a noilor generații.
De altfel, predispoziția generală pentru lucruri care nu mai pretind aprofundarea unor noțiuni sau concepte din lumea imaterială — precum *marile cărți* sau operele de artă consacrate de-a lungul istoriei — a condus la un fenomen de standardizare și chiar decontextualizare a obiectelor care ne înconjoară.

1.2. Scaunul monobloc. O citire auto-referențială

Poate cel mai cunoscut exemplu al fenomenului de omogenizare „forțată" este omniprezentul *monobloc chair*, în special modelul distribuit începând cu anii 1970 de compania Grosfillex Group. Fabricat dintr-o singură bucată de polipropilenă, extrudată într-o matriță capabilă să producă o unitate la fiecare șaptezeci de secunde, acest scaun este considerat cel mai răspândit obiect a cărui alcătuire formală nu s-a schimbat în funcție de regiunea specifică în care a ajuns să fie folosit.
În articolul „Those White Plastic Chairs — The Monobloc and the Context-Free Object", Ethan Zuckerman — profesor de politici publice, comunicare și informare la Universitatea Massachusetts Amherst — face o distincție între scaunul monobloc și alte obiecte popularizate prin dinamica mercantilismului contemporan, dar care împrumută particularități culturale locale în funcție de piețele în care sunt comercializate:

> „Practic, fiecare obiect sugerează un timp și un loc. [...] Cerând prietenilor să propună un obiect similar, cei mai mulți sugerează o cutie de Cola.... dar «Cola» este prezentată foarte diferit în multe țări, atât în recipiente de sticlă, cât și în cutii, cu etichete în limbile locale. Monoblocul nu oferă indicii lingvistice, nici semne evidente pentru a fi localizat. Oriunde te-ai afla, e acasă. [...] Monoblocul este unul dintre puținele obiecte lipsite de orice context specific la care mă pot gândi. Apariția într-o fotografie a unui scaun alb, de plastic, nu vă oferă niciun indiciu despre unde sau când vă aflați. Îmi este

> greu să mă gândesc la alte obiecte care sunt la fel de independente de context."[13]

Această detașare de context, semnalată de Zuckerman, reprezintă o formă extremă de uniformizare și propagare a obiectului generic în cadrul transformărilor culturale tot mai accelerate și acaparatoare ale societății contemporane.
În lipsa unor date concrete privind patentarea, se presupune că scaunul monobloc a fost proiectat în 1967 de arhitectul italian Vico Magistretti, colaborator al lui Ernesto Nathan Rogers. De la prototipul fabricat și distribuit de Grosfillex Group, obiectul a cunoscut diverse reinterpretări[14] de-a lungul timpului, însă fără transformări notabile.
Ceea ce a rămas invariabil în toată această serie de reproiectări este maxima eficientizare a producției. Dincolo de stigmatul asociat aspectului său discutabil, expresia obiectului, determinată de raționalizarea radicală a materialului utilizat — precum și a altor resurse necesare fabricării —, a transformat scaunul monobloc într-un simbol al producției de masă. Fiecare detaliu, de la profilul elementelor de sprijin, până la perforațiile

---

[13] Ethan ZUCKERMAN, „Those White Plastic Chairs — The Monobloc and the Context-Free Object" (2011), https://ethanzuckerman.com/2011/04/06/those-white-plastic-chairs-the-monobloc-and-the-context-free-object/, accesat 28.01.2022 (trad. proprie).

[14] De altfel, într-un scurt istoric publicat de cunoscutul designer egiptean Karim Rashid, primul scaun monobloc pare să își aibă originea în proiectul lui D.C. Simpson (1946). Ulterior, alte modele au preluat princpiile de fabricare în diferite variante: *The Bofinger Chair* (Helmut Batzner, 1964), *Chair Universale* (Joe Colombo, 1965), *Poly-COR* (Luigi Colani, 1968), *Capitello* (STUDIO 65, 1971), *Grosfillex Resin Garden Chair* (GROSFILLEX, 1983), *The Wait Chair* (Matthew Hilton, 1997), *La Marie* (Philippe Starck, 1998), *Air Chair* (Jasper Morrison, 1999), *Poly Chair* (Karim Rashid, 2003)

din structura spătarului, sugerează echilibrul calculat între cerințele de rigiditate sau flexibilitate și cantitatea minimă de material plastic folosită în procesul de extrudare.
Din acest punct de vedere, scaunul monobloc poate fi înțeles ca o consecință a proceselor tehnice și a propriilor reguli de alcătuire formală, o condiție extremă, care îl determină să se raporteze unidirecțional doar la sine.
Decontextualizarea obiectului, ca rezultat al acestor caracteristici, împreună cu incertitudinea legată de autorul prototipului, pot fi considerate condiții definitorii pentru ceea ce poate fi numită „auto-referențialitatea" obiectului.

> „Monoblocul ne reamintește faptul că lumea este încă plină de trăsături locale, unice, distinctive. Globalizarea poate însemna omogenizarea lumii, dar cele mai multe obiecte oferă încă un anumit context. Puținele obiecte care sfidează localizarea merită să li se acorde un interes special. Acestea au atins un nivel de perfecțiune a designului în care nu au nevoie de adaptare pentru a avea la fel de mult succes în Africa precum în America suburbană." [15]

La cealaltă extremă a fenomenului de uniformizare — chiar vulgarizare — a fondului referențial universal se află obiectele banale, lipsite de pretenții estetice (precum cel menționat anterior), dar care, prin mecanismele mercantilismului global, ajung să fie asociate cu evenimente sau personalități a căror notorietate captează atenția consumatorului și orientează aceste obiecte către noțiuni specifice aparținând culturii-pop. De regulă, aceste asocieri se realizează prin atribuirea unor semne

[15] ZUCKERMAN, „Those White Plastic Chairs".

care nu aparțin propriu-zis câmpului semiotic al obiectelor, ci se manifestă sub forma unor inscripții imprimate, gravate sau atașate pe suprafețele acestora.
Dincolo de cazul celebrelor mărci comerciale — care astăzi se suprapun aproape invaziv peste imaginea obiectului obișnuit, confundându-se cu acesta — întâlnim frecvent și obiecte care nu se sprijină pe reputația *brand*-urilor, ci exploatează comercial afinități sau chiar slăbiciuni colective legate de vestimentație, politică, sport, arte, tehnologie, limbaj etc.
Un astfel de exemplu — mai puțin răspândit decât scaunul „monobloc", dar devenit celebru mai ales în mediul virtual — va fi analizat în următorul subcapitol, pentru a evidenția diferența dintre „auto-referențialitatea" și „extra-referențialitatea" obiectelor.

1.3. Harry Potter-Obama-Sonic-10. O citire extra-referențială

„The Infamous Harry Potter-Obama-Sonic-10 bootleg backpack" este una dintre cele mai celebre imagini vehiculate în mediul virtual, simbolizând modul în care obiectele cotidiene pot dobândi o identitate culturală prin suprapunerea de referințe populare. Mai precis, avem de-a face cu fotografia unui produs de contrabandă expus într-un bazar (sau târg); un *bootleg* al unui rucsac cu inscripții ușor recognoscibile în cultura-pop.
Termenul „bootleg" provine din secolul al XIX-lea, în Regatul Marii Britanii, când contrabandiștii cu alcool își ascundeau sticlele în cizme pentru a trece de gărzile de coastă ale regelui George al III-lea. Termenul se referă, așadar, la camuflarea sau deghizarea unui obiect sub o formă nouă, menită să distragă atenția de la conținutul său.
În cazul de față, obiectul este considerat vandabil sau că „trece" doar dacă poate fi asociat cu însemnele care i-au fost imprimate. Ele au rolul de a-l disimula și de a-i modifica expresia printr-o

serie de indicații grafice care fac trimitere la teme de actualitate în cultura de masă. Cu alte cuvinte, aceste referințe — care nu aparțin câmpului semiotic al formei originale — devin principalele instrumente de comunicare vizuală ale unui obiect banal, care altfel ar trece neobservat.
Însă, ceea ce este relevant, în contextul acestei lucrări, este faptul că, prin succesiunea de referințe culturale ale simbolurilor contemporane — „Harry Potter", „Obama", „Sonic" și „10" — inscripționate pe suprafața rucsacului, ar putea fi dedusă atât raportarea, cât și apartenența obiectului la contextul său istoric. Următoarea demonstrație este concepută ca un exercițiu al supozițiilor:

- Semn I. 7 iulie 2009 — Filmul „Harry Potter and the Half-Blood Prince" are premiera la Londra, fiind considerat un succes comercial, depășind recordul pentru cel mai bine vândut film într-o singură zi;
- Semn II. 20 ianuarie 2009 — Barack Obama este învestit în funcția de președinte al Statelor Unite ale Americii;
- Semn III. 31 decembrie 2009 — Jocul Wii „Mario & Sonic at the Olympic Winter Games" se vinde în aproximativ 5,67 de milioane de copii, devenind *bestseller*-ul consolei Sega în acel an;
- Semn IV. Implacabilul număr „rotund" 10, sau o prescurtare de la anul 2010.

Cele patru referințe reprezintă, așadar, „căi de acces" către descifrarea contextului artistic (semn I), politic (semn II) și mercantil (semn III) la care obiectul a fost raportat. În același timp, ele contribuie la fixarea sa cronologică (semn IV) și chiar locală, printr-o supoziție privind un posibil semn V: lalelele din dreapta personajului central sugerând faptul că rucsacul a fost comercializat în Olanda, „Țara lalelelor".

Cu excepția semnului V, toate cele patru supoziții sunt confirmate de data la care fotografia a „invadat" mediul virtual — martie 2010. În concluzie, aceste referințe nu constituie doar o simplă deformare a expresiei inițiale a obiectului, ci îl contextualizează. Altfel spus, îi limitează în mod iremediabil independența față de context, încadrându-l și reducându-l la condiția de a fi, pur și simplu, „un rucsac din 2010".
Spre deosebire de scaunul monobloc, rucsacul „Harry Potter-Obama-Sonic-10" poate fi considerat exponentul hiper-contextualizării, un fenomen care ține tot de o formă de standardizare, însă nu a obiectului în sine, ci a referințelor atribuite artificial acestuia.
În general, un rucsac poate avea diferite dimensiuni, un număr variabil de buzunare, sisteme de închidere cu capse, fermoare sau catarame, una sau două toarte de umăr și poate fi confecționat din piele, pânză sau nailon. Însă, toate aceste particularități nu sugerează date privind genealogia obiectului, ci reflectă mai degrabă un tip de evoluție care ține de procesul de fabricație, sau simpla lui utilitate.
În cazul de față, simbolurile atribuite rucsacului „Harry Potter-Obama-Sonic-10" constituie efectele unei contextualizări precise, impuse de instrumentele consumerismului agresiv al ultimelor decenii. De altfel, în articolul „A Brief History of the Modern Backpack", publicat în *TIME*, jurnalista Elisabeth King discută transformările care au avut loc în istoria acestui obiect familiar, conceput în virtutea necesității sale practice, dar al cărui aspect, în multe dintre cazurile recente, este dictat de estetica dominantă impusă de mecanismele comerciale contemporane:

> „În timp ce rucsacul original, pentru elevi, a apărut în mod organic, ca răspuns la nevoile practice ale acestora, noile rucsacuri, care sunt realizate în primul rând având în vedere o anumită estetică, au devenit populare în

> ultimele decenii. Cele care prezintă imagini strălucitoare ale personajelor preferate din emisiunile televizate și filmele pentru copii demonstrează modurile în care a fost comercializată «întoarcerea la școală» ca un moment distractiv, uneori capricios pentru tineri. Rucsacul nu mai reprezintă doar activitatea de a duce lucruri la școală. El face parte din identitatea unui elev."[16]

Faptul că referințele pop s-au impus în ultima perioadă în detrimentul celor clasice reprezintă, într-adevăr, o consecință a transformărilor specifice modernității și poate fi perceput ca un dat istoric. Totuși, dincolo de această reorientare culturală, determinată de popularizarea unor simboluri ale actualității, înțelegerea semnificațiilor acestora depinde de așa-numitele „competențe vizuale" ale populației. Cu alte cuvinte, cultura-pop nu doar că a instaurat noi repere culturale, ci a și rutinizat percepția colectivă, inițiind-o în descifrarea și, implicit, asimilarea lor.
Expunerea societății contemporane la noi teme și tipuri de reprezentări vizuale a redefinit acel „instructaj" pe care, la începutul capitolului, îl consideram indispensabil pentru deslușirea sensului din spatele unei legături referențiale. În același timp, acest fenomen se aliniază previziunilor lui George Steiner privind instaurarea inevitabilă a unui nou mod de interpretare a operelor de artă sau a reprezentărilor vizuale, în general.

---

[16] Elisabeth KING, *A Brief History of the Modern Backpack* (TIME magazine, New York, 2016), https://time.com/4477959/a-brief-history-of-the-modern-backpack/, accesat 28.01.2022

2. Alfabetizarea vizuală

Educarea abilității de a interpreta și de a conferi sens reprezentărilor care, de regulă, iau forma unor imagini — o diagramă, o pictură, o fotografie, un cadru de film, un obiect, etc.— poartă numele de „*visual literacy*" („alfabetizare vizuală"). Această definiție, universal recunoscută, datează din 1969 și îi aparține lui John Debes, fondator al International Visual Literacy Association. Ea se referă la:

> „un grup de competențe vizuale pe care o ființă umană le poate dezvolta văzând și integrând, totodată, alte experiențe senzoriale. [...] Odată căpătate, acestea permit unei persoane cu anumite cunoștințe vizuale să interpreteze acțiuni vizibile, obiecte, simboluri, naturale sau create de om, întâlnite în mediul său. Prin *utilizarea creativă* a acestor competențe, el este capabil să comunice cu ceilalți. Prin *utilizarea apreciativă* a acestor competențe, el este capabil să înțeleagă capodoperele comunicării vizuale."[17]

Alfabetizarea vizuală se referă, așadar, la un tip de interpretare a reprezentărilor nu prin mijloace academice, ci prin experiența individuală și percepția proprie. Totodată, în contextul lucrării de față, trebuie specificat faptul că ideea de empirism, care stă la baza dezvoltării competențelor vizuale, trebuie înțeleasă nu doar ca experiență senzorială, ci și ca experiență culturală, bazându-se pe acumularea de referințe proprie fiecărui individ.

---

[17] Roger B. FRANSECKY, John L. DEBES, *Visual Literacy- A Way to learn-A Way to teach* (AECT Publications, 1972), 9.

2.1. Cititorul-model și cititorul-empiric

Potrivit definiției lui John Debes, interpretarea limbajului vizual și asimilarea informațiilor transmise prin intermediul acestuia nu depind exclusiv de fondul referențial clasic, în sensul invocat de George Steiner. Această perspectivă, deși nu presupune neapărat eliminarea surselor de referințe tradiționale, sugerează că percepția empirică — accesată printr-o utilizare *apreciativă* a competențelor vizuale — poate deveni lipsită de criterii. În consecință, există riscul ca interpretarea să deturneze scopul *creativ* al acestor competențe, conducând către o lectură eronată a operei.

Relația dintre cele două instrumente ale alfabetizării vizuale readuce în discuție o temă centrală a semioticii moderne: comunicarea (codul) dintre autorul (emițător) reprezentării și cel care o interpretează (receptor). În eseul „The Author and his Interpreters", publicat în urma unei conferințe susținute în cadrul Italian Academy for Advanced Studies in America, Umberto Eco reia distincția formulată anterior, în *The Limits of Interpretation*, între intenția autorului și intenția cititorului. Eco pornește de la premisa conform căreia un text este „proiectat" în perspectiva unui așa-numit „cititor-model". Astfel, actul lecturii depinde de competențele speculative ale acestuia, dar și de garanția că lucrarea este scrisă pentru a fi citită „economic", adică fără a încuraja interpretări nelimitate.
Cu toate acestea, Eco susține că cititorul-model este „îndreptățit să încerce infinite supoziții".[18] Altfel spus, intenția cititorului

[18] Umberto ECO, *The Authors and his Interpreteres* (lecture at The Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, New York, 1996).

este aceea de a formula una dintre multiplele presupuneri posibile, în timp ce intenția autorului constă în a construi cadrul care să permită apariția acestor interpretări. Textul trebuie înțeles, așadar, ca un sistem deschis, în care diversitatea interpretărilor este legitimă câtă vreme nu contrazice alte fragmente ale aceleiași lucrări.
În sensul acesta, Eco atrage atenția asupra unei confuzii frecvente: aceea dintre competențele speculative ale cititorului-model și propriul său fond referențial. Cu alte cuvinte, semnificațiile unei lucrări scrise trebuie extrase exclusiv prin raportare la textul acesteia. Orice referință exterioară, care nu este sugerată de intenția autorului, riscă să devină o abatere de la subiect și să deturneze procesul de interpretare. În acest caz, se poate spune că ctitorul-model nu se suprapune cu cititorul-empiric:

> „Cititorii-empirici pot interpreta în multe feluri și nu există nicio lege care să le spună cum să o facă pentru că ei folosesc textul ca recipient pentru propriile pasiuni, care pot veni din afara textului sau pe care textul le poate stârni întâmplător.”[19]

Urmărind această distincție privind condiția cititorului și modul în care acesta se raportează la operă, putem afirma că temerile lui George Steiner legate de transformările culturale contemporane nu țin doar de perimarea actului clasic al lecturii, ci și de apariția acestui nou tip de cititor, așa-numit „empiric”. Paradoxal însă, simplificarea actuală a fondului referențial clasic face ca interpretările cititorului-empiric să confere operei ceea ce Umberto Eco numește, în definiția sa,

[19] *Ibid.*

statutul de „recipient pentru propriile pasiuni”. Înțelegem prin „pasiuni” — propriile referințe, iar prin „operă” — orice tip de reprezentare vizuală consacrată. În aceste condiții, se poate spune că actul clasic al lecturii nu a dispărut, ci mai degrabă a suferit o mutație. Cu alte cuvinte, dacă experiența personală și percepția obiectivă rezidă în fondul referențial propriu cititorului, atunci, în contextul transformărilor culturale contemporane, lectura clasică poate fi considerată, în egală măsură, o lectură empirică.

Pentru a înțelege mai bine această posibilă substituție în modul de interpretare a unei opere, ne putem raporta din nou la exemplul analizat în capitolul anterior, referitor la citirea clasică. Revenind, așadar, la interpretarea picturii *Le philosophe lisant,* merită subliniat faptul că una dintre speculațiile lui Steiner — cea privind persistența cuvântului scris în contrast cu valoarea efemeră a monedelor-artefact — își are originea într-o informație aparținând propriei sale acumulări culturale:

> „[…] Dar Chardin spune mult mai mult [...] își amintește că în poezia latină, literatura își are remarca «Voi rezista mai mult decât bronzul».”[20]

În descifrarea compoziției lui Chardin, Steiner interpretează coprezența celor două obiecte — cartea și obiectul prețios — ca pe o legătură simbolică între perenitatea primului și efemeritatea celui de al doilea. Interpretarea se sprijină pe un citat din Horațiu:

> „Exegi monumentum aere perenus.”[21]

---

[20] STEINER și KAIZER în „Of the Beauty and Comfort” (trad. proprie)

[21] „am desăvârșit un monument mai trainic decât bronzul”. Horațiu, *„Ode”* III, 30,1.

Fără a avea acces la o astfel de referință — Horațiu nemaifiind parte din fondul referențial universal — un tip de analogie precum cel invocat de George Steiner devine excepțional, non-recurent. Raportată la definiția lui Umberto Eco privind noțiunea de „cititor-empiric", această constatare sugerează că, atât timp cât referința lui Steiner s-a defamiliarizat în conștiința colectivă și provine din afara operei lui Chardin, interpretarea portretului *Le philosophe lisant* trebuie privită ca una de tip empiric.
Revenind la definiția lui John Debes, care înțelege interpretarea reprezentărilor vizuale prin filtrul experienței personale, adică prin raportarea la propriile referințe, putem spune că, în contextul actual al disoluției unui sistem de referințe universal, alfabetizarea vizuală se transformă într-un fenomen sistematic de cultivare a noului tip de cititor empiric. Rămâne însă o întrebare: *poate fi aceasta premisa noii lumi non-referențiale?*

2.1.1. Alfabetizarea vizuală în arta cinematografică

În primul rând, este incontestabil că emergența cititorului empiric, susținută de dezvoltarea accelerată a diferitelor medii de perpetuare a limbajului vizual, se leagă direct de evoluția tehnicii și, implicit, de dinamismul modernității. Fondul referențial al noilor generații provine tot mai mult din expunerea la forme de reprezentare audio-vizuală — filme, animații, jocuri video etc. — fenomen care alimentează unele dintre cele mai intense dezbateri privind transferul cultural în societatea actuală. Totodată, această realitate readuce în prim-plan avertismentul lui George Steiner, potrivit căruia actul clasic de interpretare a textelor sau a imaginilor, bazat pe accesul la referințe culturale, va fi substituit inevitabil de alte mijloace de descifrare.

În logica acestei substituiri a modului de interpretare a semnificațiilor, celebrul *„alea iacta est”,* invocat de Steiner în „The Uncommon Reader”, ar putea fi înlocuit, la fel de bine, cu *„ceci tuera cela”*. Replica lui Claude Frollo din *Notre-Dame de Paris*, rostită în timp ce privește spre turnurile catedralei, atingând cartea tipărită, oferă o metaforă la fel de actuală: cartea va înlocui catedrala și alfabetul va înlocui imaginile — așa cum, poate, filmul va înlocui literatura, iar jocurile video, prin natura lor interactivă, vor înlocui filmul. Mai mult, faptul că Steiner a ales romanul *The Sun also Rises* și portretul *Le philosophe lisant* pentru a defini actul clasic al lecturii poate fi citit drept o confirmare a predispoziției literaturii și picturii de a se supune acestui tip de interpretare, considerat pe cale de dispariție. În schimb, televiziunea, cinematografia și publicitatea au devenit medii dominante, capabile să angajeze în mod direct competențele vizuale ale publicului. De altfel, chiar dacă admitem faptul că cinematografia modernă a contribuit la disoluția fondului referențial clasic — construit în trecut prin intermediul *marilor cărți* — este la fel de adevărat că, prin cinematografie, actul de a percepe și interpreta semnificațiile transmise vizual s-a intensificat și rafinat. De la *Roundhay Garden Scene*[22] până la *Giulia e Giulia* [23]; de la *The*

[22] Rundhay Garden Scene (1888) regizat de Louis Le Prince este cel mai vechi film care s-a păstrat până în prezent.
[23] Giulia e Giulia (1987) regizat de Peter Del Monte este unul dintre primele lung metraje filmate digital.

Execution of Mary Stuart[24] până la *The Matrix*[25], arta cinematografică s-a impus în ultimele decenii — poate în detrimentul literaturii, al picturii sau al fotografiei — ca cel mai expresiv mediu pentru aplicarea instrumentelor alfabetizării vizuale, așa cum au fost descrise de John Debes.
Deși multe dintre filme fie sunt ecranizări ale unor opere consacrate din istoria literaturii, fie se bazează pe narațiuni inspirate de acestea, referințele care le fundamentează au devenit, treptat, nesemnificative sau chiar inaccesibile unei audiențe orientate mai degrabă spre sintetizarea rapidă a informațiilor. De altfel, raportarea la aceste referințe nu mai poate fi percepută ca o condiție necesară în interpretarea unei arte care se sprijină, în mod esențial, pe reacția personală și nemijlocită a privitorului.
De exemplu, puțini sunt cei care ar putea sesiza, urmărind reprezentările cinematografice recente, că finalul serialului american *Lost* se bazează în ultima sa parte pe *Furtuna* lui William Shakespeare, sau că una dintre cele mai populare comedii britanice ale ultimului deceniu, *After Life*, poate fi citită ca o interpretare modernă a *Cărții lui Iov*. Această *necunoaștere* nu împiedică însă publicul să înțeleagă și să asimileze mesajul filmelor — mesaj care, în esență, rămâne apropiat de referințele culturale originare, chiar dacă nivelul de complexitate al transmiterii este diminuat.

---

[24] The Execution of Mart Stuart (1896) regizat de Alfred Clark este considerat primul film din istoria cinematografiei care să folosească tehnica efectelor speciale.
[25] The Matrix (1999) regizat de Lana Wachowskis și Lilly Wachowskis este unul dintre cele mai reprezentative filme în dezvoltarea tehnicilor de redare a efectelor speciale.

Dacă ne raportăm însă la eventualitatea unei detașări complete de orice semnificație universală — așa cum este descrisă lumea non-referențială în lucrarea lui Breitschmid și Olgiati — trebuie subliniat faptul că cititorul empiric nu se dezice de orice formă de complexitate, ci doar o regăsește în alte mecanisme decât cele ale legăturilor referențiale dintre reprezentarea și *arrière-planul* unor informații pe care le consideră, de multe ori, irelevante.
Pentru a înțelege mai bine diferențele dintre percepția unei opere prin citirea-model și citirea-empirică, următorul subcapitol va face referire la un exemplu de utilizare a alfabetizării vizuale în cinematografia contemporană: filmul *Punch-Drunk Love,* scris și regizat de Paul Thomas Anderson. Deși întregul film oferă un teren fertil pentru interpolări bazate pe competențele vizuale, mă voi concentra aici doar asupra primului său cadru.

2.1.2. *Punch-Drunk Love*. O citire model

Cadrul întâi al filmului *Punch-Drunk Love* durează puțin peste un minut și se prezintă, înainte de toate, ca un cadru static. La o primă citire, informațiile pe care le oferă par puține și nesemnificative. Totuși, o interpretare atentă a detaliilor surprinse în imagine poate dezvălui subînțelesuri ascunse, camuflate de aparența banală decorului. Odată depistate, aceste semnificații devin capabile să contureze încă de la început complexitatea personajului principal și să îi schițeze, indirect, portretul.

- Protagonistul este prezentat într-un interior generic, asemănător unui depozit sau unei hale industriale, vorbind la telefon din spatele unui birou.

Poziționarea sa — descentrată și aflată în planul îndepărtat al cadrului — poate fi citită ca prim semn al unei intenții regizorale de a sugera diminuarea personajului în raport cu amplitudinea, chiar și banală, a spațiului.
Personajul este anonim.

- Această condiție a anonimității este accentuată și de cromatica decorului. Costumul albastru al protagonistului reia culoarea din partea inferioară a pereților, ceea ce îl face să se confunde cu fundalul.
  Personajul este invizibil.

- Personajul folosește telefonului fix, adoptând în mod firesc poziția de a sta cu capul plecat. Însă această postură, coborâtă exact sub linia registrului cromatic inferior care îl „absoarbe", sugerează o presiune suplimentară asupra sa.
  Personajul este apăsat.

Narațiunea filmului urmează un tipar clasic: eroul, prezentat inițial ca fiind predispus eșecului, își depășește condiția printr-o revelație care îi va schimba destinul. Faptul că trăsăturile de caracter deduse strict din primul cadru sunt ulterior confirmate de desfășurarea acțiunii ilustrează echivalența între interpretarea prealabilă și ceea ce Umberto Eco numea „intenția autorului". În acest caz, se poate spune că avem de a face cu o citire model, întrucât supozițiile — dovedite întemeiate — se bazează pe anumite referințe plasate deliberat în cadru printr-o decizie regizorală.
Totuși, același cadru poate fi interpretat și altfel, printr-o raportare la alt set de referințe, care nu mai țin exclusiv de detaliile vizuale imediate, și a căror semnificație nu mai poate fi confirmată doar prin evoluția cinematică. O astfel de percepție, bazată pe speculații provenite din fondul referențial propriu al

privitorului, conduce la ceea ce numeam anterior o „citire empirică” a operei.

2.1.3. *Punch-Drunk Love*. O citire empirică

Dacă citirea-model se bazează pe o serie de presupuneri conforme cu intențiile autorului, citirea-empirică — derivată, prin dinamica transformărilor culturale contemporane, din actul clasic al lecturii — se sprijină pe percepția eliberată de orice informație provenind din fondul referențial universal.
O astfel de interpretare empirică, poate fi aplicată și cadrului întâi al filmului *Punch-Drunk Love.* Punerea în paralel cu imaginea din *Le philosophe lisant* sugerează faptul că intenția regizorului ar putea rezida chiar și în analogia cu ceea ce am identificat în capitolul întâi drept o recurență istorică a temei cititorului.
Mai apropiate însă de universul vizual construit de Paul Thomas Anderson sunt reprezentările frecvente ale Sfântului Ieronim, întâlnite în picturile unor artiști precum Antonello da Messina, Vincenzo Catena, Albrecht Dürer sau Hendrik van Steenwijk al doilea. În acest sens, suprapunerea cadrului întâi din *Punch-Drunk Love* cu lucrarea lui Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, poate conduce la o caracterizare a personajului Barry Egan prin antiteză cu reprezentarea Sfântului Ieronim.

- Trebuie menționat, în primul rând, că un aspect definitoriu al personalității protagonistului din filmul lui Anderson este predispoziția sa, în anumite circumstanțe, la furie, violență sau minciună. În opoziție cu reprezentarea penitenței din pictura lui da Messina, această trăsătură conturează o nouă dimensiune a lui Barry Egan.
  Personajul nu este inocent.

- Privind detaliile din *San Girolamo nello studio*, se poate observa că Sfântul Ieronim este plasat în centru, semnalând o comunicare cu divinitatea. În imagine mai apar o potârniche, un păun și un leu; fiecare simbolizează, în ordine, adevărul, nemurirea și, în cazul leului, legenda Sfântului Ieronim din Deșert: se spune că acesta extrage un spin din palma leului, care, în semn de recunoștință, îi rămâne alături pentru tot restul vieții.
  Urmărind firul antitezei propuse, prezența leului și sugestia divinității marchează, prin contrast, o altă particularitate a protagonistului.
  Personajul este singur.

- Interiorul complex al bisericii gotice, prin ale cărei ferestre se întrezărește peisajul, contrazice austeritatea caracterului generic al cadrului de film.
  Personajul este izolat.

- Un ultim element esențial al lucrării lui Antonello da Messina este activitatea în care este angajat personajul central. Ținând în mână o carte — cel mai probabil propria traducere a Bibliei în latină — imaginea sugerează din nou o relație directă cu divinitatea. În contrast, telefonul folosit de Egan, deși tot un laitmotiv al comunicării, poate fi interpretat ca simbol al unui dialog artificial, lipsit de implicație afectivă.
  Personajul este lipsit de afecțiune.

Prin raportarea la *San Girolamo nello studio*, semnificațiile cadrului întâi al filmului *Punch-Drunk Love* au fost extrase, de această dată, printr-o legătură referențială personală. Faptul că, în prezent, Antonello da Messina nu mai face parte dintr-un fond referențial universal confirmă statutul de citire empirică a interpretării. Cu toate acestea, coincidența dintre speculațiile

bazate pe această referință și cele rezultate din citirea-model subliniază faptul că interpretarea empirică a condus către același set de înțelesuri și, implicit, către aceeași caracterizare indirectă a personajului anonim/izolat, invizibil/singur, apăsat/lipsit de afecțiune. Suprapunerea acestor observații cu intenția regizorală arată că, în anumite circumstanțe, o citire-empirică poate înlocui citirea-model, în perspectiva căreia filmul a fost conceput. În concluzie, sensul unei opere de artă poate fi deslușit și printr-o succesiune de supoziții neprogramate de autor, prin intermediul percepției personale și al fondului referențial propriu celui care interpretează.

Revenind la diferența dintre intenția cititorului și intenția autorului, așa cum a fost formulată de Umberto Eco în „The Author and his Interpreters", faptul că multitudinea de interpretări posibile este justificată doar în măsura în care nu contrazice alte fragmente ale operei atrage după sine o anumită separație între arte. Spre deosebire de pictură, cinematografia are avantajul unei reprezentări pe care o putem numi „în derulare". Prin structura sa, filmul poate fi privit ca o succesiune de „picturi" care comunică detaliile semnificațiilor într-un mod mai amplu. Derularea temporală a acestor cadre facilitează suprapunerea interpretării cu intenția autorului, care devine tot mai clară pe măsură ce se desfășoară acțiunea filmului. Această caracteristică face ca arta cinematografică să ofere, de regulă, mai multe informații decât pictura, care se limitează la o reprezentare unică. În mod similar, literatura poate fi considerată tot o reprezentare „în derulare", evoluția narațiunii și a personajelor realizându-se pe parcursul a mai multor fragmente de text.
În cadrul acestei posibile separații între arte, arhitectura se situează, din perspectiva percepției privitorului, undeva între cele două extreme. De vreme ce obiectul arhitectural are o

delimitare clară — cu excepția mega-structurilor — imaginea sa generală poate fi, în mare parte, percepută printr-o singură citire. De altfel, multe dintre speculațiile legate de arhitectură, mai ales cele ale privitorilor neinstruiți, se bazează pe interpretări rapide, raportate exclusiv la exteriorul obiectului. Totuși, faptul că arhitectura dispune și de un „univers interior" și că trecerea timpului îi poate influența caracteristicile, uneori transformându-le complet, susține ideea că aceasta nu poate fi considerată mediul vizual al unei reprezentări unice. Mai degrabă, arhitectura se sprijină pe o succesiune de imagini care nu pot fi nicicum percepute simultan. În acest sens, experiența senzorială a spațiilor interioare și exterioare, precum și impactul construcției asupra privitorului, sugerează că interpretarea obiectului arhitectural se face, de regulă, printr-o citire empirică.

În mediul academic însă, datorită metodelor didactice convenționale — care presupun încadrări istorice sau geografice, precum și grupări tipologice ale exemplelor analizate — obiectul arhitectural este studiat, în mare măsură, prin intermediul unei citiri-model. Acest tip de interpretare, fundamentat pe informațiile și legăturile referențiale extrase din contextualizarea obiectului și înțelegerea lui ca rezultat al intenției arhitectului-autor într-un anumit moment istoric, determină fixarea percepției asupra unor exemple consacrate și perpetuarea lor prin transferul cultural între generații.

În continuare, următorul subcapitol va aborda problema interpretării unei opere arhitecturale, concentrându-se, pentru început, nu pe cazul concret al unei lucrări realizate, ci pe reprezentarea celebrului prototip *La Maison Dom-ino* al lui Le Corbusier, analizat însă din perspectiva arhitectului Peter Eisenman.

2.2. *La Maison Dom-ino*. O citire auto-referențială

Apărut în numărul 15/16 al revistei *Oppositions*, număr dedicat lui Le Corbusier, eseul lui Peter Eisenman, „Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign", propune modelul *Dom-ino* ca studiu de caz pentru o argumentație privind „tendința obiectelor de a fi auto-referențiale".[26] Aici, Eisenman refuză „metoda istoricistă" de abordare a modernismului — cea prin intermediul actului clasic al lecturii și a citirii-model —, raportând „explozia" modernității la condiții istorice, economice, politice și sociale sau la relația ei cu o tradiție culturală — de continuitate, sau de respingere. Însă, fără a se dezice complet de aceste referințe, Eisenman propune un alt tip de lectură, concentrându-se asupra prototipului *Dom-ino* și a condiției sale ca *obiect-de-arhitectură-despre-arhitectură.*
Eisenman se delimitează în special de scrierile lui Colin Rowe despre opera lui Le Corbusier[27], distanțându-se de înțelegerea arhitecturii moderne ca o continuitate — aparent paradoxală — cu tradiția renascentistă.

---

[26] Peter EISENMAN, „Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign", *Oppositions* 15/16 (1980): Le Corbusier 1905-1933 (coord. Kenneth Frampton), Cambridge-Boston 189 (trad. proprie).
[27] Vezi Colin ROWE, „Mannerism and Modern Architecture", *The Architectural Review*, 1950: The Architecture of Utopia, în *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, The MIT Press, 1978.

> „[...] nu pentru că în cazul lui Le Corbusier ar trebui să ne așteptăm la vreo derivație directă, ci pentru că, în general, el pare adesea a fi descendent din tradițiile arhitecturale ale umanismului renascentist .”[28]

În discursul lui Colin Rowe, dar și în alte analize critice, Eisenman identifică o prejudecată constantă legată de ceea ce a fost și poate deveni arhitectura. Fiind concepută de om și reprezentând omul, aceasta este, în mod tradițional, percepută prin înțelesuri extra-referențiale, raportându-se mai degrabă la individ decât la propria logică interioară. Pentru a se detașa însă de această viziune, Eisenman propune o reinterpretare a *Maison Dom-ino*, care să evidențieze prezența așa-numitelor „semne auto-referențiale” ale obiectului arhitectural.

> „O astfel de noțiune a semnului, așa cum a fost introdusă prin La Maison Dom-ino, poate defini nu numai o condiție modernistă a arhitecturii, ci mai mult de atât, în măsura în care această noțiune a semnului este diferită de cea despre care se crede în mod clasic a fi arhitecturală, pentru a defini anumite condiții minimale a oricărui tip de arhitectură .”[29]

Noua interpretare pornește strict de la elementele definitorii ale prototipului — cele trei plăci orizontale, cele șase coloane, cele șase picioare de sprijin și scara, a cărei configurație geometrică este una aparent convențională. Relația dintre aceste elemente indică o conformare statică, rezultată din asimilarea legilor fizicii. La o primă citire, aceste componente sunt percepute ca

---

[28] ROWE, *The Mathematics,* p. 31-32, (trad. proprie).
[29] EISENMAN, „Aspects of Modernism”, p. 191 (trad. proprie).

forme pur constitutive ale întregului, însă, dispunerea lor particulară generează patru semne care, pentru Eisenman, separă arhitectura de simpla geometrie.

- Semnul I este raportul (A-B) dintre laturile plăcilor. Deși orice configurație rectangulară implică un astfel de raport, dimensionarea și poziționarea particulară a elementelor în acest sistem indică o intenție interioară în arhitectura obiectului.
  În primul rând, trebuie menționat că a fi „*maison*" nu impune proporții specifice, câtă vreme această funcțiune poate fi „asigurată" (aproape) de orice formă. Totuși, relația coloanelor cu marginile plăcilor reinstaurează și amplifică raportul A-B, marcând semnul unei intenții și al unei condiții interioare a obiectului. Poziția lor — retrasă pe latura lungă și „la față" pe latura scurtă — indică altceva decât simpla utilitate a coloanei sau a plăcii:
  „Astfel, faptul în sine — placa — plus marcajul spațial — amplasarea stâlpilor — sugerează o idee despre laturile A și B, care este doar despre sine, o afirmație autoreferențială. Aceasta poate fi considerată un fenomen primordial, deși cu adevărat modernist, unul care vorbește despre simpla sa existență și despre propria sa condiție de a fi." [30]

- Semnul II, derivat din primul, se bazează tot pe relația proximităților față de laturi. Detașarea coloanelor față de marginea planului orizontal conferă un caracter dominant spațiului, accentuându-i orizontalitatea. Amplasarea coloanelor la capete implică posibilitatea de extindere a

[30] *Ibid.*, p. 194, (trad. proprie).

plăcii în axul longitudinal, întărind această *stază* particulară a obiectului. Bunăoară, prin comparație cu villa din Garches, unde semnele structurează precepția casei raportată la om, în *La Maison Dom-ino* semnul reflectă exclusiv condiția interioară a obiectului.

- Semnul III, scara, este elementul care face legăturile între niveluri și este definită inițial prin dispunerea ei. Eisenman propune aici două posibile iterații ale dispoziției, evidențiind, în cazul fiecăreia, semne ale substracției și adiției.
  Dacă placa s-ar extinde până în dreptul celor două rampe, proiecția scării ar decupa un colț în planul orizontal (deci o substracție), alterând raportul A-B.
  O a doua variantă, păstrând marginea plăcii în dreptul coloanelor, ar conecta scara prin intermediul unui podest pătrat, accentuând, de data aceasta, semnul unei adiții.

- Semnul IV, referitor la elementele de sprijin, arată că cele șase reazeme depășesc funcția lor pur structurală. Eisenman elimină succesiv alte posibilități de articulare a casei cu terenul: plăcile ar fi putut sta direct pe pamânt, iar elementele de sprijin să fie îngropate, conform metodelor constructive convenționale. Prin detașarea planului orizontal se creează însă o distincție între natural și artificial, între obiect și teritoriu. Coloanele nu continuă sub primul plan orizontal, devenind elemente-bloc, ceea ce transformă dimensiunea și poziționarea sprijinelor în semne auto-referențiale, depășind exclusiv funcționalitatea lor.

Prin intermediul celor patru semne extrase din reinterpretarea prototipului corbusian, Eisenman recurge la ceea John Debes numea „utilizarea apreciativă” a competențelor vizuale. Însă, în

ceea ce privește utilizarea creativă a acestora, o mai bună reprezentare ar putea impune chiar inversarea demersului. Cu alte cuvinte, în loc să descoperim semne ale auto-referențialității, ne-am afla în situația în care acestea sunt atribuite obiectului încă din faza de concepție.

> „De asemenea, dacă inversăm teorema și începem cu un program sau un context al unui sit, care sugerează în mod rațional o ordine simplă, întrebarea dacă diagrama este mai mult sau mai puțin arhitectură ar rămâne aceeași .”[31]

În cazul arhitecturii construite, atribuirea de semne auto-referențiale se poate realiza prin intermediul unei proiectări raportate fie la constrângeri și reglementări urbanistice, fie la acele situații care implică recuperarea și reutilizarea unor structuri existente. În cel din urmă caz, dacă nu este vizată reconstituirea fidelă a unei imagini inițiale, intervențiile propun adesea eliminarea elementelor care datează construcția și o ancorează într-un anumit context istoric. O astfel de circumstanță este deosebit de relevantă pentru acest demers teoretic, întrucât poate asigura o suprapunere a semnelor auto-referențiale cu cele extra-referențiale în cadrul aceluiași proiect.
Astfel de situații sunt frecvent întâlnite în arhitectura contemporană, mai ales în contextul proceselor de conversie a construcțiilor vechi, ale căror funcțiuni inițiale nu mai corespund realităților actuale sau nu mai depind de structura sau gabaritele lor originale. Cele mai răspândite exemple sunt conversiile clădirilor industriale, ale căror spații de producție,

[31] *Ibid.,* p. 193 (trad. proprie).

prin flexibilitate și scară, au fost revalorificate, cel mai adesea, ca spații expoziționale, birouri sau așa-numite „ateliere creative”.
Totuși, există și cazul clădirilor de dimensiuni mai reduse, dar a căror încărcătură istorică le conferă o dublă legitimitate: permanența și apartenența la țesutul urban. Aceste tipuri de intervenții au adus în prim-plan probleme privind patrimoniul arhitectural și etica profesională în jurul ideii de păstrare și reinterpretare a acestuia.
Un astfel de exemplu îl constituie proiectul lui Valerio Olgiati pentru refuncționalizarea clădirii *Das Gelbe Haus* („Casa Galbenă”) din Flims. Următorul subcapitol se va concentra pe această lucrare din perspectiva suprapunerii menționate anterior, între extra-referențialitatea și auto-referențialitatea obiectului de arhitectură. Este important de precizat că abordarea unuia dintre primele proiecte ale lui Olgiati nu are ca scop (încă) orientarea către practica sa profesională, ci mai degrabă anticiparea capitolului mai amplu care îi va fi dedicat ulterior.

2.3. *Das Gelbe Haus*. Suprapunerea conceptelor de „extra-referențial” și „auto-referențial”

Înainte de a analiza proiectul lui Olgiati, se impune o revenire asupra rucsacului „Harry Potter-Obama-Sonic-10”. Același obiect, însă imaginat într-o situație ipotetică, unde suma de referințe analizate anterior sunt șterse de pe suprafața acestuia, ar putea declanșa o nouă punere în discuție. În această versiune, expresia obiectului ar fi determinată exclusiv de propria structură și simpla utilitate, lucru care implică decontextualizarea lui, rezultând — asemeni scaunului monobloc — într-o ambiguitate privind atât localizarea, cât și încadrarea sa cronologică. Absența oricăror indicii capabile să

alimenteze diferite speculații privind proveniența rucsacului poate conduce către anonimizarea obiectului, dar, simultan, poate proba și relevanța atemporală a acestuia.

Raportată la arhitectură, ideea de „referință” este folosită în special în mediul academic, în analize care urmăresc contextualizarea unei construcții, a unui fragment de oraș sau a orașului ca întreg. Însă, întrucât existența referințelor depinde adesea de circumstanțe colaterale disciplinei — istorice, sociale, politice, sau culturale — interpretarea prin intermediul acestora capătă, paradoxal, un caracter extra-arhitectural. Cu alte cuvinte, citirea referențială a unei clădiri vechi poate dezvălui contextul ei local sau istoric, însă, dacă aceste referințe nu mai sunt valide în prezent, clădirea nu se mai raportează la altceva decât la ea însăși.
De exemplu, o locuință din secolul al XIX-lea care astăzi găzduiește o galerie de artă este complet decuplată de fondul său referențial inițial și poate fi percepută disociat de acesta. Subliniem diferența dintre „secolul XIX-lea” și „astăzi”, întrucât chiar termenul de „referință”[32] presupune o trimitere înapoi, lucru contrar specificului arhitecturii ca disciplină orientată structural către viitor.
Dacă referința istorică fixează arhitectura într-un segment de timp determinat, o percepție atemporală devine posibilă doar prin eliminarea acestor repere, prin raportarea la ceea ce arhitectura deține „genetic” drept sistem ordonator.
Un asemenea „decupaj teoretic”, chiar dacă simplifică sensul inițial al obiectului, poate avea și o expresie concretă — în

[32] lat. referō [re+ferō] — 1. a aduce înapoi sau din nou 2. a aduce acasă, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford at the Clarendon Press, 1968.

construcție —, stabilind gradul de relevanță istorică al clădirilor și rezistența lor în fața transformărilor culturale și tehnice.
Un astfel de exemplu este proiectul lui Valerio Olgiati pentru remodelarea și refuncționalizarea clădirii *Das Gelbe Haus* din Flims — o lucrare care poate fi privită ca exponent al concretizării unei percepții atemporale în arhitectură.
Ridicată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și inițial destinată locuirii, *Das Gelbe Haus* (sau „Casa Galbenă") a fost lăsată moștenire municipalității din Flims de arhitectul elvețian Rudolf Olgiati. Donația impunea însă două condiții: conversia funcțională a imobilului într-un spațiu expozițional și transformarea expresiei sale prin zugrăvirea fațadelor, inițial galbene, în alb. Această „clauză" avea să devină esențială pentru noua identitate a clădirii.
După decesul lui Rudolf Olgiati, proiectul a fost preluat de fiul său, Valerio, aflat deja în plină ascensiune profesională, odată cu realizarea Școlii din Paspels (1996). În versiunea originală, Das Gelbe Haus se subordona unei ordini „clasice": accesul central de pe fațada principală era marcat prin două rampe simetrice și un podest acoperit de un mic balcon sprijinit pe două coloane, iar în partea superioară, același ax compozițional era accentuat de o lucarnă-fronton triunghiulară care privea spre stradă printr-o fereastră circulară.
Simetria casei era susținută și de dispunerea ferestrelor identice, ritmate egal pe cele trei registre. Primele două niveluri erau realizate din piatră, iar ultimul era construit într-un sistem triangulat mixt — „riegelfachwerk".
Pornind de la acest dat istoric, Valerio Olgiati inițiază un proces de simplificare radicală, eliminând orice element considerat anacronic sau nefondat în sensul noului proiect. Recomandările privind „înfățișarea" casei au fost respectate, dar interpretate: clădirea a fost vopsită în alb, însă numai după ce a fost decapată de tencuieli, decorații, profile de registru și ancadramente. În

plus, după eliminarea frontonului, a podestului și a balconului de deasupra acestuia, accesul principal a fost complet reconfigurat. Noua intrare, un monolit din beton aparent cu detalii minime, a fost poziționată asimetric pe una dintre fațadele laterale și orientată către o mică piațetă de colț, marcând astfel o dezicere de orientarea inițială a casei.
Dacă exteriorul avea să confere clădirii o funcție iconică recognoscibilă, transformările interioare aveau să stabilească o nouă ordine a obiectului de arhitectură.
Prin „golirea" obiectului, din forma existentă se păstrează doar zidurile de contur — ca structură de bază ireversibilă —, compartimentarea inițială a planului fiind în dezacord cu noua funcțiune a spațiului.
În logica alfabetizării vizuale, remodelarea operată la interior poate fi pusă în paralel cu exercițiul de descifrare propus de Eisenman în analiza prototipului *La Maison Dom-ino*.

În primul rând, forma trapezoidală a planului —un „dreptunghi alterat" — este dictată de conturul existent al obiectului, iar nivelurile clădirii sunt calibrate în funcție de registrele marcate de cota ferestrelor. Dincolo însă de aceste elemente de permanență, intervențiile lui Olgiati marchează un moment de „ruptură" privind orice posibilă continuitate istorică a alcătuirii formale și structurale a casei — lucru care, în termeni convenționali, ar fi echivalat cu actul unei restaurări.
Scara și planșeele din lemn au fost complet refăcute, iar legăturile verticale au fost repoziționate excentric, permițând astfel eliberarea unei suprafețe cât mai mari, nedivizate.
În ceea ce privește scara, s-ar putea spune că, similar prototipului *Dom-ino*, un act auto-referențial ar fi constat în realizarea unui element convențional care să asigure legătura între niveluri, însă, dacă rampa scării ar fi avut o goemetrie convențională, ar fi devenit un element subordonat

perimetrului existent, consolidând prezența dominantă a zidurilor. Prin contrast, scara trapezoidală propusă de Olgiati depășește simpla ei funcționalitate, devenind semnul unei ierarhii interioare. În viziunea arhitectului, planul preexistă zidurilor, care mai degrabă decupează decât definesc ceea ce poate fi citit ca o scară-tip, orientată după direcțiile ordonatoare ale unui dreptunghi ideal și ale unui raport implicit.

Un alt factor esențial al noii configurații planimetrice îl reprezintă reducerea la minimum a structurii interioare. Dacă inițial spațiul era definit printr-un sistem de pereți portanți care delimitau camerele, acesta este concentrat acum într-un unic element vertical. Stâlpul care preia planșeele la intersecția a două grinzi — una longitudinală și una transversală — nu marchează doar eliberarea totală a spațiului, ci și o transformare radicală a structurii existente. Prin această intervenție se reinstaurează întâietatea unui plan „ideal" față de conturul existent.
Eliminarea pereților de compartimentare face ca zidurile perimetrale să nu mai aibă rol de rigidizare orizontală, acestea sprijindu-se acum pe o nouă structură interioară. Poziția particulară a stâlpului devine ea însăși un semn auto-referențial, comparabil cu logica structurală a coloanelor din *La Maison Dom-ino*. Varianta uzuală, cea „rațională", ar fi presupus ca sprijinirea să se facă sub vârful șarpantei, consolidând astfel centralitatea revendicată de geometria acoperișului. Însă, glisarea în lateral a stâlpului „fracturează" această centralitate, alterează geometria inițială și elimină, în percepția privitorului, orice subîmpărțire virtuală a spațiului, raportând întregul obiect la un alt sistem ordonator.

Deși printre primele proiecte ale lui Valerio Olgiati, *Das Gelbe Haus* poate fi înțeles ca o „paranteză" în succesiunea de lucrări

care aveau să-l impună ca autor recognoscibil. Este, de altfel, singurul proiect cu un asemenea grad de dependență față de o circumstanță care să-i determine semnificativ expresia (cu excepția casei lui Linard Bardill din Scharans, unde condiționările au fost însă de altă natură și mai puțin restrictive).

După acest moment, Olgiati își va concentra demersul asupra unei practici complet eliberate de referințe, dezvoltând în paralel și ideea de *non-referențial*, cristalizată în volumul *Non-Referential Architecture*. În sensul acesta, proiectele realizate ulterior „Casei Galbene" sunt indispensabile lucrării de față și vor fi tratate într-un capitol separat, în încercarea de a surprinde conceptul de „non-referențial" — cel de-al treilea termen al terțetului noțional stabilit la început.

B. VALERIO OLGIATI. PROIECTUL ȘI PRACTICA

3. Proiectul non-referențial

Atunci când vorbim despre referințele unui arhitect, suntem tentați să privim mai întâi contextul în care opera sa a fost concepută. Raportându-ne fie la modele sau tendințe inerente disciplinei, fie la condiționări exterioare acesteia, manifestările în practică ale arhitectului pot fi adesea interpretate ca rezultat al unui dialog inevitabil cu mediul în care acesta se exprimă. În sensul acesta, obiectul de arhitectură devine „radiografia" unei evoluții atât a profesiei, cât și a societății, ceea ce îl face să pară constrâns și dependent de transformările istorice ale acestora. Pe de altă parte, arhitectul are și capacitatea de a reformula, sau chiar de a schimba radical, fondul referențial al disciplinei. Marile modele sau tendințe consacrate în istoria arhitecturii demonstrează tocmai posibilitatea unei reorientări în jurul unei personalități sau a unui grup de personalități cu o viziune comună. În funcție de rolul pe care și-l asumă, arhitectul poate revendica, așadar, fie statutul de „martor tăcut" al vremurilor, fie cel de protagonist activ al acestora.

În conferința „Project vs. Practice", susținută la Syracuse University School of Architecture, Peter Eisenman problematizează tocmai aceste două ipostaze, considerând esențială distincția dintre practică și proiect. Dacă practica este situația în care „lumea determină proiectul", proiectul este acea ipostază în care „arhitectul determină lumea". Practica produce obiectul de arhitectură în contextul său istoric, în timp ce proiectul este definit ca o reacție critică față de *status-quo-ul*

disciplinei și devine „într-o anumită măsură, politic, ideologic, intelectual etc.”[33]
Eisenman identifică în istoria arhitecturii șase astfel de proiecte sau „meta-proiecte”: proiectul Vitruvian, proiectul reprezentării (la Alberti), proiectul zeitgeist[34]-ului (la Claude Perrault), proiectul invenției arbitrare (la Piranesi), proiectul de suprapunere a teoriei de arhitectură cu istoria arhitecturii (secolul XIX[35]) și proiectul autonomiei (la Le Corbusier).
Prin introducerea noțiunii de „meta-proiect”, Eisenman subliniază că, în aceste momente definitorii pentru evoluția profesiei, arhitectura a fost înțeleasă dincolo de simpla ei prezență fizică. Această orientare „dincolo de” nu trebuie însă văzută ca o separație între teorie și practică, ci ca un mediu pentru suprapunerea lor. Cu alte cuvinte, practica nu este doar materializarea teoriei, iar teoria nu este reductibilă la obiectul construit, apariția conceptelor de reviriment profesional fundamentându-se pe tensiunea și articularea lor comună.
Pentru a clarifica noțiunea de „meta-proiect”, Eisenman recurge la o serie de comparații între arhitecții care au reconfigurat radical profesia printr-o astfel de poziționare critică și cei a căror operă a rămas, mai degrabă, înscrisă în dinamica evoluțiilor deja existente.

---

[33] Peter EISENMAN, *Project vs. Practice. Lecture at Syracuse University School of Architecture*, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=TnyJRYyuhHU, accesat 01.02.2022.
[34] Deși termenul apare după Claude Perrault, în sec. al XVIII-lea.
[35] Referitor la *proiectul* secolului XIX, Eisenman amintește de contribuțiile lui Jean-Nicolas-Louis Durand și Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, admițând faptul că nu poate lega acest moment de opera unui arhitect în particular.

> „De exemplu, cred că arhitectul Boromini a avut un proiect — arhitectul Bernini a avut o practică [...] Philip Johnson a avut o practică — nu a avut niciodată un proiect [...] Aldo Rossi a avut un proiect — James Sterling a avut o practică; Robert Venturi a avut un proiect — SOM, I.M. Pei, KPF au practici [...] Au fost o mulțime de arhitecți francezi —Mallet-Stevens, André Lurçat și alții— care făceau „căsuțe albe" în același timp cu Le Corbusier. Aici însă, nu se pune problema „căsuțelor albe", ci a atitudinii față de acele case, așa cum a fost ea manifestată în scrierile și în gândirea lui Le Corbusier."[36]

Revenind la cele șase meta-proiecte istorice identificate de Peter Eisenman, relevanța acestora este confirmată de rezistența în timp a conceptelor formulate în circumstanțe excepționale. Această constatare sugerează că, în prezent, ideea de a localiza sau de a atribui unui autor rolul de inițiator al unui nou meta-proiect poate părea prematur și inevitabil marcat de subiectivitate. Cu toate acestea, Eisenman afirmă că transformările culturale recente pot determina o astfel de apariție în arhitectura contemporană.

> „Aș spune că lumea arhitecturii de astăzi este aproape pregătită pentru un proiect important. [...] Deci este un moment foarte interesant. [...]sunt mulți arhitecți în lume care poate au un proiect dar niciunul dintre ei nu cred că are un meta-proiect."[37]

---

[36] EISENMAN, *Project vs. Practice*, (trad. proprie).
[37] *Ibid.*

În acest sens, suprapunerea afirmațiilor lui Eisenman cu perspectiva asupra lumii „non-referențiale”, așa cum a fost formulată de Valerio Olgiati și Markus Breitschmid, pare să întărească ipoteza apariției unui nou moment progresist în arhitectură.

> „Pentru prima dată în istorie, societatea noastră funcționează destul de bine fără o înțelegere fundamentală a relațiilor culturale și istorice. [...]este o ocazie importantă pentru înțelegerea modului în care lumea noastră ar trebui să funcționeze. Acest lucru este nou pentru noi toți!”[38]

Pornind de la coincidența acestor două premise, care pot susține ipotezele unei renovații conceptuale în cadrul disciplinei, această secțiune a cărții își propune să pună în discuție relevanța lui Valerio Olgiati în arhitectura contemporană și să stabilească dacă ideile expuse în *Non-Referential Architecture*, împreună cu specificitatea operei sale construite, îi pot justifica atribuirea statutului de autor al unui posibil nou meta-proiect în arhitectură.
Deși trebuie admis faptul că sensul acestei lucrări este inevitabil influențat și de o anumită adeziune personală la opera remarcabilă a lui Olgiati, urmărind notorietatea incontestabilă a arhitectului elvețian, acest demers teoretic se constituie și ca o forma de solidarizare cu ceea ce poate fi considerată o impresie colectivă privind influența lucrărilor sale asupra contextului profesional contemporan.

[38] BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture*, p. 13-15 (trad. proprie).

> „Olgiati nu doar construiește arhitectura; el construiește arhitectonica pentru ceea ce este dincolo de arhitectură.”[39]

3.1 Anticiparea noțiunii de „non-referențial”

Dacă arhitectul are capacitatea de a defini și determina lumea din jurul său prin intermediul așa-numitului „meta-proiect”, ale cărui premise se sprijină pe o devenire culturală a societății, în cazul lui Valerio Olgiati, propria concepție asupra acestei deveniri contemporane se bazează pe teoretizarea noțiunii de „non-referențial”.
Până la publicarea lucrării *Non-Referential Architecture,* care avea să oficializeze termenul într-un format dedicat acestuia, ideea unei arhitecturi detașate de orice semnificație universală — fie ea culturală, istorică sau socială — a fost exprimată în mai multe rânduri, atât prin intermediul scrierilor unor autori intermediari, care au transmis principiile lui Olgiati, cât și printr-o serie de interviuri care au consemnat conversațiile directe între arhitect și aceștia.
În ceea ce privește conceptul „non-referențialității”, interviul „Valerio Olgiati’s Ideational Inventory”, acordat teoreticianului Markus Breitschmid în publicația *El Croquis*, poate fi considerat cel mai relevant text premergător cărții scrise de cei doi. Chiar dacă fragmente din conținutul acestui interviu au fost reeditate în numărului 974 al revistei *Domus* sau preluate și reformulate în numărului 507 al revistei *A+U*, n.umărul 156 al revistei *El Croquis* se distinge de alte tipuri de expunere a concepției lui

---

[39] Markus BREITSCHMID, *Valerio Olgiati: Conversations with Students*, Virginia Tech Architecture Publications, 2007, p. 5 (trad. proprie).

Olgiati în textele de specialitate sau în albumele de arhitectură prin integrarea a trei forme complementare de reprezentare a acesteia: imaginea, dialogul și narațiunea.

3.1.1 Non-referențialul în autobiografia iconografică a lui Valerio Olgiati

Primul tip de reprezentare — imaginea — apare în introducerea ediției monografice a *El Croquis*, sub denumirea de „Autobiografie Iconografică", prin intermediul a 55 de imagini — unele dintre ele însoțite de comentariile lui Valerio Olgiati —, o secțiune introductivă care familiarizează cititorul cu ceea ce poate fi considerat un fond referențial *ilustrat* al arhitectului.

> „Ilustrațiile din paginile următoare sunt imagini importante, stocate în mintea mea. Când proiectez sau inventez o clădire, acestea plutesc mereu undeva deasupra mea. Ele stau la baza proiectelor mele."[40]

Referitor la acest prim tip de reprezentare, Olgiati admite că, într-o anumită măsură, proiectele sale se raportează la imaginile incluse în inventarul său iconografic, însă doar în condițiile propriilor limitări, care derivă din incapacitatea de a lucra complet detașat de referințe (clădiri consacrate sau simple reprezentări vizuale).
Cu toate acestea, practica sa arhitecturală aspiră către independența față de astfel de repere culturale proprii, o stare de lucru pe care o consideră încă inaccesibilă. Astfel, autobiografia iconografică a lui Valerio Olgiati devine, paradoxal, o formă de sabotaj a conceptului de „non-

[40] Valerio OLGIATI, *Iconographic Autobiography*, *El Croquis: Valerio Olgiati, 1996-2011*, nr. 156 (2011), p. 6 (trad. proprie).

referențial", determinată de impactul pe care propriul fond referențial îl poate avea asupra unui tip de gândire izolat de influențe exterioare.
În prima monografie dedicată arhitectului, Laurent Stalder interpretează structura autobiografiei iconografice pornind de la diversitatea aparent arbitrară a colecției de imagini. Acesta recurge la o analiză statistică privind variația tematică a imaginilor și subliniază faptul că suma lor nu trebuie privită ca o „enciclopedie sistematică ce poate servi ca o lucrare despre referințele bazate pe problematici și motive arhitecturale."[41] Stalder grupează imaginile după tipul de reprezentare: desene de arhitectură (planuri, secțiuni, fațade), fotografii, picturi în ulei, acuarele și cadre de film. În paralel, autorul încearcă localizarea și datarea subiectelor ilustrate, observând că majoritatea referințelor ce țin de arhitectură provin din Europa, Asia, America și Africa. Dintre acestea, doar opt clădiri aparțin secolului al XX-lea, restul constituind exemple consacrate din istoria arhitecturii. De remarcat sunt însă cele cinci case în care Olgiati mărturisește că ar locui: Casa Mendes da Rocha (Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, Brazilia, 1960), Casa din Ashitaka (Kazuo Shinohara, Ashitaka, Japonia, 1977), Casa Mario Taques Bitencourt (Vilanova Artigas, São Paulo, Brazilia, 1959), Casa Koshino (Tadao Ando, Ashiya, Hyogo, Japonia, 1979-1981) și Casa Goldstein (John Lautner, Los Angeles, California, 1963-1965).

[41] Laurent STALDER, *Valerio Olgiati*, Lucerna, Quart Publishers, 2008, p. 20 (trad. proprie).

Pentru Stalder, aceste cinci exemple, alături de fotografiile de călătorie ale arhitectului[42], pot fi interpretate ca având o anumită încărcătură biografică. Totuși, „deși imaginile reflectă experiența personală a autorului, scopul lor depășește cu mult orice simplă acumulare de suveniruri personale. Intenția lui Olgiati de construi autobiografia iconografică este în mod fundamental de a expune o ordine autoritară în gândirea arhitecturală care stă la baza propriilor sale lucrări”[43].
Stalder subliniază, totodată, că fondul referențial ilustrat al lui Olgiati permite o serie de interpretări prin intermediul diferitelor conexiuni între imagini și a multiplelor posibilități de grupare a acestora. În consecință, cele ce urmează vor evidenția o posibilă reinterpretare a acestui inventar, cu scopul de a stabili dacă o anumită formulă de reasamblare a celor 55 de imagini poate evidenția prezența conceptului de „non-referențialitate”.
La o privire mai atentă, inventarul poate fi structurat în funcție de *tipul* imaginilor. Mai precis, succesiunea ilustrațiilor relevă o predispoziție a arhitectului pentru reprezentările abstractizate ale realității: aproape jumătate dintre imagini aparțin artelor plastice (picturi, gravuri, miniaturi medievale) sau desenelor convenționale (planuri, secțiuni, fațade) ale unor clădiri istorice. Acest raport dat de diversitatea tematică a imaginilor sugerează o orientare „dedicată” a autobiografiei iconografice către ceea ce Eisenman numea, în definirea meta-proiectului, o înțelegere a arhitecturii „dincolo de prezența ei fizică”.

---

[42] Referire la călătoriile în Agra (India), Crathes (Scoția), Fathepur Sikri (India), Cuzco (Peru), Ahmedabad (India), São Paulo (Brazilia), Ruvo (Italia) și Buffalo (SUA).
[43] STALDER, *Valerio Olgiati*, p. 14 (trad. proprie).

În cadrul grupării de ilustrații, singurele referiri explicite la termenul „non-referențial” nu sunt legate de construcții, ci de picturile minimaliste ale artiștilor Helmut Federle și Robert Ryman. Prin alăturarea acestor opere, Olgiati plasează în paralel condițiile propriului proces de creație, considerându-le reprezentări atât ale „conștientizării incapacității de a fi non-referențial” (The Golden Picture), cât și ale „aspirației către capacitatea de a deveni non-referențial”[44] (The White Picture). O observație similară, referitoare la tipul de percepție a arhitecturii prin intermediul reprezentărilor abstracte, poate fi extrasă și din analiza lui Laurent Stalder, care justifică predominanța acestor imagini prin rolul desenului ca „instrument” autentic de materializare a ideii, considerându-l prima formă de concretizare a actului de a proiecta. Acest tip de referință devine esențial pentru înțelegerea procesului de lucru al lui Olgiati — un arhitect care, potrivit propriilor afirmații, nu recurge la desen în mod direct atunci când concepe un proiect:

> „Olgiati a declanșat o neliniște colectivă între studenții facultăților de arhitectură din universătile europene și americane atunci când a afirmat faptul că nu schițează pentru a concepe proiectul unei clădiri”[45]

Un alt exemplu relevant privind reticența lui Olgiati față de desenul de arhitectură îl constituie răspunsul dat lui Winfried Nerdinger la invitația de a contribui la catalogul *„Dinner for Architects. A Collection of Napkin Sketches”*, unde arhitectul a

[44] *Ibid.*
[45] *Ibid.*, p. 16.

înlocuit crochiul tradițional cu declarația scrisă: „Eu nu schițez pe hârtie”[46].
Refuzul de a recurge la crochiul de arhitectură — folosit aproape invariabil de majoritatea arhitecților — devine astfel un element semnificativ în înțelegerea etapelor procesului de creație *olgiatian*. Ordinea cronologică obișnuită a secvențelor de proiectare este astfel scurtcircuitată încă de la început prin absența deliberată a așa-numitei „prime schițe”. Acest lucru poate fi considerat o strategie a arhitectului-autor de a obscuriza genealogia propriilor concepte. În același timp, pentru Olgiati, această rezistență față reprezentarea grafică a primelor idei poate fi văzută și ca o expresie a efortului său sistematic de a atinge ceea ce, la începutul cărții, am numit „inexplicabilul” proiectelor sale — adică acel caracter greu de redus la referințe sau modele externe.
O astfel de abordare amintește de reflecțiile lui Louis Kahn asupra momentului inițial al unui proiect de arhitectură:

> „Omul este întotdeauna mai presus de lucrările sale pentru că nu își poate exprima niciodată pe deplin aspirațiile. Căci a te exprima în muzică sau arhitectură rezidă în mijloacele măsurabile ale compoziției sau proiectării. Prima linie pe hârtie este deja măsura a ceea ce nu poate fi exprimat pe deplin.”[47]

Dacă „prima linie pe hârtie” reprezintă deja o simplificare a ideilor în efortul de a le comunica prin intermediul limbajului

---

[46] Winfried NERDINGER & Ingrid LI (trad.), *Dinner for Architects: A collection of Napkin Sketches*, New York, W.W. Norton & Company, 2004, p. 9 (trad. proprie).
[47] Vincent SCULLY, *Louis I. Kahn*, New York, George Braziller Inc., 1962, p. 114 (trad. proprie).

vizual și al convențiilor sale, pentru Olgiati, desenul are relevanță exclusiv în procesul de a recepta arhitectura, nu în cel de a o concepe.

> „S-ar putea, de asemenea, să știți că eu nu schițez. Fac desene pentru a găsi o relație geometrică sau organizatorică pe care nu mi-o pot imagina. [...] De exemplu, desenez colțuri ale clădirilor. Dar nu schițez în sensul în care sper să găsesc o idee genială pentru o clădire. Mulți arhitecți schițează în timp ce stau în biroul lor cu speranța că vor avea o inspirație divină, că Dumnezeu le va mișca mâinile într-un mod miraculos care va scoate la iveală o clădire frumoasă. Cred că o astfel de schiță nu duce la nimic bun. Văd toate aceste schițe în școlile de arhitectură și mă întreb: «Pentru ce sunt?». Cred că acest lucru face parte din perpetuarea dorinței de a fi genial. Dar câți dintre noi suntem geniali? Nu cred că cineva poate concepe arhitectura schițând și sperând la a fi inspirat. Majoritatea schițelor pe care le văd sunt groaznice. Nu spun nimic, nu vorbesc despre nimic. Eu nu inventez clădiri prin intermediul schițelor pe hârtie. Împreună cu arhitecții din biroul meu, concepem un proiect discutând.”[48]

Autobiografia iconografică a lui Olgiati nu se lmitează, așadar, la simpla familiarizare a privitorului cu fondul referențial ilustrat al acestuia, ci poate fi interpretată ca o primă anticipare a noțiunii de „non-referențial”. Acest lucru este sugerat mai ales prin predominanța reprezentărilor abstracte, care sugerează o

[48] BREITSCHMID, *Conversations with Students,* p. 28 (trad. proprie).

posibilă, chiar dacă parțială, detașare de referințele tradiționale ce țin de dimensiunea fizică a arhitecturii.

3.1.2 Non-referențialul în *inventarul ideatic* al lui Valerio Olgiati

Al doilea tip de reprezentare a concepției lui Valerio Olgiati, așa cum apare în numărul 156 al revistei *El Croquis*, este dialogul. Revenind la modul în care principiile lui Olgiati au fost transmise prin intermediul textului de arhitectură, probabil cele mai relevante abordări ale temelor și ideilor care stau la baza proiectelor sale se sprijină pe contribuția teoreticianului Markus Breitschmid. Autor al unor lucrări precum *Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur*, *Nietzsche's Denkraum* sau *The Architect as 'Molder of Sensibilities of the General Public': Bruno Taut and his Architekturprogramm*, Breitschmid și-a consolidat rolul de intermediar între Olgiati și publicul specializat, contribuind semnificativ la formularea și popularizarea discursului teoretic al arhitectului.
Interviul „Valerio Olgiati's Ideational Inventory" abordează frontal conceptul „non-referențialității" printr-o serie de întrebări referitoare la procesul de creație și la percepția arhitectului asupra condițiilor recente ale profesiei.
Pentru început însă, trebuie amintit că noțiunea de „non-referențialitate" fusese menționată anterior și în capitolul „Valerio Olgiati im Gespräch" („Conversation with Valerio Olgiati") al lucrării *Die Bedeutung der Idee in der Architektur von Valerio Olgiati (The siginificance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati),* într-una dintre conversațiile despre decontextualizarea în arhitectură.
Pentru Olgiati, această temă ține în primul rând de o evidență materială a practicii sale profesionale, unde ideea de decontextualizare nu este pur teoretică, ci se materializează prin utilizarea betonului ca unic material de construcție pentru

propriile lucrări. Predilecția pentru o astfel de alcătuire constructivă a determinat, pe lângă posibilitățile tehnice de punere în operă a unor clădiri cu o anumită complexitate structurală, și diversitatea expresiei lor, iar variațiile cromatice obținute prin pigmentarea betonului turnat *in situ* au devenit un aspect recurent în plastica arhitecturală a lui Olgiati.
Dacă în cazul Școlii din Paspels sau al Centrului de vizitare al Parcului Național Elvețian din Zernez arhitectul a folosit forma primară a materialului, limitându-se la expresia sa brută, în cazul casei K+N din Zürich și al atelierului Bardill din Scharans, „aparițiile" decontextualizate (cromatic) prin pigmentarea în alb și roșu-pământiu pot fi interepretate ca încercări de abstractizare a obiectului de arhitectură.
Pentru Olgiati, betonul alb este reprezentarea ideii de *invenție* decontextualizată, unde clădirile „se nasc din ele însele"[49], în timp ce betonul brun-roșcat se referă în mod figurativ la pământul pe care construcția este așezată și din care aceasta „se ridică".

> „Nu aș numi acele clădiri roșiatice ale mele contextuale în sens convențional, dar acestea sunt clădiri care nu s-au născut în minte, nu s-au născut în gândul unei persoane, nu sunt o invenție a minții mele. Aceast lucru implică o diferențiere în două tipuri. Unul seamănă mai mult cu arhitectura apropiată de pământ, iar altul seamănă mai mult cu iluminarea inventată, abstractă, non-referențială. Da, unul este mai non-referențial și unul este mai referențial."[50]

[49] BREITSCHMID, *The Significance of the Idea*, p. 31 (trad. proprie).
[50] *Ibid.*, p. 32 (trad. proprie).

Conceptul de „non-referențialitate”, asociat temei decontextualizării în arhitectură, este tratat și în culegerea *Valerio Olgiati: Conversation with Students*, editată de același Markus Breitschmid. De altfel, o parte dintre răspunsurile arhitectului la întrebările formulate de studenții școlii de arhitectură Virginia Tech din Blacksburg, Virginia, sunt similare celor din interviul acordat lui Breitschmid în *The siginificance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati.* Totuși, în cadrul acestei succesiuni de întrebări, Olgiati formulează o observație esențială pentru înțelegerea modului în care se raportează la particularitățile și constrângerile unei situații reale din practică. De exemplu, referitor la circumstanțele care au determinat principiile de alcătuire formală a Școlii din Paspels, arhitectul afirmă:

> „Găsesc mai interesantă distincția dintre o abordare non-referențială și una referențială pentru că mi se pare că implică un set mai flexibil de modele de gândire prin care putem aborda arhitectura. Dar, așa cum școala (i.e. Școala din Paspels) o arată, nu este niciodată una sau alta. Deci, poate că am construit un templu care se ocupă de problema topografiei și a dimensiunilor.”[51]

Cele două surse citate, publicate anterior interviului „Valerio Olgiati’s Ideational Inventory”, fac trimitere la termenul de „non-referențial”, însă doar în relație directă cu opera construită a arhitectului. Din acest punct de vedere, dialogul dintre Olgiati și Breitschmid, inclus în introducerea ediției monografice a *El Croquis*, este relevant prin faptul că se preocupă de teoretizarea noțiunii, abordând-o într-o manieră

[51] BREITSCHMID, *Conversations with Students,* p. 23 (trad. proprie).

decuplată de proiectul concret, oferind astfel o reflecție nefocalizată și o perspectivă amplă asupra modului de a concepe și de a percepe arhitectura.
Dacă, anterior, conceptul de „non-referențial" a fost înțeles cu sensul de decontextualizare — ca o decuplare față de loc —, în cadrul inventarului ideatic, Valerio Olgiati extinde această idee către decuplarea față de timp. Arhitectul subliniază că una dintre marile provocări profesionale constă în dezicerea de tradiție și de o anumită mentalitate consolidată în jurul acesteia. În ceea ce privește propria concepție arhitecturală, premisele aspirației către o astfel de discontinuitate temporală și, implicit, culturală, sunt asociate perioadei în care Olgiati a colaborat cu arhitectul Frank Escher în Los Angeles[52], între anii 1992 și 1995:

> „Cred că faptul că am locuit un timp în Los Angeles a provocat aspirația către non-referențial. [...] Era o lume pe care, într-un fel, nu am cunoscut-o câtă vreme am locuit în Elveția. Mai mult, am experimentat și o privire din exterior asupra mea, care părea să încurajeze necesitatea unei discontinuități a tradiției. Am învățat că tradițiile nu sunt totul."[53]

O altă motivație pentru necesitatea desprinderii de tradiție poate fi însă și influența practicii arhitecturale a tatălui său,

---

[52] Între 1992 și 1995 Valerio Olgiati a lucrat alături de arhitectul elvețian Frank Escher, de asemenea un absolvent al ETH Zürich. După întoarcerea lui Olgiati în Elveția, Escher avea să se asocieze cu arhitectul originar din Sri Lanka, Ravi GuneWardena. Frank Escher este recunoscut pentru editarea monografiei *John Lautner, Architect* (1953) fiind, totodată, administratorul Arhivei John Lautner între anii 1995 și 2007.
[53] Valerio OLGIATI și Markus BREITSCHMID în *El Croquis,* p. 18 (trad. proprie).

Rudolf Olgiati, bazată pe o anume înclinație conservaționistă în relație cu obiecte vechi „cum ar fi scaune, cufere, casete de plafon și rame de ferestre ale clădirilor vechi care urmau să fie demolate.”[54]

Rudolf Olgiati (1905-1995) este considerat unul dintre pionierii noii arhitecturi elvețiene postbelice, o mare parte dintre clădirile sale construite în cantonul Grisons corespunzând momentului de cristalizare a modernismului din prealpi, în anii 1950. Arhitectul se distingea prin încorporarea în proiectele sale a unor elemente recuperate din clădiri vechi, aflate fie într-un stadiu avansat de degradare, fie în pragul demolării. În consecință, multe dintre lucrările sale previzionau încă din faza de proiect dimensiuni pentru uși sau ferestre care să permită reutilizarea acestor elemente deja „arhivate” în propriile staule sau șoproane.
Pentru Rudolf Olgiati, acest lucru a presupus înțelegerea și asimilarea influenței moderniste ca prilej pentru o sedimentare a valorilor și a meșteșugurilor locale prin intermediul arhitecturii. Această amalgamare — în spiritul conservării cu orice preț — a unei arhitecturi moderne cu elemente provenind dintr-o tradiție regională reprezintă, în cazul lui Valerio Olgiati, tipul de raportare la trecut de care arhitectul încearcă să se desprindă.

> „A fost greu să cresc în preajma lui (i.e. Rudolf Olgiati) când eram tânăr, pentru că el deținea adevărul, iar eu nu. Acest lucru îl spun acum într-un mod ușor amuzant, dar vă pot asigura că a fost foarte greu. A trebuit să mă emancipez în mod conștient de tatăl meu. Ca o

[54] *Ibid.* (trad. proprie).

> consecință a acelui proces de emancipare, nu mi-a plăcut mult timp ce spunea și ce sugera. [...] Sunt acum la vârsta la care înțeleg ce a făcut și ce și-a propus. Știu că a fost un architect foarte bun. [...] Diferența dintre mine și el este că el credea în anumite lucruri, în timp ce eu încerc să nu cred în nimic."[55]

Pornind de la această circumstanță, care a influențat atitudinea lui Olgiati față de trecut, și suprapunând-o cu autobiografia sa iconografică — ale cărei ilustrații sunt în mare parte referințe din istoria arhitecturii — se poate spune că încercarea de a se desprinde de tradiție reflectă, mai degrabă, condiția unei discontinuități sau a unei rupturi față de anumite repere biografice. Cu alte cuvinte, Olgiati nu respinge referința istorică, ci percepția nostalgică a acesteia.
În capitolul privind suprapunerea noțiunilor de „extra-referențial" și „auto-referențial" în cazul clădirii *Das Gelbe Haus*, menționam faptul că referința istorică are capacitatea de a fixa arhitectura într-un anumit segment temporal. Mai precis, o interpretare atemporală a acesteia devine posibilă doar printr-o reprimare a percepției referințelor istorice și prin raportarea la un anumit sistem ordonator care să fundamenteze obiectul arhitectural.
Conceptul de „citire anistorică" este chestionat și în interviul acordat lui Markus Breitschmid, în cadrul discuției privind modul în care pot fi înțelese clădirile vechi. Orientarea predilectă a lui Olgiati către exemple consacrate din istoria arhitecturii, așa cum o arată autobiografia sa iconografică, este pusă pe seama propriei aspirații de a proiecta o arhitectură în

[55] BREITSCHMID, *The Significance of the Idea*, p. 23 (trad. proprie).

virtutea noutății — lucru pe care arhitectul îl consideră imposibil prin raportarea la prezent sau la trecutul recent:

> „Cred că dacă trebuie să te orientezi ca arhitect — în condițiile în care este imposibil să lucrezi fără referințe — atunci este mai bine să te orientezi către ceea ce, în timp, a fost îndepărtat de tine.” [56]

Pentru Valerio Olgiati, clădirile vechi reprezintă „arhitectura pură”. Altfel spus, citirea anistorică funcționează ca un instrument de interpretare atemporală a acestora, perioada de timp care separă privitorul de momentul construirii lor fiind esențială pentru conștientizarea posibilității unei decontextualizări istorice în percepția lor.
Atât autobiografia iconografică cât și inventarul ideațional oferă, așadar, posibile conotații ale semnificației conceptului de „non-referențial”, putând fi percepute ca ipostaze ale anticipării unei noțiuni ce avea să fie tratată pe larg în lucrarea *Non-Referential Architecture.* Ambele surse prezintă însă, la fel ca în cazul cărții, o interpretare a termenului proprie autorilor. În consecință, următorul subcapitol va încerca să probeze dacă ideea de „non-referențial” a fost „presimțită” și în textele dedicate operei lui Valerio Olgiati dintr-o perspectivă exterioară.

[56] *Ibid.*, p. 19 (trad proprie).

3.1.3 Non-referențialul în narațiunile anticipative ale conceptului

Al treilea tip de reprezentare a concepției lui Olgiati — așa cum este ea prezentată în ediția monografică a revistei *El Croquis* —, este narațiunea, redată prin articolul scris de Juan Antonio Cortés, profesor la Universitatea din Valladolid. Textul constituie, de altfel, ultimul fragment care introduce succesiunea de proiecte cuprinse în conținutul publicației. Sub titlul „Harmonized Discordances" („Discordanțe Armonizate"), autorul abordează o serie de teme, grupând lucrările arhitectului în funcție de caracteristicile lor comune. Toate aceste teme derivă însă dintr-un cadru general care, similar observațiilor legate de autobiografia iconografică și inventarul ideațional, explorează problema decontextualizării în opera lui Valerio Olgiati:

> „Această dorință de a crea obiecte, lucrări de arhitectură auto-explicative, care să poată fi înțelese mai degrabă pe baza conceptului care le fundamentează decât pe baza contextului, este, poate, cea mai distinctivă trăsătură a arhitecturii lui Valerio Olgiati. El proiectează și construiește obiecte care sunt autodefinite și independente de contextul lor. Ne putem întreba, așadar, ce face ca obiectul să fie conceput și apoi prezentat și perceput ca atare în ochiul privitorului."[57]

Prin discursul lui Cortés, lectura publicației în ansamblu poate facilita înțelegerea semnificației noțiunii de „non-referențial" în jurul conceptului de *decontextualizare*. Este important de

[57] *Ibid.* p. 41 (trad. proprie).

menționat că, prin analiza textului, lucrarea de față își concentrează atenția exclusiv asupra acestui subiect, considerat esențial în tentativa de definire a termenului. Deși eseul abordează și alte aspecte ale operei lui Olgiati, ideea revocării contextului — fie prin detașarea față de loc, fie prin detașarea față de timp — reflectă cel mai fidel noțiunea de eliberare de orice referință extra-arhitecturală. În consecință, subcapitolul de față nu va pune în discuție observațiile lui Juan Antonio Cortés referitoare la abordarea specifică a proiectelor arhitectului elvețian, ci va extrage temele relevante pentru înțelegerea unui anumit mod de a-i percepe opera.
Pentru Cortés, răspunsul la întrebarea privind modul în care proiectele lui Olgiati sunt concepute și ulterior percepute ca auto-explicative și decontextualizate se regăsește în comparația cu discursul despre ordine al lui Michel Foucault, prezentat în introducerea cărții *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor*:

> „Ordinea este ceea ce este dat în cadrul lucrurilor drept legea lor interioară, rețeaua secretă după care ele se privesc oarecum unele pe altele, și totodată ceea ce nu există decît prin grila unei priviri, a unei atenții, a unui limbaj; și nu numai.”[58]

Referitor la clădirile lui Valerio Olgiati, „legea interioară a lucrurilor” și „ceea ce nu există decît prin grila unei priviri” pot fi asociate, potrivit afirmației lui Cortés, cu însuși actul de a proiecta și de a recepta arhitectura. Cu alte cuvinte, aparența obiectului arhitectural depinde de posibilitatea de a-l percepe ca „prezență singulară”, iar conceperea lui devine astfel „o căutare

[58] Michel FOUCAULT, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, București, Editura Univers, 1996, p. 39.

a unității — o formă unitară, coerentă sau integrată — în opera de arhitectură”[59]. Pe baza acestei observații, autorul descrie proiectele lui Olgiati ca „prezențe tulburătoare”, asociindu-le cu picturile metafizice ale lui Giorgio De Chirico sau Carlo Carrà.

Pentru a înțelege această analogie, voi face referire la reprezentările din *La loggia* și *Mistero e melinconia di una strada*. De exemplu, în *Mistero e melinconia di una strada* (Giorgio De Chirico, 1914) și în *La loggia* (Carlo Carrà, 1942) tema absenței este ilustrată în raport cu fondul arhitectural aflat într-o aparentă stare de latență. Totuși, modul în care acesta este deformat — și, implicit, deformează la rândul său realitatea — se înscrie sub semnul așa-numitei „distorsiuni controlate”, pe care Cortés o regăsește și în lucrările lui Olgiati. Această observație este întărită și de critica lui Mario Carpo, care notează faptul că „un semn distinctiv celebru al clădirilor lui Valerio Olgiati este acela că, de îndată ce pătrunzi în interior, simți că ceva nu este în regulă”[60].
Deformările deliberate ale obiectului reflectă, așadar, o manieră de lucru specifică a lui Olgiati care va fi analizată pe larg în capitolul 2 al acestei secțiuni dedicate operei construite a arhitectului. Până atunci însă, se poate observa că acest mod de a concepe arhitectura întărește ideea detașării de loc, posibilă prin intermediul unor derogări de la regulile — chiar și geometrice — impuse de un context anume. Imersiunea într-un „univers spațial” cu o orientare proprie, bazată pe instaurarea unui sistem ordonator intrinsec, devine astfel o condiție a aspirației lui Olgiati către non-referențialitate în raport cu locul.

---

[59] *Ibid.*
[60] Mario CARPO, *Valerio Olgiati,* Lucerna, Quart Verlag, 2010, p. 128 (trad. proprie).

Totodată, distorsiunile sale controlate pot fi interpretate și ca o modalitate de a obține inexplicabilul propriilor proiecte. Similar observațiilor privind reticența față de așa-numita „primă schiță", deformările geometrice pot fi percepute ca parte a aceluiași proces de eliminare a sursei — în acest caz, înțelegând prin „sursă" însăși proveniența formelor. Această particularitate a operei lui Olgiati a fost evidențiată și de Jacques Lucan în eseul „Textured Spatiality and Frozen Chaos", din introducerea numărului 37 al revistei *2G*. Pentru autor, „haosul înghețat" prezent în lucrările arhitectului este consecința unui proces ireversibil, care elimină posibilitatea identificării unei genealogii a formelor:

> „Faptul că structurile sunt inițial simple și sunt supuse unor operațiuni care sunt puține, dar au multe efecte care se înmulțesc printr-o reacție în lanț, pare să declanșeze un proces ireversibil. Prima decizie duce la un rezultat; a doua produce o situație care nu poate fi atribuită doar uneia sau alteia dintre deciziile inițiale. Aici determinismul devine complex — caracteristicile formei sau spațialității nu pot fi legate de cauze ușor identificabile."[61]

Orientarea lui Valerio Olgiati către referințele care nu țin doar de prezența fizică a arhitecturii — așa cum reiese, de exemplu, din autobiografia sa iconografică —, precum și aspirațiile privind decontextualizarea propriilor lucrări în raport cu locul și tradiția — evidențiată în textele lui Breitschmid și Cortés — constituie semne ale unei gândiri dincolo de concretism.

---

[61] Jacques LUCAN, „Textured Spatiality and Frozen Chaos", *2G*, nr. 37, p. 8 (trad. proprie).

Acest tip de gândire, centrat pe identificarea și extragerea proprietăților esențiale ale obiectelor sau fenomenelor și pe renunțarea la redarea obiectivă a realității, descrie, în esență, acțiunea de abstractizare.
Semnificația acestui termen devine astfel esențială în contextul interviului „Valerio Olgiati's Ideational Inventory", unde ideea de abstractizare în arhitectură însoțește îndeaproape explicațiile arhitectului elvețian privind conceptul de non-referențialitate. Cu toate acestea, Olgiati avertizează asupra unei posibile confuzii între cele două noțiuni, pe care le consideră fundamental diferite.
Următorul subcapitol va încerca, așadar, o clarificare a distincției dintre termenii „abstract" și „non-referențial", pornind de la o serie de explicații extrase din conversația cu Markus Breitschmid, prezentată în introducerea ediției monografice a *El Croquis*.

3.2 *Nicht-Referenzielle* vs *gegenstandslos*

Înainte de orice încercare de a „izola" teoretic conceptele de „abstractizare" și „non-referențialitate", trebuie subliniat faptul că, pentru Markus Breitschmid și Valerio Olgiati, necesitatea distincției dintre termeni a fost, mai întâi, o problemă lexicală. Într-un interviu realizat în 2019 de „Clubul Criticilor" („Club de Critica Arquitectura Udep") din cadrul Universității din Piura, Peru, Breitschmid menționa că forma consacrată a noțiunii de „non-referențial", așa cum apare în lucrarea *Non-Referential Architecture*, a înlocuit denumirea inițială a conceptului în limba germană, *gegenstandslos*.
Această substituire s-a datorat, pe de o parte, rezonanței mai degrabă locale a termenului german și, pe de altă parte, faptului că autorii îl considerau intraductibil în engleză, anticipând riscul ca acesta să fie confundat cu sensul de „abstract".

Pornind de la înțelesul etimologic al termenului *gegenstandslos* — ca absență a subiectului — și de la posibila confuzie a acestuia cu noțiunea de „abstract", se impune o diferențiere între celor două noțiuni, bazată pe clarificările formulate în interviul „Valerio Olgiati's Ideational Inventory". De altfel, chiar prima întrebare adresată de Breitschmid în cadrul acestui interviu încearcă să lămurească această potențială confuzie lexicală:

> „Ai declarat la un moment dat faptul că vrei să faci «o arhitectură care, în cele din urmă, este doar abstractă». Recent, ai avut grijă să faci o distincție între invenția non-referențială și abstractizare. Poți explica de ce faci o diferență între cele două acum?"[62]

Pentru a răspunde acestei întrebări, Olgiati apelează la exemplele templelor Angkor Wat din Cambodgia și Tikal din Guatemala, considerându-l pe primul o abstractizare a muntelui Himalaya, iar pe al doilea o „invenție non-referențială". El subliniază faptul că abstractizarea implică înțelegerea originii formelor, pe când invenția non-referențială se raportează exclusiv la proiecția imaginarului unei comunități într-un anumit segment de timp. Așadar, pentru Olgiati, abstractizarea pornește de la proveniența formelor, în vreme ce invenția este, prin excelență, lipsită de orice preexistență.

Dacă imaginea templelor din Angkor Wat poate fi considerată o consecință a „acelor credințe șamaniste care stau la baza budismului"[63] — reprezentând, figurativ, muntele sau tronul, adică stăpânirea zeităților prin *așezare* —, din punct de vedere

---

[62] Markus BREITSCHMID, Valerio OLGIATI, *El Croquis,* p. 16 (trad. proprie).
[63] *Ibid.*

arheologic, în cazul construcțiilor monumentale din Guatemala este încă imposibil de determinat cu precizie motivațiile care au stat la baza expresiei arhitecturale mayașe, dincolo de caracteristicile simplei alcătuiri și ale ordinii tectonice. Însă, tocmai această ordine, ca unică particularitate descifrabilă, separă fundamental cele două exemple. Templele din Angkor Wat și Tikal readuc în discuție conceptul de „citire anistorică" amintit în capitolul dedicat inventarului ideatic al lui Valerio Olgiati.
Așa cum a fost precizat anterior, această modalitate de interpretare a obiectului de arhitectură — care presupune un tip de percepție atemporală — deconectează privitorul de la orice informație legată de factorii care au determinat istoric alcătuirea formală a clădirii. Citirea anistorică este posibilă doar prin raportarea la propriul sistem ordonator al construcției și prin înlăturarea referințelor istorice care ar putea-o descrie. În consecință, întrucât nu putem (încă) accesa integral fondul referențial istoric al templului din Tikal, acesta poate fi considerat reprezentarea concretă a unui obiect arhitectural a cărui citire este pur anistorică.

Revenind la definițiile lui Olgiati privind noțiunile de „abstract" și „invenție non-referențială", ideea conform căreia gradul de înțelegere a unui obiect arhitectural presupune cunoașterea originii impune numaidecât formularea unei noi distincții noționale: cea dintre „proveniența istorică" și „proveniența genealogică" a formelor. În cadrul prelegerii „What is an idea for a building"[64], Markus Breitschmid subliniază modul în care

[64] Markus BREITSCHMID, *What is an idea for a building; how should we study buildings; why a building should be built with one material only... and some other useful hints for architecture students taken out of the book Non-*

arhitecții ar trebui să studieze clădirile, pornind tocmai de la această separație terminologică.
În primul rând, istoria se referă la dimensiunea socială a contextului în care o clădire a fost concepută, în timp ce genealogia se concentrează exclusiv pe dimensiunea formală a acesteia. Potrivit teoreticianului, obiectivul istoriei este de a prezenta o situație cauză-efect printr-o abordare critică a surselor, concentrându-se mai puțin asupra atributelor formale ale construcției. Pe de altă parte, genealogia este utilă istoriei pentru că reprezintă fundamentul acesteia, oferind avantajul faptului că „transmite informații relativ neschimbate față de sursă”[65].
Breitschmid atribuie acestei propagări nealterate a informațiilor un statut privilegiat în ceea ce privește modul în care arhitecții ar trebui să perceapă clădirile. Pornind de la premisa că descifrarea sensului formal al unui obiect arhitectural nu este un act cuantificabil — bazându-se nu doar pe informații precise, dobândite prin acumulare culturală, ci și pe o interpretare personală a dimensiunii „tangibile-fizice-formale”—, conform afirmațiilor lui Breitschmid, genealogia reprezintă

> „doar fundamentul pentru un istoric, în timp ce pentru arhitect conferă mari complexități. [...] Pentru a înțelege genealogic o clădire, nu este necesară interpretarea acesteia. Este suficientă o analiză simplă a ceea ce este prezent la fața locului. În cele din urmă, nu sunt

---

Referential Architecture, UVA School of Architecture, Charlottesvile, Virginia, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=KSwMocg-7gc , accesat 07.03.2022
[65] *Ibid.* (trad. proprie).

necesare nume, ani sau informații despre trecut pentru ca arhitecții să înțeleagă clădirile."[66]

Complexitatea metodei genealogice privind înțelegerea provenienței formale a unei construcții se bazează, așadar, pe un instinct fundamental al arhitectului aflat în situația de a percepe fie un obiect, fie spațiul (interior sau exterior) determinat de acel obiect. Mai mult, dacă „abilitatea de a percepe spațiul nu este ceva ce se învață; este ceva ce împărtășim cu toții"[67], atunci această modalitate de citire a formelor este similară — sau chiar se confundă — cu noțiunea de „alfabetizare vizuală". Această citire a reprezentărilor vizuale, întemeiată nu pe mijloace academice, ci pe experiență individuală, poate fi văzută, după cum arătam în prima secțiune a cărții, ca un fenomen sistematic de cultivare a unui nou tip de cititor, cel pe care Umberto Eco îl numea „empiric". Totodată, ea ar putea constitui chiar o premisă pentru noua „lume non-referențială", așa cum a fost ea descrisă de autorii volumului *Non-Referential Architecture*.

Așadar, ceea ce inițial am considerat drept consolidarea unui nou fond referențial contemporan, bazat pe instaurarea așa-numitei „culturi-pop" — cea mai accesibilă în societatea actuală și intens propagată în ultimele decenii prin intermediul cititorului empiric —, se suprapune cu observațiile lui Breitschmid și Olgiati referitoare la metoda genealogică de a percepe arhitectura într-un context cu totul excepțional al prezentului. Pentru arhitecți, această metodă de decriptare a

[66] *Ibid.* (trad. proprie).
[67] *Ibid.* (trad. proprie).

motivației din spatele formelor arhitecturale este prezentată, așadar, ca fiind cea mai autentică, reprezintând singura formă de percepție eliberată de influența oricăror încadrări istorice, sociale sau politice.
Revenind, însă, la problema lexicală care a generat necesitatea unei distincții între noțiunile de „abstract" și „invenție non-referențială", forma consacrată a termenului „non-referențial" — cea care avea să înlocuiască varianta inițială, *gegenstandslos* — s-a fixat, după cum subliniază Markus Breitschmid, în urma unui compromis:

> „Nu ne-a plăcut nici mie, nici lui Valerio, denumirea de «non-referențial», din cauza acestui «-non». Există o conotație negativă în interiorul termenului. Suntem conștienți de acest lucru și ne gândim de mult timp la asta."[68]

Așadar, însăși negația „-non" din alcătuirea termenului „non-referențial" conduce, inevitabil, la percepția unei revocări absolute a referințelor. Totuși, în cadrul prelegerii susținute la UVA School of Architecture în Charlottesville, Virginia, Breitschmid revine asupra denumirii conceptului, subliniind că „non-referențialitatea" nu implică o repudiere a referințelor. Mai exact, arhitecții continuă să se sprijine pe un fond referențial; însă, întrucât acesta nu mai poate fi considerat universal valabil în contextul cultural actual, operele lor nu ar mai trebui să se raporteze direct la el. În acest sens, obiectul de arhitectură ca „invenție non-referențială" poate lua naștere doar prin intenția de a fi perceput — asemenea templului din

---

[68] Markus BREITSCHMID, Interviu, „Club de Critica Arquitectura Udep", Lima, Peru, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=TGcWiLQMRbw&t=6s accesat 04.07.2022 (trad. proprie.)

Tikal — din perspectiva propriului sistem ordonator, prin experiența obiectivă a spațiului determinat de obiect și prin sensul conferit alcătuirii sale formale.
Pe lângă aceste trei condiții esențiale ale unei reorientări privind referențialitatea arhitecturii, atât ca act de creație, cât și ca act de receptare, autorii lucrării *Non-Referential Architecture* formulează încă patru direcții fundamentale. Împreună, ele alcătuiesc ceea ce Breitschmid și Olgiati definesc drept „cele șapte principii ale arhitecturii non-referențiale".

3.3. Structura proiectului. Cele șapte principii ale arhitecturii non-referențiale

Deși, la o primă lectură, cele șapte principii ale arhitecturii non-referențiale — „Experiența spațiului", „Unitatea", „Noutatea", „Construcția", „Contradicția", „Ordinea", „Conferirea de sens" — pot fi percepute ca etape ale unei metode de proiectare, ele nu pot fi înțelese decât ca instrumente de orientare în interiorul disciplinei. În această accepțiune, ele funcționează asemeni „actului clasic al lecturii" sau fenomenului de „alfabetizare vizuală": nu atât ca un set de prescripții pentru creație, ci mai degrabă ca un complex de modalități de a privi și de a înțelege opera de arhitectură.
Capitolul de față va prezenta cele șapte principii în paralel cu trimiterile lor către anumite texte „de anticipare" a noțiunii de „non-referențial", publicate anterior lucrării *Non-Referential Architecture*.

- Primul principiu al arhitecturii non-referențiale, „Experiența spațiului", privește modul în care obiectul de arhitectură este înțeles din perspectiva interioritatății sale.

Folosirea termenului de „interioritate” se naște din dorința de a evita opoziția reducționistă „interior-exterior”. În viziunea lui Olgiati, interiorul nu se reduce la o delimitare fizică accesată prin intermediul arhitecturii, ci definește însăși spațialitatea:

> „Arhitectura ține în primul rând de conceperea, construirea și alcătuirea de camere; ea se ocupă de scenografia și mișcarea în interiorul acestora”[69].

Percepția spațiului are, așadar, un caracter mai degrabă obiectiv, bazându-se pe experiența senzorială, nu pe interpretarea intelectuală. Un exemplu relevant al acestui principiu este observația lui Olgiati privind arhitectura lui Frank Lloyd Wright, surprinsă în culegerea de interviuri *Valerio Olgiati. Conversation with Students*:

> „Ce admir la arhitectura lui Wright? Mă intrigă întunericul ei, clădirile întunecate ale lui Frank Lloyd Wright. Ele vorbesc despre interior și nu despre exterior. Aceste clădiri sunt interesante pentru mine fiindcă arhitectura este mai interesantă din interior. Am ajuns să îmi dau seama că, față de spațiul foarte luminat, spațiul întunecat prezintă mai multe posibilități de a experimenta exteriorul din interior. Interiorul unei clădiri aproape că dispare, iar lumea exterioară se desfășoară mai intens.”[70]

- Al doilea principiu, „Unitatea”, presupune că experiența spațiului poate fi rezultatul unui ansamblu de idei și afinități care structurează concepția arhitecturală. Pentru Olgiati,

---

[69] BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture,* p. 14 (trad. proprie).
[70] BREITSCHMID, *Conversation with Students,* p. 8 (trad. proprie).

esențială este însă existența unei *unice idei, c*apabile să ghideze „autoritar" procesul de creație, aceasta fiind, de fapt, însăși condiția unității.
În virtutea aceluiași principiu, autorii *Non-Referential Architecture* introduc noțiunile de *composer* și *divider*[71], care desemnează două proceduri distincte de configurare a obiectului arhitectural. Dacă în cazul adiției obiectul se constituie prin agregarea mai multor fragmente, divizarea urmează metoda opusă: un întreg este redus progresiv pentru a ajunge la forma finală. Din această perspectivă, metoda divizării rămâne singura capabilă să aspire cu adevărat la unitate în arhitectură:

> „Atunci când ai o idee și vrei să faci un singur lucru, acea idee trebuie divizată. O consecință a acestui lucru este faptul că eu lucrez întotdeauna cu un pătrat sau cu un cub."[72]

- Al treilea principiu, „Noutatea", se referă la procesul de creație orientat către obținerea unui obiect a cărui proveniență să nu poată fi dedusă prin simpla experiență a spațiului. În sensul acesta, în ediția revistei *El Croquis* dedicată operei lui Olgiati, arhitectul insistă asupra distincției fundamentale dintre *newness* (noutate) și *fashionable* (la modă). Pentru o mai bună ilustrare a acestei diferențe, el pune în paralel opera lui Antoni Gaudi și cea a lui Frank Gehry:

---

[71] În lipsa unei traduceri rezonabile, ne vom referi la cei doi termeni ca „arhitectura divizării" (*divider*) și „arhitectura adiției" (*composer*).
[72] Valerio OLGIATI și Sieber BAKKER, interviu, „One Idea", 4th Concrete Design Competition-Monolithic, Exploring Versatility (trad. proprie).

> „Arhitectura lui Gaudi a fost considerată bizară într-un anumit moment al carierei lui. Cu toate discuțiile privind relevanța arhitecturii lui Gehry, nu am citit sau auzit niciodată cum că opera sa ar fi etichetată ca bizară. [...] Poate că validarea lui Gehry în mediul academic poate fi explicată doar printr-o eterogenitate în creștere a societății noastre. Arhitectura lui ar fi fost, cel mai probabil, etichetată ca fiind bizară în urmă cu cincizeci de ani, în timp ce, astăzi, cele mai idiosincratice formulări au ajuns să fie tolerate."[73]

- Al patrulea principiu, „Construcția", introduce problema materialității ca o condiție primordială privind unitatea arhitecturală. În acest caz, alegerea materialului nu este o simplă decizie tehnică, ci o parte integrantă a procesului de creație, condiționând forma și expresia obiectului. Din punctul acesta de vedere, Olgiati justifică folosirea, aproape fără excepție, a betonului în lucrările sale.

  > „[...] betonul este un material ideal pentru că poate fi turnat. El poate fi folosit atât la întindere, cât și la compresie și cu ajutorul lui putem face un perete, o placă, un stâlp, un perete curb, o cupolă. Este, așadar, cel mai bun material pentru a lucra cu ideea de a face un singur lucru."[74]

- Al cincilea principiu, „Contradicția", nu trebuie confundat cu noțiunile de „opoziție" sau „contrast". În accepțiunea lui Olgiati, contradicția are sensul de „eveniment" — un moment

---

[73] Markus BREITSCHMID și Valerio OLGIATI, „Valerio Olgiati's Ideational Inventory," in *El Croquis* 156 (2011), p. 25 (trad. proprie).
[74] OLGIATI și BAKKER, „One Idea" (trad. proprie).

capabil să declanșeze în conștiința privitorului o reacție directă, intensă, care mediază interacțiunea acestuia cu spațiul.

> „Imaginați-vă o clădire mică. Imaginați-vă că intrați într-una dintre camerele acelei clădiri și găsiți o scară. Ființele umane nu se gândesc la modul în care este configurată o clădire; mai degrabă, ei știu doar că se întâmplă ceva la etaj pentru că există o scară [...] Acum, dacă intrați în aceeași clădire și găsiți o cameră cu două scări, ceva cu totul diferit se întâmplă în imaginația voastră. [...] A avea două scări care duc la etaj dintr-o singură cameră este un exemplu de contradicție, pentru că este clar că avem nevoie doar de o singură scară pentru a merge la etaj."[75]

- Prin intermediul celui de-al șaselea principiu, „Ordinea", autorii pun în discuție relația dintre idee, ordine și construcție, afirmând că ordinea constituie primul act de materializare a ideii, anterior transpunerii acesteia în construcție. Cu alte cuvinte, ideea care fundamentează conceptual obiectul de arhitectură își găsește mai întâi expresia într-un sistem ordonator, preexistent manifestării sale fizice.

- Cel de-al șaptelea principiu, „Conferirea de sens", reprezintă concretizarea în domeniul arhitecturii a noțiunii de „non-

[75] BREITSCHMID și OLGIATI, „Valerio Olgiati's Ideational Inventory", p. 33 (trad. proprie). Ținând cont de aprecierea pe care Olgiati o arată față de opera lui Kazuo Shinohara, este plauzibil ca exemplul la care acesta face aluzie să fie proiectul „Repeating Crevice".

> referențial". În viziunea lui Olgiati și Breitschmid, în contextul lumii non-referențiale, o construcție poate dobândi propria semnificație prin însăși alcătuirea ei, fără a trimite la elemente exterioare arhitecturii.

A *conferi sens* unei construcții este, așa cum subliniază autorii, echivalent cu a avea *o idee* pentru acea construcție. Oricât de complexă ar fi, această idee trebuie să fie capabilă să genereze formă[76] și, totodată, să ofere arhitectului o viziune clară asupra întregului, chiar dacă ea nu poate fi niciodată descriptibilă în totalitate. Această nouă perspectivă asupra actului de a proiecta se constituie ca o consecință a lumii non-referențiale. Cu alte cuvinte, într-un context cultural contemporan, lipsit de idealuri comune și aspirații universal valabile, arhitecții ar trebui să conceapă clădirile pornind de la această unică idee.
Pentru a ilustra această condiție, Breitschmid recurge, într-una dintre prelegerile susținute la UVA School of Architecture, la exemplul grădinilor închise sau „ascunse" („*the architecture for secluded gardens*"). Prin discursul său, el atrage atenția asupra unei confuzii frecvente între ideea unei construcții și utilitatea acesteia. Conferirea de sens nu trebuie confundată cu conferirea de funcțiune: faptul că o clădire este destinată locuirii — cum este cazul banal al unei case — sau expunerii unor artefacte — cum este cazul unui muzeu — nu reprezintă idei capabile să determine forma acelei case, sau a acelui muzeu. De asemenea, faptul că o construcție va fi înaltă sau joasă, ori că va fi construită din lemn sau din beton, ține mai degrabă de tectonica ei, nu de sensul atribuit acesteia. În schimb, ideea unei grădini ascunse (*secluded garden*) se

[76] „The form-generative idea", așa cum o numesc autorii *Non-Referential Architecture*.

proiectează aproape automat și chiar arhetipal în imaginarul colectiv sub forma unei incinte. Acest prim gând, anterior oricărei reprezentări arhitecturale (schițe sau desene convenționale), conferă sens construcției prin capacitatea sa de a declanșa, în percepția privitorului, sentimentul unei descoperiri sau al unei revelații.

> „Astăzi, conferirea de sens apare dacă o clădire îi face pe oameni inventivi și încep să-și conceapă propriile gânduri. Conferirea de sens astăzi apare atunci când oamenii își amplifică propriile posibilități.”[77]

Așadar, întrucât conferirea de sens se identifică cu actul de a avea o idee *form-generative*, se poate spune că ultimul principiu al arhitecturii non-referențiale le include și le subordonează, deopotrivă, pe primele șase. În acest sens, „Experiența spațiului”, „Unitatea”, „Noutatea”, „Construcția”, „Contradicția” și „Ordinea” pot fi privite ca expresii și consecințe ale celui de-al șaptelea principiu, completându-se reciproc pe fondul acestuia. În contextul lumii non-referențiale, proiectul de arhitectură se sprijină pe principiul conferirii de sens și, implicit, pe capacitatea arhitectului de formula o idee capabilă să genereze formă. Cele două condiții sunt interdependente și se nasc din specificitatea unei actualități care, prin absența reperelor universale, promite un nou tip de libertate creativă.
Pentru a înțelege amploarea și implicațiile acestei noi libertăți în disciplina arhitecturii, următorul capitol se va preocupa de modul în care aceasta se poate materializa în practica contemporană.

---

[77] BREITSCHMID în „What is an idea for a building” (trad. proprie).

4. Practica non-referențială

Al treilea termen al terțetului care fundamentează cercetarea de față este, dintre toate, și cel mai recent vehiculat în întreaga sferă a arhitecturii. Totuși, aici merită menționat că autorii volumului *Non-Referential Architecture* subliniază încă din prefață faptul că lucrarea lor se adresează în special celor care construiesc: „Această carte se adresează creatorilor de arhitectură”[78].
Orientarea declarată a lucrării către arhitecții practicanți implică o separație în interiorul profesiei, asemănătoare, într-o anumită măsură, distincției propuse de Peter Eisenman între proiectul de arhitectură și practica de arhitectură, deși aici accentul se pune pe opoziția dintre practica de proiectare și cea academică. Această focalizare conferă conținutului o aparentă accesibilitate, printr-o serie de derogări deliberate de la rigoarea academică clasică. Absența aproape totală a citatelor, a numelor sau a ilustrațiilor face ca *Non-Referential Architecture* să pară „la îndemână”, fără a pretinde o experiență prealabilă amplă în teoria de arhitectură. Totuși, cele câteva trimiteri la personalități, opere sau perioade importante din istoria arhitecturii expun poziția autorilor față de tradiția construită și scrisă a acesteia, conturând astfel un cadru de reflecție asupra operei lui Olgiati.
În continuare, vor fi analizate aceste excepții, care să orienteze cititorul, și, totodată, să îl familiarizeze cu fondul referențial propriu al arhitectului elvețian — chiar cu riscul de a depăși limita propusă de autorii cărții, care vizau o actualitate a disciplinei detașată de orice referințe. În stabilirea unui *arrière-*

[78] BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture*, p. 8 (trad. proprie).

plan al influențelor — directe sau indirecte — asupra operei lui Valerio Olgiati, analiza va începe cu practica de arhitectură elvețiană, investigând contextul local extra-profesional al arhitectului, pentru a trece apoi la influențele personalităților marcante ale unei arhitecturi locale, începând cu momentul de cristalizare a modernismului elvețian. Totodată, conturarea fondului referențial al lui Olgiati va include și specificitatea didacticii Școlii de Arhitectură a ETH Zürich, mediul academic de proveniență pentru numeroși arhitecți elvețieni consacrați.

4.1. Practica de arhitectură în Elveția. *Elveţianismul*

Se poate spune că, de-a lungul timpului, s-a consolidat o anumită preconcepție legată de practica arhitecților elvețieni. Măsura densificării orașelor, ordinea compozițională și rigorile constructive sunt doar câteva dintre trăsăturile care conferă arhitecturii elvețiene un caracter metodic și ușor de recunoscut:

> „Ca o regulă, mediul construit elvețian este definit de ordine, o ordine înrădăcinată la nivel cultural. Clădirile, infrastructura și peisajul sunt organizate astfel încât să permită o eficiență a acțiunilor. Indiferent de lucrurile care se schimbă, elementele fixe sunt la locul lor, ajutând discret, dând naștere unui sentiment de tenuitate, care deopotrivă inspiră și enervează, eliberează și suprimă."[79]

Aparenta omogenitate a fondului construit este adesea explicată prin continuitatea culturală rezultată din neutralitatea istorică a

---

[79] Irina DAVIDOVICI, *Reiterations: Cliché and Interpretation in Contemporary Swiss Architecture, Project Journal*, nr. 6 (2017), p. 30 (trad. proprie).

Elveției. Această condiție, aparent privilegiată, a fost însoțită, pe lângă statutul de teritoriu cvasi-insular în inima Europei, de un anumit conservatorism local și de o mentalitate desprinsă de influențele externe.
În teza *Thinking Outside The Box. Reading „Swissness" through recent residential architecture in the Graubünden*, Ralph Kent denumește această ideologie colectivă o „mentalitate buncăr". Făcând aluzie la cele peste 250.000 de buncăre construite în Elveția începând cu anii 1960, autorul o definește ca „o introspecție și dezlegare conștientă de o lume în general mai tulburată decât pășunile verzi din Alpi"[80].

4.1.1. Auto-referențialitatea neutralității istorice

Percepția asupra neutralității nu este însă întotdeauna uniformă; presupusa sedimentare a valorilor locale nu garantează automat și o uniformitate culturală. De altfel, în cadrul Expoziției Mondiale din Sevilla (1992), artistul francez de origine elvețiană, Ben Vautier, a ridicat problema unei crize identitare a Elveției prin aforismul „Elveția nu există".
În contextul diversității culturale a unei Confederații împărțite în 26 de cantoane (20 de cantoane întregi și șase semicantoane) și având patru limbi oficiale — germană, franceză, italiană și retoromana (romansch) —, afirmația lui Vautier subliniază dificultatea de a constitui un întreg coerent, dincolo de aspectele ce țin de simpla delimitare teritorială. Astfel, apare întrebarea dacă neutralitatea consolidată istoric a unei națiuni, izolată de oscilațiile politice și economice internaționale, mai poate

[80] Ralph KENT, *Thinking Outside The Box. Reading „Swissness" through recent residential architecture in the Graubünden* (2010) p. 81 (trad. proprie).

garanta autenticitatea a ceea ce poate fi numit *swissness* (elveţianism).
Acest statut al neutralităţii, instaurat simbolic încă din secolul al XV-lea prin îndemnul sfântului Nicholas de Flüe[81] — „nu vă implicaţi în treburile altora” — devine semnul distinctiv al unui sistem politic care a permis dezvoltarea de culturi, dialecte şi obiceiuri distincte în cadrul diferitelor regiuni şi cantoane. Promisiunea unei unităţi prin diversitate poate însemna însă, pe lângă un angajament democratic, şi un compromis al identităţii. În teza *Architecture of a Muted Intensity*[82], publicată la Tampere University School of Architecture, Michael Szczerepa foloseşte termenul „swissness” pentru a stabili factorii care determină specificitatea practicii în arhitectura elveţiană. Pornind de la contextul istoric, politic şi social, autorul arată că, în comparaţie cu societăţile aflate în plin proces de globalizare, contrar afirmaţiei lui Vautier, Elveţia menţine totuşi un anumit nivel de independenţă şi reticenţă la schimbare. Această caracteristică, rezultată din neutralitate şi din neimplicarea în mecanismele politice şi economice externe, a contribuit, de-a lungul timpului, la păstrarea unei tradiţii arhitecturale locale, vizibilă în identitatea şi aparenta unitate a fondului construit.
O astfel de arhitectură, sensibilă la tradiţie prin identificarea şi asimilarea valorilor sale fundamentale, ridică problema referinţei şi a continuităţii unui mod de lucru în jurul noţiunii de „regionalism critic”.

---

[81] Nicholas de Flüe (1417-1487), sfântul patron al Elveţiei, cunoscut şi sub numele Bruder Klaus, în onoarea căruia a fost ridicată Capela Bruder Klaus din Mechernich, Germania, proiectată de Peter Zumthor în 2007.
[82] Michael SZCZEREPA, îndrumători: Ilmari LAHDELMA şi Pekka Passinmäki, *Architecture of a Muted Intensity* (Tampere: Tampere University School of Architecture, 2019).

Termenul de „regionalism critic”, consacrat de Kenneth Frampton în *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, se referă însă la o reorientare către cultura autohtonă nu doar prin simpla introspecție izolată de limitele teritoriale, ci și prin sincronizarea acesteia cu anumite valori universale. De altfel, prin trimiterile repetate la *Istorie și adevăr* a lui Paul Ricoeur, Frampton subliniază importanța însușirii și reinterpretării moștenirii arhitecturale regionale, suprapusă manifestărilor unei „culturi mondiale”.

> „[d]e aici și paradoxul: e nevoie pe de o parte de reînrădăcinarea în propriul trecut, de refacerea unui suflet național și de a impune totodată această revendicare spirituală și culturală față de personalitatea colonizatorului. Dar, în același timp, pentru a păși în civilizația modernă e nevoie de a pătrunde în raționalitatea științifică, tehnică, politică care deseori pretinde pur și simplu abandonarea unui întreg trecut cultural. […] Acesta este paradoxul: cum poate avea loc simultan și modernizare, dar și reîntoarcerea la izvoare?”[83]

Cu riscul de a forța paradoxul lui Ricoer în sensul propriilor căutări, simultaneitatea chestionată de autorul francez poate fi interpretată ca însăși suprapunerea noțiunilor de „extra-referențial” și „auto-referențial”: raportarea la un context exterior corespunde „modernizării”, în timp ce raportarea introspectivă la anumite valori interioare corespunde „reîntoarcerii la izvoare”.

---

[83] Paul RICOEUR, *Istorie și adevăr*, traducere din limba franceză și prefață de Elisabeta Niculescu, București, C.E.U. Press, 1996, p. 325.

În acest cadru, termenul de „neutralitate”, înțeles aici fie ca act pasiv, fie ca manifestare „mizantropă”, poate fi asociat cu un concept al „auto-referențialității”, formulat, de data aceasta, nu prin raportarea la scara obiectului de arhitectură — așa cum o propune Eisenman în cazul prototipul *La Maison Dom-Ino* —, ci în directă legătură cu scara teritoriului sau a întregii culturi locale.

4.1.2. Referința locală și „Școala din Ticino”

În contexul neutralității și al „mentalității buncăr”, descrise anterior, punerea în discuție a unui anumit regionalism critic elvețian este cu atât mai justificată cu cât, după cum afirmă Frampton, „printre alți factori care contribuie la emergența unui astfel de regionalism nu se află doar o anumită prosperitate, ci și un anume gen de consens anti-centrist — cel puțin o aspirație la o formă de independență culturală, economică și politică”[84].
Totodată, în eseul „Prospects for a Critical Regionalism”, același Frampton consideră că teritoriul Confederației Helvetice reprezintă un bun exemplu al suprapunerii ideologiei externe cu o rezistență locală întreținută de sistemul politic cantonal — o contradicție între admisie și excludere, care a favorizat „puternice tendințe regionaliste, care au presupus adesea o natură critică”[85]. Mai mult, dintre exemplele consacrate pentru această tendință în arhitectură, autorul consideră Casa Costioli

[84] Kenneth FRAMPTON, *Arhitectura modernă: o Istorie Critică*, Traducere din limba engleză de Magda Teodorescu, București, Editura Universitară Ion Mincu, 2016, p. 323.
[85] Kenneth FRAMPTON, „Prospects for a Critical Regionalism”, *Perspecta*, vol. 20 (1983) p. 156 (trad. proprie).

din Campione d'Italia, proiectată de Dolf Schnebli, o primă reprezentare a regionalismului critic în zona de frontieră italo-elvețiană.
Deși influențele moderniste s-au manifestat în arhitectura elvețiană încă din perioada interbelică și s-au cristalizat în anii 1950 prin operele arhitecților Rino Tami, Alberto Camenzind sau Augusto Jäggli, Schnebli este creditat de Frampton ca inițiator al unei culturi regionale sincronizate cu modernismul corbusian. În această cheie de citire, se poate spune că locuința sa boltită din Lombardia reflectă un paralelism formal și conceptual cu antecedente precum Maison Jaoul sau Maison Sarabhai. În aceeași măsură, Casa Rotalinti din Bellinzona, proiectată de Aurelio Galfetti, precum și locuințele private din Motier, Flamatt și Siedlung Halen realizate de grupul de arhitecți Atelier 5[86], se înscriu în condițiile aceluiași tip de abordare regionalistă. Aceste proiecte nu doar că reflectă preocuparea pentru integrarea valorilor locale în arhitectura epocii, ci marchează și începutul unei veritabile mișcări sau „școli ticineze" în anii 1960.

> „[...] care e lucrul care îi leagă pe Vacchini, Snozzi, Botta, Galfetti? Poate că interpretarea cea mai inteligentă a acestui fenomen, *a posteriori*, este regionalismul critic inventat de Kenneth Frampton. Deci este un regionalism. E o manieră de a repune în chestiune moștenirea modernă. Galfetti — prima casă celebră, casa

[86] Atelier 5 a fost fondat în 1955 în Berna de arhitecții Erwin Fritz, Samuel Gerber, Rolf Hesterberg și Alfreod Pini la care s-a alăturat mai târziu Nicklaus Morgenthaler. Membrii fondatori s-au cunoscut în atelierul lui Hans Brechbühler, un fost student al lui Le Corbusier în anii 1930.

> Rotalinti, e un fel de deconstrucție-reconstrucție a canoanenlor lui Corbu."[87]

Arhitectura din Ticino a fost interogată și în *Constructing 'the School of the Ticino': the historiography of a new Swiss architecture,* prin cercetarea istoriografică a Irinei Davidovici, lector și coordonator științific al Institutului GTA din cadrul ETH Zürich. Textul, apărut în revista academică *The Journal of Architecture*, prezintă, în patru narațiuni istoriografice, emergența grupului de arhitecți din cantonul sudic al Elveției, ca o viziune colectivă radicală, apărută pe fondul conservatorismului național. Această nouă perspectivă locală, care s-a manifestat printr-o „puternică înțelegere de sine în rândul arhitecților ticinezi"[88], a stat la baza dezvoltării speculative a unui mod de lucru care s-a preocupat deopotrivă de „istoricizare și reflexie"[89].

Dintre cele patru narațuni istoriografice, cea de-a doua, „arhitectura ticineză ca regionalism critic", urmărește, pe lângă evoluția unei sinteze de ansamblu a modernismului din sudul Elveției, și interpretările particulare ale acesteia în concepția arhitecților ticinezi. Prin trimiterile la noțiunea de „școală

---

[87] Luca Ortelli într-un interviu acordat lui Ștefan Simion. Vezi Ștefan SIMION, *Ambiguitatea Capodoperei, Livio Vacchini prin 11 dialoguri,* București, Editura Fundației Arhitext Design, 2017, p. 139.
[88] Irina DAVIDOVICI, *Constructing 'the School of the Ticino': the historiography of a new Swiss architecture, 1975*-1990, *The Journal of Architecture*, 25:8 (2020) p. 1116 (trad. proprie).
[89] *Ibid.*

ticineză”[90], introdusă de Kenneth Frampton în articolul „Mario Botta and the School of the Ticino”, din numărul 14 al revistei *Oppositions*, Davidovici prezintă succesiunea de straturi ale acestei sinteze ca pe un transfer între generații, considerând că, începând cu anii 1970, „în timp ce modernismul a continuat să reprezinte o poziție împotriva dezvoltării speculative dăunătoare, [...] în proiectele lor (i.e. tânăra generație), acesta a fost asimilat ca referință istorică, în aceeași proporție cu modelele vernaculare de locuire și peisaj”[91].

Această evoluție profesională a depins, de asemenea, de fondul referențial al arhitecților vremii și de modelele care au stat la baza reorientării breslei. De altfel, făcând abstracție de lucrările lui Galfetti și, ulterior, de cele proiectate de Snozzi și Ruchat-Roncati, modernismul noilor apariții în peisajul alpin nu s-a inspirat doar din operele lui Le Corbusier, regionalismul ticinez avându-și originea „nu doar în lucrările de pionierat ale lui Schnebli, Galfetti și Atelier 5, ci și în opera Neo-Wrightiană a lui Tita Carloni”[92].
În această diversitate de referințe, Louis Kahn a constituit, de asemenea, un reper pentru arhitecți precum Peppo Brivio sau Giancarlo Durisch, în timp ce Livio Vacchini și-a concentrat căutările asupra unui *miesianism internațional*. Totodată, primele proiecte ale lui Mario Botta, arhitectul cel mai frecvent menționat în textele lui Frampton referitoare la „școala

[90] Kenneth FRAMPTON, „Mario Botta and the School of the Ticino”, *Oppositions*, nr. 14 (1978) p. 1-25.
[91] DAVIDOVICI, *Constructing ‘the School of the Ticino’,* p. 1116 (trad. proprie).
[92] FRAMPTON, *Prospects for a Critical Regionalism*, p. 156 (trad. proprie).

ticineză", au fost puternic influențate de *mentoratul venețian*[93] sub Le Corbusier, Carlo Scarpa și Louis Kahn.
De altfel, opera lui Botta a fost tratată pe larg și în capitolul privind regionalismul critic din *Modern Architecture: A Critical History*, fiind considerată reprezentativă pentru o cultură a reinterpretării influențelor externe suprapuse potențialului critic regional:

> „Lucrările celui mai bun elev al lui Carloni, Mario Botta, sunt reprezentative în acest sens; ele se concentrează asupra problemelor care se leagă direct de locul specific, adaptând în același timp metode și abordări extrase din exterior."[94]

Dintre particularitățile esențiale reflectate în lucrările lui Botta, Frampton evidențiază preocuparea arhitectului elvețian pentru ceea ce el numește „construirea locului" — o condiție fundamentală a oricărei realizări arhitecturale. Aceasta presupune ca teritoriul să fie asimilat ca parte integrantă a procesului de creație și nu perceput ca o prezență accidentală sau neprevăzută. Din acest punct de vedere, proiectele pentru școala din Morbio Inferiore și casa din Riva San Vitale reconstituie locul: în cazul primului, printr-o „compensare culturală pentru pierderea evidentă a vieții civice din Chiasso"[95], iar în cazul celui de-al doilea, prin trimiterea la turnurile tradiționale ticineze din secolul al XVI-lea — „rocoli". Conceptul de „construire a locului" se reflectă clar și în proiectele publice la care a participat Mario Botta. Colaborarea

---

[93] Referire la perioada cuprinsă între 1964 și 1969, când Mario Botta a studiat la Instituto Universitario di Architettura IUAV Venezia.
[94] FRAMPTON, *Arhitectura modernă*, p. 332.
[95] *Ibid.*

cu Luigi Snozzi pentru Centro Direzionale în Perugia și Gara din Zürich, precum și cea cu Tita Carloni, Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati și același Snozzi la concursul pentru masterplanul campusului din Dorigny, au reprezentat propuneri de restructurare urbană menite să nu compromită orașul istoric, deși se raportau, inevitabil, la scara a unor mega-structuri.
Dincolo de intenția de a transfera autonomia arhitecturală la proporțiile teritoriului, aceste proiecte sunt relevante și prin apartenența la un colectiv de lucru, ceea ce întărește ideea de „școală ticineză" ca voce comună, în detrimentul evidențierii unei singure personalități dominante.
Cu toate acestea, reliefarea lui Mario Botta în textele lui Frampton este evidentă. În narațiunile istoriografice privind arhitectura ticineză, Irina Davidovici critică poziția aproape unidirecționată a autorului, considerând că:

> „Prin evidențierea lui Botta drept principalul protagonist al acestei «școli», Frampton a distorsionat percepția străinilor despre arhitectura ticineză, cu consecințe de amploare în deceniile care au urmat."[96]

O critică similară poate fi regăsită și în articolele „Lieder, die man nicht erwartet: Neue Architektur im Tessin" („Cântece la care nu te aștepți: Arhitectură nouă în Ticino") și „Ein Mythos auf dem Prüfstand: Tessiner Architektur 1980-86" („Un mit la judecată: Arhitectura ticineză 1980-86"), publicate în *Bauwelt*, unde istoricul de arhitectură Frank Werner subliniază ceea ce, în accepțiunea lui, s-a „mitologizat" de-a lungul timpului în jurul arhitecturii ticineze.

---

[96] DAVIDOVICI, *Constructing 'the School of the Ticino'*, p. 1118 (trad. proprie).

Poziția revizionistă a lui Werner față de textele lui Frampton pune sub semnul întrebării existența unei presupuse „școli ticineze”, precum și ideea că protagoniștii acesteia ar fi proiectat o arhitectură strâns legată de tradiție. Werner atribuie originea acestui mit unui „reflex eurocentrist”[97] al lui Frampton, alături de un determinant cultural internațional al vremii, ambele elemente reflectând mai degrabă:

> „[…] atracția «exotică» a coloniilor sale (i.e. regiunea Ticino) de avangardă, farmecul «autentic» al vernacularului și Arcadia fictivă a văilor «neatinse» aflate în proximitatea convenabilă a autostrăzilor europene.”[98]

În sensul celor spuse de Werner, ideea de numitor comun al arhitecturii din sudul Elveției poate fi percepută ca o comasare forțată, conducând inevitabil la uniformizare. În definitiv, din perspectiva concepției arhitecturale, operele protagoniștilor presupusei „școli ticineze” s-au situat adesea pe poziții contradictorii: de exemplu, Casa Tonini — proiectată de Fabio Reinhart și Bruno Reichlin — se detașează de influențele moderniste și se apropie de un *palladianism* abstractizat, în timp ce Palestra Polivalente a lui Livio Vacchini rămâne indiferentă față de peisajul exterior — sau ceea ce Mario Botta înțelegea prin „construirea locului”.
Mai mult, într-unul dintre interviurile incluse în *Ambiguitatea Capodoperei, Livio Vacchini prin 11 dialoguri*, Luigi Snozzi se dezice de noțiunea introdusă de Kenneth Frampton, atribuind

[97] *Ibid.* p. 1126 (trad. proprie).
[98] *Ibid.* p. 1127 (trad. proprie).

emergența grupului ticinez unui scop comun declarat: acela de a se impune în fața reglementărilor locale, adesea restrictive:

> „Lupta pe care o duceam atunci, ca grup, era lupta împotriva regulamentelor cantonului din Ticino. [...] A fost numită școala ticineză, dar nu a existat nicio școală ticineză. Singurul lucru pe care îl făceam împreună a fost să ducem această luptă."[99]

Totodată, în aceeași serie de mărturisiri surprinse în cartea lui Ștefan Simion, Mario Botta, personajul principal al teoriei lui Frampton legate de regionalismul critic elvețian, admite faptul că „nu a fost vorba de o școală, ci pur și simplu despre o cultură arhitecturală pe care generația noastră a împărtășit-o."[100]
O cultură arhitecturală împărtășită, concentrată într-o generație, ține, într-adevăr, de coagularea a unui colectiv în jurul unei orientări profesionale. Faptul că un teritoriu precum Ticino își deblochează spontan istoria precisă, pe fondul efervescenței intelectuale a câtorva personaje, atrage inevitabil reflexul nominalizării acestora. Deși ideea de „școală" poate părea prezumțioasă — mai ales câtă vreme această cultură nu a fost programatică și nici difuzată prin sisteme de învățământ —, faptul că acea nouă arhitectură regională s-a reformat pe baza entității de grup este, acum, indiscutabil.

> „[...] Este exact opusul celebrării individuale. Astăzi, pentru tinerele generații, arhitectura ticineză nu mai există. E Botta, pentru unii poate că e și Snozzi, pentru alții și Vacchini. Dar fenomenul care cu adevărat a marcat o epocă a fost faptul că personalități extrem de

[99] SIMION, *Ambiguitatea Capodoperei,* p. 51.
[100] *Ibid.*, p. 85.

> diferite, prin vocație, prin educație și chiar poziționare politică, au fost capabile să producă ceva care aparținea teritoriului."[101]

În cele din urmă, trebuie spus că acest subcapitol nu își propune o cartare istorică a arhitecturii ticineze și nici nu pretinde să ofere clarificări definitive asupra diferitelor percepții legate de condiția interioară a acesteia. Mai degrabă, este vorba despre o simplă punere în temă, o necesitate minimă în cadrul mai larg al lucrării, care urmărește să evidențieze, chiar și episodic, anumite secvențe temporale considerate esențiale pentru demersul ei teoretic. De altfel, cele câteva trimiteri la operele și personalitățile locale marcante, extinse pe un interval de aproape jumătate de secol, au fost calibrate astfel încât să schițeze, chiar și sumar, imaginea diferitelor concepții în practica arhitecților din prealpi. Mai mult, încercarea de a înțelege efectul arhitecturii ticineze asupra a ceea ce numeam anterior „teritoriul cvazi-insular din inima Europei" contribuie la completarea fondului referențial al formării lui Valerio Olgiati și ne apropie treptat opera sa. Acest lucru se datorează și faptului că, dintre protagoniștii controversatei „școli ticineze", majoritatea arhitecților reuniți sub formula noțională introdusă de Kenneth Frampton au avut un ecou semnificativ și în învățământul de arhitectură elvețian. Prin urmare, punerea în discuție a unei „școli" în adevăratul sens al cuvântului se poate impune doar atunci când ne referim la Eidgenössische Technische Hochschule din Zürich (ETH) sau la Accademia di Architettura di Mendrisio (AAM).

---

[101] Luca Ortelli în SIMION, *Ambiguitatea Capodoperei,* p. 139.

4.1.3. Referința didactică și școala din Zürich

Revenind la observațiile Irinei Davidovici, asimilarea modernismului în regiunea Ticino s-a realizat printr-un transfer cultural între generații. Totodată, pentru mediul academic arhitectural, o perspectivă diacronică asupra succesiunii secvențelor marcante în devenirea unui posibil „elveținism" poate surprinde o evoluție similară.
În acest context însă, transferul este mai degrabă metodologic decât ideologic. Natura sistematică a ceea ce numim „pedagogie" a făcut ca principiile de predare instituționalizată a proiectului să se transmită altfel decât în cazul celor deprinse tradițional prin asimilarea unui anumit „spirit al timpului" sau prin ucenicia în atelierul „maestrului". Simplul fapt că învățarea nu se raportează doar la actualitatea profesiei și la condițiile ei contemporane, argumentându-se sistematic prin istoria experiențelor precedente, asigură o continuitate culturală și deschide un fond referențial vast, fără o juxtapunere imediată cu prezentul.
Naturii atemporale a metodologiei de predare i se mai adaugă și anumitele predispoziții teoretice ale profesorilor. Afinitățile individuale, modul de abordare a diferitelor instanțe ale discplinei, precum și selecția lor, influențează în mod subtil traiectoria transferului cultural și formarea profesională a tinerelor generații. De altfel, nu este întâmplător că formularea „școală în școală" este folosită frecvent pentru a descrie instituțiile de învățământ în arhitectură. Particularitatea unor astfel de școli constă tocmai în prezența aproape fără excepție a unor personalități marcante, fie orientate spre dimensiunea teoretică a disciplinei, fie implicate direct în practica de arhitectură, evidențiindu-se astfel importanța unei anumite *vocații de mentorat* pentru această formă de învățământ.

Cazul ETH Zürich exemplifică clar o astfel de școală. Influența constantă, de-a lungul timpului, a unora dintre cele mai importante voci din istoria arhitecturii moderne asupra Departamentului de Arhitectură continuă și astăzi să constituie o sursă esențială pentru noile exprimări în practica elvețiană:

> „Acest limbaj sintetic al reținerii formale, senzorialității materiale și referențialității tipologice, a fost transmis de-a lungul generațiilor de absolvenți ai ETH (Eidgenössische Technische Hochschule) cu variații relativ mici, care se amplifică pe măsură ce se propagă între fiecare generație succesivă de practicieni."[102]

4.1.3.1. Referința socială și detașarea de „cultura politehnică"

În lucrarea *Forms of Practice, German Swiss Architecture 1980-2000*, Irina Davidovici subliniază importanța succesiunii unor personaje remarcabile care au condus catedra de arhitectură a ETH Zürich de-a lungul timpului. De la Gottfried Semper, primul profesor de arhitectură în cadrul Polytechnikum[103], până la Alfred Roth, cel care, în anii 1950, a contribuit la perpetuarea principiilor moderniste în didactica Departamentului de Arhitectură, personalitățile care au influențat semnificativ metodologia de predare au fost arhitecți ale căror preocupări se situau deopotrivă între practică și teorie:

[102] DAVIDOVICI, „Reiterations", p. 32 (trad. proprie).
[103] Fondată în 1855, Polytechnikum, denumirea inițială a ETH Zürich până 1913 , a fost prima instituție creată după adoptarea Constituției Federale.

> „Această serie de protagoniști a stabilit o genealogie arhitecturală mai clară decât în majoritatea altor țări."[104]

Totuși, momentul esențial care a marcat orientarea către teoria de arhitectură a unei școli cu vocație tehnică — a cărei programă era, până atunci, axată mai degrabă pe principii de aplicabilitate imediată — s-a produs abia la începutul anilor 1960, odată cu venirea la ETH a arhitectului Bernhard Hoesli și a sociologului Lucius Burkhardt. Această modificare a unei „culturi politehnice", așa cum o numește Davidovici, a pornit de la restructurarea anului întâi condus de Hoesli, al cărui *Grandkurs* a reprezentat modulul introductiv al unei didactici bazate, în principal, pe conceptualizarea spațiului. Detașarea de tipul convențional de predare a abilităților practice fundamentale în proiectare a însemnat, pe lângă consolidarea unei baze teoretice universal valabile, și „o direcție sistematică și conceptuală puternică, a cărei influență asupra educației și practicii elvețiene persistă până în prezent."[105] Trebuie menționat aici și că metodologia lui Bernhard Hoesli a fost puternic influențată de tipul de pedagogie practicat la University of Texas School of Architecture din Austin, unde arhitectul elvețian a predat alături de personalități precum Colin Rowe, John Hejduk sau Robert Slutzky. Abordarea didactică a grupului de arhitecți supranumit „The Texas Rangers" a fost implementată de Hoesli la ETH mai întâi prin introducerea noțiunii de „spațiu" ca element mijlocitor abstract

---

[104] Irina DAVIDOVICI, *Forms of Practice. German-Swiss Architecture. 1980-2000*, gta Verlag, Zürich, 2018, p. 44.
[105] *Ibid.* p. 45 (trad. proprie).

în arhitectură și, ulterior, prin raportarea acestuia la contextul urban existent.

> „Cu toate acestea, orașul a fost înțeles în primul rând în termeni spațiali și formali, ca o compoziție cu goluri închise care curg liber.”[106]

Odată cu instaurarea noii metode de predare, bazate pe principiile Grandkurs, și prin detașarea de tipul de educație aplicată și rutinată în anii 1950, didactica ETH s-a orientat către speculația teoretică, formulând noi căutări, independente de sistemele constructive sau principiile tehnice de materializare a proiectului de arhitectură. Acest demers a deschis calea către o reevaluare a modernismului anilor 1920, asimilat în mediul academic din Zürich prin recuperarea condiției sociale a profesiei și reconectarea practicii de arhitectură la aceasta. Redobândirea acestei componente — care avea să devină dominantă în metodologia de predare a ETH vreme de aproape un deceniu — a fost pusă pe seama introducerii de către Lucius Burkhardt a unui nou sistem de referințe privind procesul de creație arhitectuală, un sistem bazat pe impactul arhitecturii asupra societății.

La fel ca în cazul lui Bernhard Hoesli, influența lui Burkhardt s-a produs pe fondul transferului cultural bazat pe un model pedagogic importat din afara mediului academic elvețian. Experiența didactică a sociologului, dobândită la Hochschule für Gestaltung din Ulm — școală înființată în 1951 pe baza principiilor raționalismului științific ale arhitectului elvețian

---

[106] *Ibid.*

Max Bill[107] — a determinat o nouă perspectivă în didactica ETH. Aceasta propunea, prin introducerea abstractizării ca instrument didactic al *Grandkurs*, un nou sistem de luare a deciziilor în procesul de creație arhitecturală, orientat către investigații sociologice și cercetări multidsiciplinare.

> „Ca urmare, tendințele ETH — la fel ca în cazul altor școli europene de la acea vreme — au glisat de la aspectele practice înspre abstract."[108]

Detașarea aproape radicală de materialismul așa-zisei „culturi politehnice", determinată de ascensiunea teoriei de arhitectură în didactica ETH, avea să cunoască, însă, în anii 1970, o perioadă de ajustare. Unul dintre momentele esențiale de compensare și reorientare către practica profesională este strâns legat de viziunea colectivă a protagoniștilor „Școlii din Ticino".
În sensul unui *legato* cu ceea ce, în capitolul anterior, am considerat a fi un ecou semnificativ în mediul academic elvețian, atribuind grupului ticinez statutul de sursă a acestui impact cultural, se poate spune că rezonanța noii arhitecturi regionale dincolo de cantonul sudic, s-a produs mai întâi în Elveția germanică, odată cu expoziția itinerantă „Tendenzen: Neuere Architektur im Tessin", găzduită de ETH Zürich în 1975.

---

[107] Arhitectul elvețian Max Bill, fost student al lui Wassily Kandinsky, Paul Klee sau Oskar Schlemmer în cadrul Bauhaus Dessau, a fost primul rector al Hochschule für Gestaltung in Ulm și este recunoscut pentru introducerea unei metodologii de predare preocupate atât de dimensiunea artistică a profesiei cât mai ales de cea științifică, aici referindu-ne cu precădere la științele sociale.
[108] DAVIDOVICI, *Forms of* Practice, p. 50 (trad. proprie).

4.1.3.2. *Tendenzen* și conceptul de autonomie în arhitectură

Instalată sub curatoriatul lui Martin Steinmann, retrospectiva operelor celor mai importanți arhitecți ai mișcării ticineze a fost prezentată detașat de contextul local sau de condițiile istorice și culturale care favorizat emergența noii *tendințe*, punându-se în discuție autonomia în arhitectură ca temă universală.
Trebuie însă menționat faptul că această temă fusese deja abordată în discursul raționalist al revistei *Casabella* în anii 1960, în special prin vocea arhitectului italian Ernesto Nathan Rogers. De asemenea, în cadrul Trienalei de la Milano din 1973, Massimo Scolari, unul dintre protagoniștii mișcării neo-raționaliste italiene *La Tendenza*, a prezentat conceptul de autonomie ca o necesitate și o „[...] revendicare a arhitecturii pentru sine, reconsiderând înțelesurile specifice și sfera de acțiune a acesteia”[109]. Ca urmare, catalogul proiectelor din cadrul *Tendenzen* a determinat conturarea unei anumite percepții asupra conceptului de auto-referențialitate și, totodată, a stimulat interesul internațional față de arhitectura ticineză.

> „dacă arhitectura face referire la sine însăși în acest fel, atunci istoria [...] nu este doar un depozit vast de experiențe deja consumate, ci este mai degrabă locul în care este definit sensul arhitecturii.”[110]

Interpretarea auto-referențială a lucrării care a însoțit expoziția reflectă, de asemenea, ceea ce am numit anterior o „predispoziție academică”. Pe fondul unei libertăți personale în alcătuirea istoriografică a catalogului, Steinmann omite

[109] *Ibid.* p. 54 (trad. proprie).
[110] Martin Steinmann în *Reality as History*, *Architecture Theory since 1968*, citat în DAVIDOVICI, *Forms of Practice*, p. 54 (trad. proprie).

deliberat momentul de cristalizare a modernismului elvețian în anii 1950, urmărind în schimb suprapunerea operelor noii generații de arhitecți cu discursul teoretic al mișcării *La Tendenza*. De altfel, principiile mișcării neo-raționaliste italiene au fost reiterate „loial" în cea de-a doua ediție a *Tendenzen*, prin intermediul „punctelor de referință" prezentate în textul lui Luigi Snozzi, „Design Motivation":

> „a) Referirea la istorie; b) Referirea la „Noua arhitectură" [Neues Bauen] ca ultim element unificator din istoria arhitecturii [...]; c) Studiul analitic al orașului în toate componentele sale topografice, istorice și formale; d) Studiul tipologiei și al morfologiei."[111]

Cele patru puncte ale lui Snozzi, derivate din scrierile lui Aldo Rossi, Vittorio Gregotti și Manfredo Tafuri, se înscriu, atât teoretic, cât și terminologic, în spiritul *La Tendenza,* consolidând suprapunerea propusă de Steinmann între noua concepție în arhitectura ticineză și discursul italian privind „teritoriul, orașul, tipologia și forma"[112]. Această încrucișare culturală a reprezentat, alături de eterogenitatea operelor expuse, principalul motiv al succesului „imediat și de durată" a *Tendenzen* în dezbaterile internaționale.
În ceea ce privește didactica ETH însă, vehicularea discursului teoretic al *La Tendenza* nu constituia o noutate sau un fapt revelator, având în vedere că un factor extern semnificativ al reorientării disciplinei în Elveția a fost chiar prezența lui Aldo Rossi, în anii 1970, în cadrul Departamentului de Arhitectură:

---

[111] Luigi Snozzi în *Design Motivation, Tendenzen,* coord. Steinmann și Boga, a doua ediție, 1976, p. 164, citat în Irina DAVIDOVICI, „Constructing 'the School of the Ticino'", p. 1121 (trad. proprie).
[112] *Ibid.*

> „Importul autonomiei în discursul ETH a fost atribuit în special unei persoane, arhitectul și teoreticianul italian Aldo Rossi."[113]

Trebuie menționat mai întâi faptul că reformularea metodologiei de predare a ETH, odată cu venirea lui Rossi, s-a produs pe fondul a ceea ce, în capitolul anterior, am identificat drept o nouă concepție pedagogică, caracterizată prin detașarea de așa-zisa „cultură politehnică".
Urmărind discursul lui Lucius Burkhardt referitor necesitatea investigațiilor sociologice în cadrul procesului de creație arhitecturală, afirmația lui Ákos Moravánszky[114] privind influența lui Rossi în mediul academic elvețian devine esențială:

> „probabil cel mai semnificativ aspect al influenței sale [i.e. Aldo Rossi] a fost poziția critică față de o înțelegere a arhitecturii ca știință empirică bazată pe cercetări sociologice, antropologice sau tehnologice."[115]

Totodată, fondului teoretic consolidat în anii 1960 de Burkhardt i se adaugă o altă influență exterioară didacticii ETH: lucrarea lui Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*[116], pe care istoricul de artă Vincent Scully o

---

[113] *Ibid,* p. 53.
[114] Ákos Moravánszky este arhitect și istoric de arhitectură. Între 1986 și 2016 a făcut parte din catedra de Teorie și Istorie a Arhitecturii în cadrul GTA al ETH Zürich.
[115] Ákos MORAVÁNSZKY, „Concrete Constructs: The Limits of Rationalism in Swiss Architecture", *Architectural Design,* nr. 77. 30-35, p. 31 (trad. proprie).
[116] Robert VENTURI, *Complexity and Contradiction*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1966.

consideră „probabil cea mai importantă scriere despre realizația de arhitectură de la *Vers une Architecture* a lui Le Corbusier, din 1923."[117]
În lucrarea sa, Venturi respinge, într-o manieră similară cu cea a lui Rossi[118], înțelegerea arhitecturii strict prin prisma contextului politic și social, abordând *forma* ca instrument al deconectării de acesta. Prin trimiterile la Manierism, Venturi leagă disciplina de „invenția formală", dezicându-se, prin complexitatea și rafinamentul formei, de orice fel de etică sau ideologie, accentuând, totodată, rolul fațadei ca element independent de întregul obiectului de arhitectură[119].

4.1.3.3. Influența Rossi și transferul cultural al generațiilor ETH

Prezența lui Aldo Rossi în mediul academic elvețian, începând cu anul 1972, a reprezentat o calibrare a metodei pedagogice a ETH, puternic influențată de estetica raționalismului italian — care fusese deja asimilată în atelierele profesorilor ticinezi precum Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Dolf Schnebli sau Luigi Snozzi. De altfel, Rossi ajunge să predea în Zürich ca urmare a

---

[117] VENTURI, *Complexity and Contradiction*, p. 9 (trad. proprie).
[118] *L'architettura della città* și *Complexity and Contradiction in Architecture* au fost publicate în același an, 1966.
[119] În ceea ce privește impactul lucrării *Complexity and Contradiction in Architecture* în didactica ETH, Adam Caruso suprapune apariția lucrării lui Venturi *momentului Rossi*. În articolul „Whatever Happened to Analogue Architecture", Caruso consideră că influența lui Rossi, deși determinantă, avea încă „*rigoarea nediluată a sudului Europei*", în vreme ce lucrarea lui Venturi, scrisă dintr-o perspectivă americană, și-a revendicat mai ușor utilitatea în contextul unui Zürich eterogen, abordând prea puțin problema orașului în detrimentul obiectului de arhitectură.

invitației lui Dolf Schnebli[120], la propunerea asistenților săi, Bruno Reichlin și Fabio Reinhart. „Citiseră [i.e. Bruno Reichlin și Fabio Reinhart] *Architettura della Città* și au spus: «vrem să îl avem profesor invitat pe tipul ăsta»”[121].
În articolul „Concrete Constructs. The Limits of Rationalism in Swiss Architecture”[122], Ákos Moravánszky investighează urmele raționalismului în arhitectura elvețiană, bazându-se și pe impactul pe care Aldo Rossi l-a avut în formarea profesională indirectă a multor arhitecți remarcabili ai ultimilor treizeci de ani. Influența lui Rossi trebuie înțeleasă, așadar, și ca un transfer cultural între generații, unii arhitecți definindu-și pozițiile prin raportarea la „studiile alături de, în paralel cu sau după Rossi”[123]. Urmărind succesiunea generațiior de arhitecți în cadrul acestui transfer cultural, Irina Davidovici evidențiază, în *Forms of Practice*, trei grupări „descendente” din metodologia de predare *rossiană*.
Prima generație este legată de cea dintâi experiență didactică a lui Rossi în Elveția (1972-1974). În cadrul acestei prime experiențe, arhitectul italian, asistat de Bruno Reichlin și Fabio Reinhart, i-a avut ca studenți, printre alții, pe Jaques Herzog și Pierre de Meuron[124]:

---

[120] Vezi capitolul 2.1.2 unde amintim, conform scrierilor lui Kenneth Frampton, statutul lui Schnebli de *inițiator* al culturii regionale elvețiene sincronizată cu modernismul Corbusian.
[121] Luca Ortelli în SIMION, *Ambiguitatea Capodoperei,* p. 141.
[122] MORAVÁNSZKY, „Concrete Constructs”.
[123] DAVIDOVICI, *Forms of Practice*, p. 53 (trad. proprie).
[124] De menționat faptul că, în paralel, Roger Diener, cel care avea să devină, de asemenea, un arhitect consacrat în practica elvețiană, studia în atelierul lui Luigi Snozzi.

> „Când eram în școală, la începutul anilor 1970, am fost pregătiți în arhitectura ca formă de sociologie, un produs al transformării discplinei de după 1968. Primul nostru profesor a fost Lucius Burckhardt, un om foarte interesant, care ne-a învățat că orice am face, nu trebuie să construim; în schimb, ar trebui să gândim, ar trebui să învățăm despre oameni. Asta ne-a inspirat, dar a fost și frustrant... Apoi a venit Aldo Rossi să ne învețe, iar el ne-a spus contrariul. A spus să uităm de sociologie, să revenim la arhitectură. După aceea, ne-am întors vindicativ la obiectul arhitectural... În acest sens, Rossi a avut poate cea mai mare influență asupra noastră."[125]

Momentul „întoarcerii către arhitectură", așa cum l-a numit Jacques Herzog, a însemnat o reformulare a studiilor contextuale în procesul didactic al ETH, care până atunci se desfășurau mai degrabă printr-o abordare statistică a fenomenelor politice și socio-economice. Pentru Rossi, redefinirea contextului presupunea înțelegerea acestuia ca fragment al unei continuități istorice, prin accesarea și redescoperirea tipologiilor primare ale orașului și ale obiectelor care îl compun.

Conceptul de „tip" în arhitectură, formulat pentru prima dată de Quatremère de Quincy la sfârșitul secolului al XVIII-lea, era folosit de Rossi pentru a determina constantele de-a lungul istoriei, stabilind logica formală inițială a obiectelor de

---

[125] Jacques Herzog în Jeffrey KIPNIS, „A conversation with Jacques Herzog", online: https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/kipnis.html, accesat 22.01.2022.

arhitectură și a orașului însuși. Cu alte cuvinte, permanența condiției fundamentale de alcătuire a acestora asigura conexiunea arhitecturii cu trecutul și cu un anumit context ideal.
Din punct de vedere metodologic, atelierul Rossi-Reichlin-Reinhart propunea structurarea procesului de creație în jurul a trei noțiuni sau etape de bază:

> „Ideologia lui Rossi a structurat proiectul ca dezvoltare logică a trei etape: analiză, idee arhitecturală și proiect."[126]

Prima etapă, *analiza*, presupunea o cercetare tipologică a contextului, prin înregistrarea elementelor permanente și reprezentarea lor prin repetiție „în maniera controlată, detașată a planurilor urbanistice"[127]. Acest tip de studiu avea să devină fundamentul rațional al formei:

> „Pentru Rossi, logica formei arhitecturale stă într-o definiție a tipului bazată pe juxtapunerea memoriei și rațiunii. Atât timp cât arhitectura reține memoria acelor prime momente în care omul și-a făcut știută prezența pe pământ prin activitatea constructivă, tipul reține rațiunea formei în sine."[128]

Pe baza fondului rațional stabilit în cadrul primei etape de studiu, *ideea arhitecturală* și *proiectarea* se dezvoltau în continuare prin intermediul relației dintre invenția formală și interpretarea condițiilor contextuale predeterminate. În sensul acesta, logica interioară a formelor se detașa de condiționările

---

[126] DAVIDOVICI, *Forms of Practice*, p. 55 (trad. proprie).
[127] *Ibid.*, p. 56.
[128] Rafael MONEO, „On Typology", *Oppositions*, nr. 13 (1978), p. 36-37.

funcționale ale obiectului de arhitectură, „tipurile lui Rossi comunicând numai cu ele însele și cu contextul lor ideal.”[129]
Un amănunt important al acestui prim *moment Rossi*, precum și influența copleșitoare a arhitectului italian nu doar asupra studenților, ci și asupra propriilor asistenți, este amintit de Luca Ortelli într-un interviu din *Ambiguitatea Capodoperei:*

> „Cred că apartenența la cultura lui Rossi, care câțiva ani mai târziu va fi considerată postmodernă, este prețul pe care Fabio [i.e. Fabio Reinhart] și Bruno [i.e. Bruno Reichlin] l-au plătit, nemaireușind să construiască aproape nimic.”[130]

A doua generație se suprapune momentului în care Rossi a fost rechemat la ETH (1978) ca profesor invitat în cadrul atelierului comun condus împreună cu Bernhard Hoesli și Paul Hofer. Dacă în prima experiență *metodologia Rossi* se baza în mare parte pe *L'Architettura della Citta*, revenirea arhitectului italian sub formula Hoesli-Hofer-Rossi a presupus, pe lângă perpetuarea principiilor didactice fundamentate pe cele trei etape ale procesului de creație amintite anterior, și formularea pedagogică a „poeticii subiective a *L'Autobiografia Scientifica”*[131].
Dintre cei care au studiat în cadrul acestui atelier, se impune să-i menționăm pe Marcel Meili și Miroslav Šik, cel din urmă devinind ulterior asistentul lui Fabio Reinhart între 1983 și 1991. Acest ultim interval temporal, deși *a posteriori* plecării lui Rossi din Zürich (1979), marchează totodată cea de-a treia generație semnificativă în clasificarea propusă de Irina

---

[129] *Ibid.*
[130] Luca Ortelli în SIMION, *Ambiguitatea Capodoperei,* p. 141.
[131] DAVIDOVICI, *Forms of* Practice, p. 53.

Davidovici. De altfel, punerea în discuție a atelierului Reinhart-Šik — care avea să introducă la ETH principiile *Analoge Architektur*, la care va face referire următorul capitol — este esențială pentru lucrarea de față. Acest lucru se datorează faptului că printre cei care au studiat sub noile concepții didactice derivate din învățăturile *rossiene* se numără arhitecți precum Andrea Deplazes, Chritian Kerez, Quintus Miller, sau Valerio Olgiati.

4.1.3.4. Referința prin analogie

Atelierul *Analoge Architektur*, condus de Fabio Reinhart împreună cu asistenții Miroslav Šik, Luca Ortelli și Santiago Calatrava, reprezintă ultima generație de îndrumători ai ETH în succesiunea celor trei grupări a căror metodologie de predare a fost strâns legată de prezența lui Aldo Rossi în mediul academic elvețian. Față de primele două generații, această etapă se suprapune momentului de reformulare a concepției didactice introduse de arhitectul italian, constituind ceea ce poate fi numită *perioada de influență indirectă* a lui Rossi.

Studio-ul, a cărui orientare pedagogică avea să fie preluată și cristalizată ulterior de Miroslav Šik sub numele *Altneu* (Vechi-nou), s-a concentrat atât pe reevaluarea procesului de creație consolidat la ETH în anii 1970, cât și pe reprezentarea în sine a proiectelor. Această atenție acordată reprezentării nu a însemnat o simplă modificare de stil, ci și un mod de recuperare a orașului prin intermediul desenului de arhitectură. Detașarea de metodele convenționale de redare tehnică idealizată (planuri, secțiuni, fațade) s-a realizat prin înlocuirea lor cu reprezentări realiste ale proiectului inserat într-un context existent. În cadrul atelierului, siturile erau alese astfel încât să potențeze autonomia obiectului de arhitectură prin

raportarea acestuia la situații urbane și suburbane tipice, chiar banale (periferiile industriale, cartierele muncitorești etc.), și prin speculații asupra legăturii dintre „expresia artistică individuală și universalitatea realității nemediate, concrete”[132]. Pentru studenți, această metodă de reiterare loială a realității prin desen (texturi, vegetație, umbre, reflexii etc.) urmărea facilitarea unei înțelegeri profunde a mediului înconjurător, detașată de emfaza continuității istorice ca efect al permanenței artefactelor urbane *rossiene*.

> „Contrar învățăturilor lui Rossi, ne-am amplasat proiectele în locuri diferite (periferia Zurich), folosind alte referințe arhitecturale (formele banale din viața de zi cu zi) și alte modalități de a proiecta.”[133]

Dincolo de asimilarea realității contextuale prin desen, proiectele coordonate de Miroslav Šik se remarcau printr-un profund caracter referențial, folosind analogia ca instrument conceptual central în procesul de creație.
Fiecare proiect își avea punctul de pornire într-o clădire atipică pentru programul arhitectural studiat[134], care, ulterior, printr-o serie de distorsiuni și reconformări, era *armonizată* cu locul. Astfel, cele două tipuri de referință abordau tema familiarității în arhitectură prin raportarea la particularitățile aparent nesemnificative ale unor situri obișnuite și, totodată, prin ceea

---

[132] DAVIDOVICI, *Forms of Practice*, p. 65 (trad. proprie)
[133] Fabio REINHART, *Viele Mythen, ein Maestro II* (1998), p. 41 (trad. proprie).
[134] De exemplu, proiectul lui Valerio Olgiati pentru Biblioteca din Einsiedln (1984) făcea analogie la construcțiile „anonime” ale turnurilor de apă.

Jacques Lucan numea „aluzii subtile [...] obscure, dar emoționante[135]" la construcțiile „nepretențioase" ale orașelor. Deși atelierul lui Šik era inspirat și de exemple consacrate, precum mișcarea Arts and Crafts sau „reformisul scandinav" al lui Gunnar Asplund, analogiile din cadrul proiectelor trimiteau adesea la obiectul arhitectural „anonim", făcând ca referința să devină mai degrabă nostalgică decât academică.

Revenind la lucrarea *Forms of Practice*, Irina Davidovici subliniază că atelierul *Analoge Architektur*, deși reprezintă în mod cert o manifestare particulară și distinctă în peisajul arhitecturii predate la ETH Zürich, păstrează totuși urme ale „teritoriului conceptual comun" instaurat de Aldo Rossi în anii 1970. Printre acestea, se remarcă forma ca expresie concretă a universalității arhitecturii și folosirea volumelor primare în compoziția obiectelor raportate la ordinea urbană, elemente care aparțin indiscutabil ideologiei arhitectului italian.

4.1.3.5. Concluzii

Succesiunea cronologică a generațiior de studenți a căror formare profesională a fost influențată direct sau indirect de „impactul Rossi", poate fi considerată semnul continuității unei anumite concepții didactice consolidate în timp. Cu toate acestea, Ákos Moravánszky se ferește de afirmația conform căreia practica elvețiană recentă ar fi o consecință directă a prezenței arhitectului italian în Zürich. El își motivează această poziție precaută prin analiza concretă a abordărilor din practica unor arhitecți elvețieni consacrați.

---

[135] Miroslav Šik citat în Jacques LUCAN, *A Matter of Art — Contemporary Architecture in Switzerland,* Birkhäuser, 2001, p. 44.

De exemplu, Moravánszky consideră că, în timp ce la Christian Kerez, în cazul capelei Oberrealta, se remarcă o influență a lui Rossi transpusă într-o radicalitate aparte — forma fiind epurată aproape complet și redusă la arhetip — la Andrea Deplazes apare o interpretare diferită a limbajului arhitectural rossian:

> „Pentru Deplazes, utilizarea corectă a limbajului este o condiție *sine qua non* și, la fel ca în traducere, medierea între semnificație și atmosferă este adevăratul obiectiv care ar putea chiar afecta și modifica regulile limbajului.”[136]

Reticența lui Moravánszky cu privire la influența lui Aldo Rossi în practica arhitecților elvețieni se reflectă și în analiza operei lui Valerio Olgiati. Deși experiența spațiului (universalitatea arhitecturală), singularitatea (autonomia obiectului de arhitectură) sau ordinea (logica interioară formală) ar putea fi privite ca teme derivate din principiile promovate de Rossi la ETH, în *Non-Referential Architecture*, Olgiati se dezice de ideologia *rossiană* într-o manieră categorică:

> „Aproape mână în mână cu influența lui Venturi asupra arhitecturii, nu trebuie să subscriem vechiului dicton al lui Aldo Rossi despre „autonomia arhitecturii” pentru a accepta că, în prezent, arhitectura ar putea să fie derivată numai din ea însăși.”[137]

Principiile presupusei reforme didactice a lui Rossi în ETH au fost, dacă nu respinse în totalitate, cel puțin reformulate de Olgiati, care le ajustează la circumstanțele actuale ale profesiei.

---

[136] MORAVÁNSZKY, „Concrete Constructs”, p. 34 (trad. proprie).
[137] BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture*”, p. 19.

Chiar și stabilirea unei baze raționale a proiectului de arhitectură — etapă esențială în procesul didactic *rossian* — este reinterpretată de Olgiati într-un mod personal: materializarea rezultatelor obținute prin deducția logică apare „mai degrabă prin intuiție decât prin rațiune”[138], Totuși, luând în considerare expunerea lui Olgiati la ceea ce numeam anterior *influența indirectă a lui Rossi,* un reper just al fondului său referențial didactic rămâne atelierul *Analoge Architecktur*. Referitor la experiența academică sub îndrumarea lui Miroslav Šik, în textul intitulat „Whatever happened to Analogue Architecture”, Adam Caruso menționează faptul că atât în cazul lui Valerio Olgiati, cât și în cazul lui Christian Kerez, practica de arhitectură s-a manifestat ulterior ca o abatere evidentă de la principiile ETH din 1980:

> „Deși clădirile acestor doi arhitecți încă lucrează cu ideea de imagine și proiectează un puternic sentiment de melancolie, ideea *Analogue Architektur* conform căreia tipologia, mimesisul și istoria orașului ar putea fi, de asemenea, agenți puternici de comunicare în arhitectura contemporană a fost respinsă cu tărie în practica lor.”[139]

Revenind la *Non-Referential Architecture*, trebuie spus că, pentru Olgiati, actul de a proiecta în prezent implică detașarea completă de orice ideologie apărută ca reacție la un anumit precedent. Din acest punct de vedere, practica actuală trebuie să se elibereze nu doar de influențele extra-arhitecturale, ci și de

---

[138] MORAVÁNSZKY, „Concrete Constructs”, p. 34 (trad. proprie).
[139] Adam CARUSO, „Whatever Happened to Analogue Architecture”, în *AA files*, nr. 59 (2019), p. 74-75 (trad. proprie).

orice doctrină interioară, consolidată în timp, care ar putea limita autonomia proiectului.
Fondul pregătirii profesionale al lui Valerio Olgiati, așa cum fost descris în acest fragment al cărții, devine astfel o referință revocată, un reper academic izolat, în evoluția unui arhitect care pledează pentru o disciplină orientată exclusiv către actualitatea și circumstanțele noi ale practicii.
Deși anumite conexiuni între opera lui Olgiati și didactica ETH Zürich pot fi trasate, chiar și într-o speculație teoretică mai mult sau mai puțin verosimilă, există totuși dovezi concrete care înregistrează ruptura și detașarea radicală de orice manieră de lucru deprinsă în cadrul experienței academice. Casa Kucher, una dintre primele lucrări ale lui Olgiati, rămâne, de altfel, singura al cărei reper academic poate fi ușor de identificat, prezentând semne ale raportării atât la context, cât și la principiile interpretării acestuia bazate pe metoda *Analoge Architektur*.

4.1.4. *Casa Kucher*. Proiectul de anticipare a detașării față de referința prin analogie

Pentru Valerio Olgiati, casa Kucher (1989), construită la scurt timp după terminarea studiilor, nu reprezintă o ruptură propriu-zisă de principiile de dobândite în cadrul ETH, ci mai degrabă proiectul de anticipare a acestei rupturi. Totuși, trebuie spus că, urmărind geometria acestei cărți, locuința din Rottenburg am Neckar, Germania, nu va fi privită ca un moment de confuzie sau de rătăcire profesională a — pe atunci — tânărului Olgiati, ci ca o etapă necesară în perspectiva dezvoltării ulterioare a practicii sale.
Fiind printre primele clădiri construite de Valerio Olgiati, Casa Kucher reprezintă tranziția între *proiectul de școală* și practica

de arhitectură, lucru perceptibil și în automatismele încă active ale unui *modus operandi* metodic.

La o primă citire, probabil cea mai vizibilă referință a acestui obiect de arhitectură ține de o anumită tipologie locală a locuirii. În textul descriptiv al proiectului, apărut în numărul 37 al revistei *2G*, Olgiati menționa că proiectul se sprijină, la bază, pe tipul rezidențial specific suburbiilor germane ale secolului al XX-lea:

> „Tipul de casă rezidențială ales corespunde spiritului unui cartier ale cărui origini datează din anii 1920 și se află undeva între tradițional și modern."[140]

În spiritul *Analoge Architektur*, faptul că referința este *selectată* implică, pe lângă actul de reperare a modelului tradițional, și percepția acestuia ca obiect „anonimizat" prin repetitivitatea sa în țesutul construit. Analogia realizată prin asimilarea elementelor caracteristice ale modelului — acoperișul în două pante abrupte și lucarne — reprezintă, de fapt, raportarea arhitectului la referințele locale. Acest tip de abordare, deși uzual în ceea ce privește noile inserții în țesuturile tradiționale germane[141], poate fi pus în legătură cu ceea ce Irina Davidovici numea — atunci când făcea referire la practica de arhitectură elvețiană a anilor 1980 și 1990 — „pitorescul vernacular și moștenirea modernă [...] extrase ca motive iconografice"[142] Formele simple, obținute prin eliminarea elementelor hiper-elaborate ale modelelor tradiționale, au reprezentat o marcă distinctivă a acelei perioade. *Blaues Haus* (Casa Albastră),

---

[140] Valerio OLGIATI, *2G, nr. 37*, ed. Gustavo Gili, 2010, p. 26 (trad. proprie).
[141] Vezi locuința proiectată de Mirko Baum în Roetgen, Germania (1994).
[142] DAVIDOVICI, „Reiterations", p. 31 (trad. proprie).

proiectată de Herzog și de Meuron, constituie probabil unul dintre cele mai relevante exemple ale acestei tendințe în arhitectura la scară mică:

> „Imaginile tipurilor urbane și suburbane obișnuite au fost reluate pentru a ajunge la acele clădiri cu o condiție ambiguă, prinse în echilibru între familiaritate și abstractizare.”[143]

Similar locuinței din Oberwil, în cazul casei Kucher, abstractizările sunt atent ponderate. Cu excepția lucarnelor supradimensionate și transpuse într-o nouă geometrie, declinată din forme primare, procesul de reinterpretare nu atrage alte abateri semnificative de la modelul-referent care stă la baza proiectului.
În sensul acestei moderații, planimetria casei rămâne, în esență, tradițională. Datorită topografiei locului, accesul se face la nivelul intermediar, în zona bucătăriei și a spațiilor „de zi”, organizate într-o succesiune de trei încăperi inegale. La cota inferioară se află camerele tehnice, accesibile prin spatele lotului, iar, în mansardă, cele patru lucarne supradimensionate sunt fiecare dedicate câte unui dormitor.
Totodată, din configurația planimetrică reiese o distorsiune subtilă a modelului analog, o abatere geometrică aproape insesizabilă din afară, obținută prin „galbarea” pereților perimetrali. Această deformare amplifică impresia de volum încăpător, specifică țesutului tradițional din Rotterdam am Neckar, sugerând o construcție ale cărei spații interioare par dimensionate până aproape de limita maximului posibil, forțând conturul.

---

[143] *Ibid.*, p.32.

Deși caracterul fragmentar al obiectului — asamblat în etape, din mai multe elemente constructive — nu poate sugera o integritate monolitică, precizia execuției trimite totuși la acea idee a *unității*, transpusă aici printr-o rigoare constructivă remarcabilă[144].

> „Ca «unerbittlich genau» sau «necruțător de precis», a descris criticul de arhitectură Benedikt Loderer prima clădire a lui Valerio Olgiati, Casa Kucher. Încă de la început, Loderer a identificat o calitate a operei lui Olgiati care va determina o direcție pentru viitoarele sale eforturi în construcție."[145]

Revenind la observația lui Adam Caruso privind dezicerea principiile *Analoge Architektur*, se poate spune că, în cazul casei Kucher, Olgiati a recurs la „tipologie, mimesis și istoria orașului"[146], folosindu-le ca instrumente operative pentru o arhitectură fidelă contextului și particularităților sale.
Cu toate acestea, locuința din Rottenburg am Neckar va rămâne un episod izolat în ansamblul operei sale, contrazicând ceea ce Benedikt Loderer anticipase ca fiind începutul unei veritabile maniere de lucru, o temă conceptuală aplicabilă tuturor proiectelor ulterioare ale lui Olgiati. Pentru a înțelege însă reorientarea procesului său de creație de după casa Kucher, următorul subcapitol își propune să identifice factorii care au determinat poziția revizionistă a arhitectului față fondul referențial didactic dobândit în cadrul ETH Zürich.

---

[144] În ceea ce privește Casa Kucher, erorile constructive de punere în operă a proiectului au fost de până la maxim 3 milimetri.
[145] Markus BREITSCHMID, *Valerio Olgiati. Conversation with Students,* Virginia Tech Architecture Publications, 2007, p. 3 (trad. proprie).
[146] CARUSO, „Whatever Happened to Analogue Architecture", p. 74-75.

4.2. Practica de arhitectură a lui Valerio Olgiati

Notorietatea lui Valerio Olgiati se leagă, în primul rând, de impactul pe care arhitectura sa construită l-a avut asupra conștiinței colective profesionale. Exceptând câteva prelegeri cu audiență restrânsă[147], înainte de publicarea volumului *Non-Referential Architecture*, operele sale edificate au reprezentat singurele expresii tangibile ale propriei concepții asupra disciplinei. Mai mult, majoritatea proiectelor care l-au consacrat pe arhitect erau deja realizate, cel puțin la nivel de concepție, înainte ca termenul de „non-referențial" să fie vehiculat.
În această privință, urmărind distincția lui Peter Eisenman între proiectul de arhitectură și practica de arhitectură, și considerând lucrarea scrisă împreună cu Markus Breitschmid drept *proiectul unei radiografii critice a prezentului*, se poate spune că, în cazul lui Olgiati, practica a precedat proiectul. Această succesiune temporală ridică problema privind o posibilă relație genealogică între cele două — altfel spus, dacă *proiectul non-referențial* al lui Olgiati se fundamentează pe opera sa construită.
Pentru a putea clarifica legătura dintre cele două reprezentări ale concepției arhitectului, o primă metodă de interpretare a operei sale este suprapunerea acesteia cu cele șapte principii ale arhitecturii non-referențiale, așa cum sunt ele formulate în lucrarea *Non-Referential Architecture.* O astfel de lectură va fi aplicată în continuare în analiza unuia dintre proiectele de referință ale lui Olgiati: atelierul muzicianului Linard Bardill din Scharans.

---

[147] Ne referim în special la prelegerea „Valerio Olgiati. Office works" din cadrul AA School of Architecture, Londra, 2000.

4.2.1. Atelier Bardill. O citire model

Proiectul pentru atelierul muzicianului Linard Bardill se numără printre cele mai apreciate lucrări din arhitectura elvețiană a ultimilor decenii. Prezența frapantă a „artefactului" roșu-pământiu în localitatea Scharans din regiunea Viamala (cantonul Graubünden) a generat nu doar aprecieri critice consistente în publicațiile de specialitate, ci și dezbateri ample privind temele majore ale disciplinei contemporane: de la problematica patrimoniului în mediul rural, până la redefinirea expresiei obiectului de arhitectură în raport cu acesta.
Sub denumirea consacrată „Atelier Bardill", construcția s-a fixat în memoria colectivă profesională drept un reper al arhitecturii contemporane.
Inițial, pe locul actualei clădiri se afla un hambar aparținând familiei muzicianului, o construcție care, raportată la noile necesități, era supradimensionată — dincolo de dificultățile tehnice și costurile ridicate pe care le-ar fi impus o eventuală restaurare și conversie. În fond, Linard Bardill își dorea o singură cameră de lucru — un atelier pentru compoziție și, ocazional, pentru repetițiile cu un grup restrâns de tineri instrumentiști. În aceste condiții, singura soluție rezonabilă a fost desființarea hambarului și construirea unei noi clădiri.
Totuși, dat fiind amplasamentul în zona protejată a localității Scharans, proiectarea a depins în mod decisiv de acordul autorităților locale. Acestea au permis demolarea vechiului hambar câtă vreme noua inserție avea să respecte proporțiile și gabaritul acestuia, menținând astfel o continuitate formală a țesutului.

> „Reglementările urbanistice au determinat forma aproape în mod exclusiv — pentru a obține autorizația de contruire în peisajul istoric protejat al satului,

> volumul vechiului grajd de lemn pe care l-a înlocuit a trebuit să fie reprodus cu precizie."[148]

După cum menționam anterior, o posibilă interpretare a acestei lucrări, din perspectiva celor șapte principii ale arhitecturii non-referențiale, poate conduce către înțelegerea compatibilității și relevanței acestora în raport cu opera construită a lui Olgiati.

Referitor la primul principiu — experiența spațiului —, universalitatea percepției acestuia rezultă chiar din constrângerile menționate anterior. În cazul atelierului Bardill, interioritatea se raportează la relația dintre două medii distincte. Dincolo de vecinătatea imediată a casei, o a doua reprezentare a exteriorului se conturează în afara pereților clădirii. Necesitatea unui spațiu restrâns și închis, suprapusă condiționării volumetrice impuse de municipalitate, generează, la interior, o incintă aproape imposbil de intuit din exterior. Această caracteristică leagă primul principiu al arhitecturii non-referențiale de cel de-al cincilea, contradicția. Mai exact, forma „automată" a clădirii, rezultată din rigorile reglementărilor urbanistice, determină ceea ce Olgiati și Breitschmid numeau, în lucrarea lor, o contradicție în interpretarea obiectului de arhitectură. Dincolo de falsa capacitate a construcției, care, privită din exterior, lasă impresia unui amplu spațiu interior închis, forma anvelopantei sugerează prezența unui acoperiș în două pante, asemănător celor întâlnite la hambarele sau locuințele tradiționale din zonă. La Atelier Bardill, presupusul acoperiș lipsește în mare parte, incinta fiind deschisă spre cer

[148] Olivier DOMESEIN, „The Quest of Ornament", *Detail Review of Architecture and Construction Details*, 2008, p. 581 (trad. proprie).

printr-un *oculus* oval supradimensionat. Centralitatea indusă de acest element scenografic, împreună cu asimetria fațadelor — a căror formă, evocând geometria acoperișului, glisează până ajunge să se axeze pe spațiul incintei — pot fi considerate semne ale celui de-al șaselea principiu: ordinea.
De altfel, în configurația generală a obiectului este evidentă o ierarhie prestabilită încă din faza de proiect. Ținând cont de semnele menționate mai sus, spațiul interior este subordonat incintei, într-un fel de demonstrație privind genealogia clădirii: incinta evocă absența fostului hambar — simetric și egal cu sine —, iar atelierul răspunde noilor necesități, in contexul condiționărilor preexistente. Această observație se aplică și în cazul celui de-al doilea principiu al arhitecturii non-referențiale: singularitatea *(sau unitatea)*.
Revenind la termenii *composer și divider,* introduși de autori odată cu definirea acestui principiu, se poate spune că, în cazul atelierului lui Linard Bardill, Olgiati a acționat mai degrabă în sensul divizării. Condiționările legate de volumetria generală a construcției au constituit pentru arhitect prilejul de a concepe proiectul pornind de la un întreg. Printr-o serie de decupaje și omisiuni deliberate, dar atent calculate, obiectul dobândește o măsură interioară proprie, adaptată unor necesități neconforme cu scara locului.
Un alt aspect esențial al acestui exemplu este folosirea betonului armat ca material de construcție, fapt ce trimite la cel de al-patrulea principiu: construcția. În capitolul privind specifcitatea presupusului „elveținism” în arhitectură, am menționat că o reprezentare concretă a sedimentării unor valori locale este preocuparea pentru tradiția și, implicit, pentru artizanatul autohton.
Privind opera unor arhitecți precum Rudolf Olgiati sau Peter Zumthor, devine evident faptul că relația cu meșteșugul local — mai ales cel din mediul rural — le fundamentează practica. Mai

mult, dacă ne gândim la faptul că emergența grupului ticinez s-a produs pe fondul unui peisaj alpin transformat prin apariția autostrăzilor, podurilor, tunelurilor și a altor tipuri de lucrări de infrastructură, se poate spune că îndemânarea meșterilor a fost transferată și în practica recentă, în care „loialitatea” față de beton se reflectă în expresia obiectelor de arhitectură. Această tradiție a generat o cultură profesională definită mai degrabă prin atenția deosebită acordată calității execuției decât prin înclinația către experimente formale sau spațiale. Utilizarea betonului a însemnat, pe lângă o precizie incontestabilă a detaliilor bazate pe abilități tehnice desăvârșite, și prilejul orientării arhitecților către simplitate — sau chiar austeritate — contribuind astfel la dezvoltarea limbajului arhitectural elvețian actual, perceput din perspectiva unui „numitor comun”.
Pentru Olgiati, betonul nu constituie aici o necesitate structurală. Absența acoperișului arată faptul că nu avem de a face cu impedimentul unor posibile deschideri mari sau al rezolvării unor sprijiniri complicate, care ar fi impus betonul ca soluție tehnică. Alegerea acestui material derivă din capacitatea sa de a „garanta” integritatea obiectului. Raportat la principiul anterior, se poate vorbi aici tot despre o arhitectură a divizării: faptul că obiectul se materializează printr-un proces de turnare îl face imposibil de perceput ca o simplă sumă de fragmente, chiar dacă există o anumită ierarhie interioară.
Un detaliu semnificativ legat de principiul construcției este recurența motivului stelat, de dimensiuni variabile, pe pereții clădirii. Acesta apare frecvent gravat pe unelte, cufere, scaune sau grinzi dar, în acest caz, prezența sa supradimensionată poate sugera o reducere de scară a monolitului. Mai important este însă faptul că, spre deosebire de reprezentările amprentate pe obiectele tradiționale, la Atelier Bardill motivul apare în relief. Acesta devine astfel o expresie a rolului definitoriu pe

care betonul îl joacă în contituirea obiectului de arhitectură, meșteșugul tradițional fiind integrat în procesul tehnic al punerii în operă prin gravarea simbolului stelat în cofrajele de lemn folosite la turnare.

> „Între 150 și 170 de motive au fost sculptate manual de doi meșteri locali în panourile cofrajului din lemn, fiecare dintre acestea fiind folosit de trei sau patru ori în procesul de turnare. Interesant este că investigațiile inițiale privind scopul utilizării frezării CNC pentru cofraj au abandonate din cauza costurilor mai mari în comparație cu cele ale metodelor artizanale tradiționale. A fost lăsat la latitudinea clientului să distribuie cofrajul în funcție de propriile decizii estetice, lucru care a atras un element al hazardului în aranjarea a aproximativ 500 de rozete pe clădire”[149]

Ultima corespondență dintre construcție și ceea ce am numit un posibil „proiect non-referențial” al lui Olgiati se referă la principiile *noutății* și *conferirii de sens*. Referindu-ne la utilizarea exclusivă a betonului în edificarea atelierului Bardill, dincolo de expresia brută a materialului, abstractizarea cromatică — impusă, de asemenea, prin regulamentul local — atrage atenția printr-o prezență nefamiliară. Chiar dacă nu putem vorbi despre o noutate universală, apariția acestui obiect în țesutul tradițional al localității Scharans, poate fi privită, cel puțin la nivel local, ca un semn al actualității în practica de arhitectură.

> „Pigmentarea betonului a fost o cerință pentru obținerea autorizației de construire, anticipându-se faptul că brun-

[149] DOMESEIN, „The Quest of Ornament”, p. 581 (trad. proprie).

> roșcatul se va potrivi contextului existent, cabane din lemn și case de secol XVI și XVII finisate cu tencuieli decorate."[150]

Ca o conluzie, deși pe fondul unei structuri metodice riguroase, exercițiul de suprapunere a principiilor arhitecturii non-referențiale cu lucrarea Atelier Bardill a arătat anumite inconsistențe și limitări în înțelegerea operei lui Valerio Olgiati. Mai mult, încercarea de a clasifica trăsăturile dominante ale obiectului de arhitectură în funcție de o presupusă *doctrină non-referențială* poate fi privită drept semnul unei interpretări artificiale a proiectului. Totodată, concretizarea forțată a celor șapte principii, juxtapuse construcției, riscă să denatureze, prin hiper-explicitare, ceea ce George Steiner numea „actul clasic al lecturii". În acest sens, se poate deschide calea către un posibil alt mod de interpretare a lucrărilor arhitectului elvețian.
O schimbare de perspectivă în analiza operei lui Valerio Olgiati, de această dată disociată de cartea scrisă împreună cu Markus Breitschmid, ar permite o abordare mai liberă a specificității acesteia — fie prin analogii între proiectele bazate pe idei comune, fie prin observații eliberate de orice cadru teoretic prestabilit. Un astfel de tip alternativ de percepție se sprijină mai degrabă pe anumite impresii personale, adesea formate la fața locului; acesta poate oferi, așadar, o cheie de lectură directă a practicii lui Olgiati, nu una mediată — și, implicit, influențată — de un sistem de principii de sine stătător precum cel al arhitecturii „non-referențiale". Fără a revendica statutul unei metode *sui generis,* apelul la memorie poate contribui la identificarea unor idei recurente în proiectele sale construite.

---

[150] *Ibid.*

Acest capitol își propune, așadar, pe lângă detalierea unor lucrări reprezentative, să deslușească dacă, în succesiunea cronologică a proiectelor, anumite idei ale lui Olgiati persistă în timp. În acest sens, vor fi urmărite propagarea și variația acestora, precum și gradul de adaptabilitate al unei concepții generale a arhitectului în diferite circumstanțe. Demersul teoretic se va preocupa, astfel, nu de izolarea unor momente definitorii, ci de înțelegerea evoluției unei *linii conceptuale* care fundamentează întreaga sa operă arhitecturală.

> „De exemplu, există un scenariu în care uneori mă îndrăgostesc de o idee arhitecturală, dar nu reușesc să construiesc proiectul care se bazează pe această idee dintr-un motiv sau altul. Faptul că nu pot construi o idee nouă are ca efect repetarea acesteia în câteva proiecte consecutive pentru că ideea mă captivează și mă preocupă în cadrul mai multor proiecte simultan. Poate dacă aș putea construi noi idei mai devreme, ați vedea mai multă noutate în munca mea."[151]

4.2.2. Forma absolută și aberația geometrică deliberată

Termenul de „aberație" este asociat, în mod obișnuit, cu ideea de derogare de la un anumit standard. Sensul său este adesea depreciativ, orice abatere de la ceea ce s-a normalizat în conștiința colectivă fiind percepută drept o eroare în cadrul unui sistem de referințe deja consolidat. Astfel de deformări ale unei realități acceptate pot apărea fie prin intervenția neașteptată a unor anomalii în diverse contexte, fie ca rezultat

[151] Valerio OLGIATI în *El Croquis* nr. 156 (2011).

al intenției deliberate de a reconfigura, prin distorsiune, lucrurile familiare.

Pentru o mai bună înțelegere a celor două tipuri de apariții, se poate spune că, de exemplu, figura lui Joseph Merrick din *The Elephant Man* este consecința imprevizibilului, iar portretele celebre ale lui Francis Bacon — de exemplu, portretul lui Goerge Dyer sau cel al lui Isabel Rawstorne — reprezintă efectul unui act deliberat de distorsiune.
Istoria artei a asociat reprezentările lui Bacon cu instinctul său de a expune malformația ca secvență a unei mișcări. Acest lucru nu înseamnă însă că avem de a face cu o punere în operă a dinamicii sau că portretul însuși poate deveni prilejul de o a surprinde incidental. Mișcarea, în acest caz, este, paradoxal, o proiecție statică a ceea ce Gilles Deleuze numește „ forța invizibilă", considerând opera lui Bacon „unul dintre răspunsurile minunate din istoria picturii la întrebarea: Cum pot fi făcute vizibile forțele invizibile?"[152]
În *Francis Bacon: the logic of sensation*, Deleuze subliniază că seria de *figuri* pictate de Bacon nu rezultă din reconstituirea unei anumite mișcări, ci mai degrabă din „forțele de presiune, dilatare, contracție, aplatizare și alungire care se exercită asupra capului imobil [...] Este ca și cum forțe invizibile ar lovi capul din multe unghiuri diferite"[153]. În acest sens, autorul pune accent pe faptul că avem de-a face cu reprezentări ale instanțelor unui proces de distorsiune, și nu ale efectelor acestuia. Pentru Deleuze, acest lucru conferă instinctului lui

[152] Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Bloomsbury Publishing PLC, 2007, p. 58 (trad. proprie).
[153] *Ibid.*

Bacon o calitate *cézanneană*, ambii obținând deformația prin „forma aflată în repaus".

> „[…] deformările lui Bacon sunt rareori constrânse sau forțate; nu sunt torturi, în ciuda aparențelor. Dimpotrivă, sunt cele mai naturale posturi ale unui corp care a fost reorganizat prin simpla forță exercitată asupra lui: dorința de a dormi, de a vomita, de a se întoarce, de a rămâne așezat cât mai mult timp posibil…"[154]

În arhitectură, distorsiunea a reprezentat de-a lungul timpului un veritabil instrument al manipulărilor geometrice, fiind folosită fie în situații particulare — determinate de anumite constrângeri contextuale —, fie în experimente formale sau structurale, adesea ca urmare a evoluției tehnicii. Dacă ne raportăm însă la schița templului primitiv (tabernacului evreiesc în deșert) a lui Le Corbusier, se poate spune că, la bază, instinctul de a construi și de a delimita un loc este calibrat pe geometrii și alcătuiri precise (absolute):

> „Țărușii cortului său [i.e. „omului primitiv"] descriu un pătrat, un hexagon, un octogon; palisada formează un dreptunghi ale cărui unghiuri sunt egale. …Ușa colibei se deschide pe axa îngrăduiturii, iar poarta îngrăduiturii e în fața ușii colibei"[155]

Privind reprezentările geometrice de-a lungul timpului, de la realizările Egiptului și Greciei antice până la principiile neeuclidiene ale lui Lobacevski din secolul al XIX-lea,

---

[154] *Ibid.* p. 59

[155] Le CORBUSIER, *Vers une architecture,* (Éditions G. Crès et Cie, 1925) p. 53-55

observațiile lui Le Corbusier privind rigoarea formală reflectă o „protecție împotriva arbitrarului". Afirmația „The age we live in is essentially a geometrical one"[156] devine, în acest context, un reper pentru lucrarea de față, lumea non-referențială descrisă de Breitschmid și Olgiati putând reprezenta cadrul unei noi raportări la precizia geometrică.
În acest cadru, noțiunea de „aberație" în arhitectură poate fi interpretată fie ca un concept al rezistenței în fața unui sistem cartezian, fie ca o îndepărtare conștientă de la o anumită ordine sau rigoare formală.

> „Bineînțeles că nu cred în pătrat sau cub ca la o idee aproape religioasă, dar cu cât te gândești mai mult la ceva, cu atât începi cu o formă absolută. Și forma absolută va fi o sferă, va fi un cub sau un pătrat [...] este doar fascinația de a fi mai total, de a fi mai curat, de a fi mai mult ca un creier uman decât ca un animal."[157]

Deși, în mod declarat, loială *formei absolute,* opera lui Valerio Olgiati include adesea anumite elemente de distorsiune. Aceste derogări geometrice nu sunt însă rezultatul unor capricii spațiale și nici expresia demonstrativă a dinamicii în jurul arhitecturii; deformările întâlnite în lucrările arhitectului țin mai degrabă de ceea Gilles Deleuze numea „forma aflată în repaus".
Subcapitolul următor va expune această condiție interioară a operei lui Olgiati printr-o serie de proiecte al căror punct de plecare rezidă în forme absolute, dar care prezintă și semne ale

---

[156] Le CORBUSIER, *The City of Tommorrow and its* Planning, New York, Dover Publications, 1987),p. XXI.
[157] Valerio OLGIATI, Sieber BAKKER, interviu, „One Idea", 4th Concrete Design Competition-Monolithic, Exploring Versatility.

aberației geometrice deliberate. În acest sens, prin intermediul acestor exemple, va fi analizat statutul de referință al geometriei *clasice*, considerând abaterile de la aceasta ca o expresie a intenționalului în arhitectura lui Olgiati.

4.2.3. Forma aflată în repaus

Primul exemplu îl reprezintă tocmai clădirea care a marcat un moment crucial în reorientarea operei lui Olgiati către conceptul inaccesibil al non-referențialității:

> „O discuție despre opera lui Valerio Olgiati trebuie să înceapă de la Școala din Paspels."[158]

Prima clădire care i-a adus lui Valerio Olgiati recunoașterea la scară largă a fost Școala din Paspels (1996-1998), un proiect a cărui abordare se detașează semnificativ de antecedente precum Casa Kucher (1989-1991) sau proiectul nerealizat de reamenajare a *souk*-ului din Beirut (1991). Spre deosebire de acestea, Școala din Paspels nu se raportează la repere locale — cum ar fi țesutul antebelic al orașului vechi, în cazul reamenajării souk-ului —, înscriindu-se mai degrabă în ceea ce Martin Steinmann numea „*la forme forte*".

> „În arhitectura contemporană există tendința de a proiecta clădirile ca forme geometrice simple și clare, cu o simplitate care acordă o mare importanță formei, materialelor și culorii și care nu face referire la alte

[158] Jacques LUCAN, „Textured Spatiality and Frozen Chaos", *2G*, nr. 37 (2010), p. 6 (trad. proprie).

> clădiri [...] Căutarea formelor tari distinge aceste proiecte."[159]

De altfel, prezența *tare* (*forte*) a blocului de beton în așezarea împrăștiată a micii localități din cantonul elvețian Graubünden, deși proporțională cu locul, a declanșat numeroase dezbateri privind stranietatea construcției. Cele mai multe dintre acestea făceau referire la trăsăturile dominante ale clădirii, cum ar fi proporțiile deschiderilor sau expresia brută a betonului — ambele aparent neconforme cu programul de arhitectură. Totuși, percepția acestui obiect ține mai degrabă de o altă particularitate recurentă în clădirile lui Olgiati — mai precis, de faptul că „de îndată ce intri în ele, simți că ceva nu este în regulă"[160]. Afirmația aparține lui Mario Carpo și se referă la distorsiunile pe care arhitectul elvețian le practică în proiectele sale, care se desprind de rigorile formei absolute și glisează spre zona bruiajelor geometrice subtile.
Referitor la proiectul Școlii din Paspels, Bruno Reichlin amintește un moment determinant al procesului de creație:

> "În timp ce își redesena planurile — deși arhitectul este în mod deliberat vag cu privire la această etapă de proiectare — a fost tentat să distorsioneze planimetria

[159] Martin STEINMANN, *Forme forte-Ecrits/Schriften 1972-2002*, Birkhauser, Basel, 2003, p. 8, citat de Jacques LUCAN în „Textured Spatiality and Frozen Chaos" p. 5 (trad. proprie).
[160] Mario CARPO, „On Both Sides of the Fence, Authorship, Precision and Other Anomalies in an Age of Variable Objects", în *Valerio Olgiati*, Lucerna, Quart Verlag, 2010, p. 128 (trad. proprie).

> școlii, până atunci bazată pe un sistem ortogonal precis, trăgând de linii foarte ușor pe computer."[161]

Așadar, în cazul acestui proiect se pot distinge două tipuri de distorsiune: distorsiunea planimetrică, menționată în aproape toate studiile dedicate proiectului, și distorsiunea volumetrică, o interpretare proprie acestei lucrări.

4.2.3.1. Distorsiunea planimetrică

Pentru a putea dezvolta tema distorsiunii planimetrice, este important ca această construcție să fie înțeleasă ca un ansamblu format din interiorul subdivizat și exteriorul anvelopant. În mod normal, acest lucru ar sugera că nu avem de-a face cu un întreg: totuși, cele două componente, fiecare prezentând deformări, se află într-o relație de interdependență.

Elementul anvelopant descrie conturul clădirii și prezintă o primă serie de distorsiuni: planul aparent pătrat suferă la colțuri derogări subtile de la unghiul drept (93.68°, 89.01°, 92.31°, 85.00°). La interior, deformările generate de compartimentările necesare sunt însă evidente.
Pe fiecare nivel, școala este subîmpărțită după o formulă precisă: spațiile închise — câte trei clase și o cameră „de pregătire"[162] — sunt amplasate în fiecare dintre cele patru

---

[161] Bruno REICHLIN, „This is not Das Gelbe Haus", *în Valerio Olgiati,* Lucerna, Quart Verlag, 2010, p. 11 (trad. proprie).
[162] Denumire dată de Valerio Olgiati în conferința „Valerio Olgiati. Office works" din cadrul AA School of Architecture, Londra, 2000. Acest spațiu este unul servant, din planurile mobilate reieșind anumite utilități tehnice cum ar fi o mică chicinetă sau spații de depozitare.

colțuri ale clădirii, eliberând între acestea un hol comun care ia forma unei cruci distorsionate. Fiecare dintre cele patru spații închise este înscris într-un dreptunghi alterat, al cărui singur unghi drept revine colțului orientat spre hol. Aceasta întărește ideea preexistenței formelor simple în proiect, în timp ce alipirea claselor la conturul deformat deturnează posibilitatea unei geometrii precise a încăperilor.
În funcție de proporțiile și orientările claselor, brațele crucii interioare se „dilată" sau se „contractă", oferind astfel oportunitatea amplasării scării în zona cea mai deschisă. Elementul care asigură legătura între niveluri constituie, de altfel, și singurul punct fix din interior; formula planimetrică se repetă la etajul superior, dar printr-o rotație de 90 de grade. Această răsucire a configurației spațiale transformă interiorul într-un sistem structural tridimensional detașat. Atât holul, cât și plăcile dintre niveluri sunt independente de pereții exteriori, rigidizările dintre cele două alcătuiri statice — interior-exterior — realizându-se prin intermediul unor elemente metalice pretensionate.
Sistemul tridimensional este preceptibil și din exterior, exprimându-se în fațadă prin glisările ferestrelor aferente fiecărui spațiu. Acestea sunt de două tipuri: bandouri orizontale pentru clase, care măsoară întreaga lungime a încăperii, și dreptunghiuri de dimensiuni variabile pentru holuri, micile oscilații ale acestora fiind determinate de gradul de deschidere al fiecărui braț al holului.
Referitor la interdependența structurală dintre interiorul subdivizat și exteriorul anvelopant, relația celor două componente ale clădirii se reflectă și în modul de amplasare a

ferestrelor în grosimea peretelui: bandourile orizontale sunt retrase, făcând parte din sistemul structural interior, în timp ce ferestrele holurilor sunt „la față”, aparținând componentei exterioare.

Actul de a decupla cele două sisteme distincte care formează un întreg amintește de situația similară privind reconfigurarea structurală a lucrării *Das Gelbe Haus*. Mai mult, faptul că ambele proiecte au fost construite în aceeași perioadă poate problematiza dacă ideea legăturii statice dintre dispoziția interioară a clădirii și conturul acesteia nu provine, în cazul analog, din condiția predeterminată a zidului existent păstrat în proiect.

4.2.3.2. Distorsiunea volumetrică

Deși deformările planimetrice amintite anterior modifică în mod evident volumetria de ansamblu, acoperișul Școlii din Paspels introduce o nouă dimensiune a distorsiunilor perceptibile din exterior, fiind determinat de unicul element contextual care influențează proiectul — topografia.
Faptul că parterul este parțial îngropat în panta terenului explică de ce acesta nu respectă formula interioară a crucii distorsionate, regulă aplicată doar la etajele superioare. Însă, particularitatea topografiei nu influențează doar baza clădirii, ci și limita superioară a acesteia.
Dacă intenția arhitectului a fost aceea de a obține „la forme forte” apare întrebarea dacă acoperirea în terasă a volumului nu ar fi asigurat integritatea formală a acestuia — ca obiect autonom inserat în context.
Presupunând că înclinația acoperișului nu reprezintă doar o simplă soluție tehnică pentru preluarea apelor pluviale, faptul

că acesta este paralel cu panta terenului poate fi interpretat ca un nou semn al intenționalului în proiectul lui Olgiati.
Această analiză nu se bazează însă doar pe desenul convențional al fațadei, ci și pe o reprezentare nouă și neașteptată a acesteia: în timpul unei prelegeri susținute în 2000 la AA School of Architecture, Valerio Olgiati constată că fațada școlii din Paspels apărea răsturnată pe panoul de proiecție, reacționând spontan: „It doesn't matter. It looks the same".[163] Faptul că arhitectul a continuat prezentarea, considerând că acestă eroare nu falsifică, de fapt, percepția autentică a fațadei, sugerează că autonomia volumului și *totalitatea* obiectului de arhitectură rezidă tocmai în această formă și nu în presupusa lui proveniență din cub sau paralelipiped. În acest sens, acoperișul înclinat al Școlii din Paspels nu reprezintă distorsiunea unei forme ideale, ci însăși expresia integrității nealterate a acesteia.
Aforismul spontan al lui Olgiati, împreună cu desenul răsturnat al fațadei, pot fi interpretate și ca semne ale detașării obiectului de context. Prin „sincronizarea" celor două înclinații, topografia pare anulată de *forma tare.* Așadar, se instaurează o nouă ierarhie în relația dintre inserție și loc, și, paradoxal, panta terenului pare derivată din cea a acoperișului, și nu invers. Făcând o analogie, acest schimb de funcții între ceea ce determină și ceea ce este determinat se aseamănă cu reprezentarea relației ierarhice din *Botezul Domnului,* lucrare a pictorului Sorin Dumitrescu, unde linia orizontului se înclină după capul Mântuitorului.

[163] Valerio OLGIATI, în conferința „Valerio Olgiati. Office works" (AA School of Architecture, Londra, 2000).

În ceea ce privește cele două tipuri de distorsiuni analizate în acest capitol, faptul că noile direcții instaurate atât în interiorul, cât și în exteriorul Școlii din Paspels nu urmăresc o traiectorie matematic-precisă — și, prin urmare, nu reprezintă dezideratul unei proporții prestabilite —, ne poate duce cu gândul la conceptul de „formă aflată în repaus" al lui Deleuze.
Din acest punct de vedere, actul de a proiecta devine acea „forță invizibilă" care, asemenea figurilor lui Francis Bacon, acționează prin „presiune, dilatare, contracție, aplatizare și alungire" asupra „corpului imobil" al formei familiare. Pentru Olgiati, această „forță invizibilă" se transformă într-un instrument esențial în alcătuirea obiectelor de arhitectură, fiind resimțită în aproape toate proiectele sale.
De exemplu, la Atelier Bardill și casa K+N arhitectul folosește deformări locale care țin exclusiv de interior și se manifestă prin micile evazări ale pereților. Aceste dilatări ale zidului au scopul de a adăposti elementele neconstructive, dar esențiale pentru organizarea funcțională a spațiului. În acest sens, chicineta atelierului Bardill sau coșul șemineului casei K+N nu sunt elemente adăugate pentru „mobilarea" încăperilor, ci fac parte integrantă din întregul construcției.
Există, totuși și o situare la celaltă extremă: una dintre lucrările mai puțin cunoscute ale arhitectului elvețian, imobilul Dreifamilienhaus din Chur, prezintă un complex de distorsiuni care face ca, în final, forma de bază a clădirii — sau punctul de pornire al procesului de creație — să devină aproape imperceptibilă.

4.2.4. Forma automată și distorsiunea parametrică

Ideea de „aberație geometrică”, așa cum a fost prezentată anterior, persistă și după finalizarea lucrărilor pentru Școala din Paspels (1998). Acest lucru este vizibil mai ales în propunerea pentru imobilul Dreifamilienhaus din Chur (1999), unde, contrar situației precedente, constrângerile locului au determinat esențial atât volumetria de ansamblu, cât și dispoziția interioară a construcției, generând un nou tip de formă, cea „automată”.
Prin „formă automată” înțelegem consecința unui proces de distorsiune radicală, unde contextul determină fundamental logica obiectelor arhitecturale. Aceasta rezultă, de regulă, din gradul ridicat de constrângere al situației date, care, prin suma exigențelor — geometrii atipice ale siturilor sau reglementări urbanistice deosebit de restrictive — influențează construcția până la a-i determina forma finală.
Noțiunea introdusă aici, cea care va sta la baza acestui capitol, a fost extrasă din observația lui Jacques Lucan asupra propunerii lui Olgiati pentru o clădire de birouri în Zurich:

> „Forma nu datorează nimic imaginației arhitectului. Forma nu este rezultatul unei decizii; singura variantă era să te supui constrângerilor sitului într-un mod strict. În mod ideal, forma ar fi fost rezultatul „automat” al ecuației care combină parametrii impuși prin reglementări.”[164]

Lucrarea la care face referire Jacques Lucan, obținută în urma unui concurs câștigat în 2001, se bazează, însă, pe un alt proiect

[164] Jacques LUCAN, „Textured Spatiality and Frozen Chaos”, p. 9.

al lui Olgiati, realizat cu doi ani mai devreme. Aceasta reprezintă, de altfel, prima încercare a arhitectului elvețian de a lucra cu „forma automată”.

> „Când a proiectat clădirea de birouri din Zurich, atitudinea conceptuală a lui Valerio Olgiati a fost apropiată de cea pe care a folosit-o pentru clădirea din Chur.”[165]

Așa cum sugerează și numele său, Dreifamilienhaus reprezintă proiectul pentru un imobil de trei apartamente situat la periferia orașului Chur, în cantonul Graubünden. În această zonă cu locuințe izolate, de dimensiuni relativ mari comparativ cu cele din centrul orașului, proporțiile loturilor și, implicit, ale construcțiilor reflectă dezvoltarea urbană specifică așezărilor „de limită” în suburbiile elveține.
O consecință inevitabilă a acestui tip de așezare este faptul că noile investiții imobiliare au impus arhitecților găsirea unor formule de proiect care să utilizeze la maximum suprafețele terenurilor, ocupările la limita regulamentului devenind astfel semnul unui nou standard de densificare urbană.
Pentru această lucrare, pe lângă reglementările privind retragerile față de limita de proprietate și cele referitoare la regimul de înălțime al construcțiilor, Olgiati a trebuit să țină cont și de forma particulară a lotului în încercarea de a obține cea mai mare suprafață desfășurată posibilă. Această circumstanță — deși aparent limitează posibilitățile de creație — pune din nou în discuție autonomia obiectului de arhitectură, construind un fond referențial caracterizat exclusiv prin raportarea la parametrii invariabili ai zonei.

---

[165] *Ibid.*

În acest sens, o conformare absolută la acești parametri, impuși prin regulamente de urbanism, poate conduce, aproape matematic, la o „deducție logică" privind anvelopanta maximă a acestuia. Mai exact, volumetria unei construcții care respectă strict acest sistem convențional, speculând *in extremis* condiționările geometrice normate, precede orice încercare de formă proiectată. Prin urmare, în cazul Dreifamilienhaus, pentru o înțelegere mai clară a volumetriei generate de context, se impune o punere în temă a setului de constrângeri și permisivități care au stat la baza proiectului.

Pentru început, conturul imobilului, deși rezultat din distanțările față de marginile lotului, nu reprezintă un *offset* perfect al acestuia. Faptul că una dintre constrângerile urbanistice impunea ca desfășurările fațadelor să nu depășească 50 de metri a determinat ca limitele laterale ale planului să se plieze spre capătul de lot, până în punctul maxim admis prin regulament.
Către stradă, retragerea minimă (patru metri) a fost dublată, topografia locului reprezentând un avantaj în condițiile permisivității referitoare la înălțimea fațadei. Conform regulamentului, aceasta era stabilită prin raportarea la cota terenului natural, astfel încât regimul de înălțime al construcției creștea odată cu glisarea acesteia înspre interiorul declivității. Raportul a fost reglat astfel încât secțiunea rezultată să suporte, peste parterul îngropat, trei etaje echivalente, fiecare adăpostind câte un apartament.
Volumetria generată prin această succesiune de adaptări la context constituie, în cele din urmă, cadrul virtual în interiorul căruia soluția de arhitectură putea fi configurată mai departe, ținând cont de necesitățile funcționale ale unui imobil de locuit. În acest context, Olgiati abordează proiectul folosindu-se de același instrument al distorsiunii și alege, pentru început, să

lucreze detașat de nuanțele conturului existent, prin simplificarea geometrică a acestuia și reducția sa la forma ideală a unui pătrat.
Întorcându-ne la afirmația „eu lucrez întotdeauna cu un pătrat sau cu un cub", se poate spune că, în proiectele arhitectului, pătratul devine un fel de „refugiu geometric", înțeles aici ca o formă de distanțare necesară față de situațiile precise și determinante.
Ca mod de lucru, în cadrul noului contur auto-impus, Olgiati stabilește mai întâi schema funcțională și gabaritele maxime ale apartamentelor. Odată ce acestea sunt decise, formula planimetrică este supusă unei serii de deformări, contorsionând planul pătrat în funcție de rigorile geometrice ale „formei automate" prestabilite.

Revenind la relatările lui Bruno Reichlin privind procesul de creație în cazul Școlii din Paspels, unde arhitectul programează minuțios gradul de deformare al clădirii, în acest caz, distorsiunea rezultă — asemeni figurii lui Joseph Merrick din *The Elephant Man* — dintr-o situație necontrolată. „Poate părea urât, dar eu tot cred că arată frumos."[166]
Acest lucru face ca rezultatul final să iasă din sfera decizională raportată la forma obiectului de arhitectură, care, în acest caz, devine *pură construcție*. Elementele adăugate pe fondul „formei automate" a Dreifamilienhaus țin, în continuare, doar de aspecte ce țin de performanțele structurale menite să reducă semnificativ atât dimensiunile elementelor constitutive, cât și numărul total al acestora. De altfel, în aceeași conferință — susținută la AA School of Architecture — amintită în capitolul

[166] Valerio OLGIATI, în conferința „Valerio Olgiati. Office works" la AA School of Architecture, Londra, 2000.

privind „forma aflată în repaus”, Olgiati insistă asupra faptului că proiectul pentru imobilul Dreifamilienhaus „este pur și simplu lege.”[167]. În acest caz, „forța invizibilă” la care făcea referire Deleueze nu mai aparține actului în sine de a proiecta, ci unui soi de determinism contextual.
Într-o anumită măsură, conceptul de „formă automată” este aplicat de Valerio Olgiati și în proiectele ulterioare imobilului din Chur. După clădirea de birouri din Zurich (2001), amintită de Jacques Lucan, abordări similare întâlnim și în proiectele pentru Universitatea din Lucerna (2003), Centrul Educațional EPFL din Lausanne (2004) sau Muzeul Palatului Național din Taipei (2004). Toate aceste proiecte pornesc, la fel ca în cazul Dreifamilienhaus, de la un pătrat care, în cele din urmă, este deformat în funcție de constrângerile siturilor.
Dincolo însă de acest tip de deformare, care vizează alcătuirea ansamblului proiectelor, putem spune că, pentru Olgiati, Dreifamilienhaus a reprezentat și prilejul de a lucra cu un nou tip de distorsiune — *temporală* — și, totodată, cu un nou tip de formă — *continuă*. Următorul subcapitol se va preocupa, așadar, de introducerea acestor două noțiuni, ca „instrumente de lucru” care urmăresc linia conceptuală aflată sub semnul „aberațiilor geometrice”.

4.2.5. Forma continuă și distorsiunea temporală

Deși, potrivit afirmațiilor lui Olgiati, proiectul pentru imobilul Dreifamilienhaus din Chur este *„pur și simplu lege”* — adică rezultatul unui proces de creație detașat de orice decizie personală privind forma și, implicit, expresia clădirii — planul

[167] *Ibid.*

distorsionat al fiecărui nivel prezintă, totuși, semne ale intenționalului intrinsec proiectului. Mai precis, abaterile geometrice de la configurația *ideală* a pătratului inițial nu au condus doar la deformarea vizibilă a încăperilor „închise" (dormitoare, băi, nod de circulație), ci și la o remodelare a spațiilor dintre acestea.
În aparență, așa-numita „zonă de zi" nu suferă modificări esențiale: atât livingul, cât și diningul se înscriu încă în forme a căror distorsiune nu le îndepărtează radical de configurațiile curente — rectangulare. Totuși, legăturile dintre aceste spații suferă modificări subtile care amplifică modul în care sunt percepute din interior[168].

> „Lucrurile vor funcționa astfel: oamenii vor dormi într-o casă masivă și vor sta în timpul zilei într-o casă de sticlă. Persoana care stă aici (i.e. pe canapea) va trebui să parcurgă 27 de metri pentru a ajunge la pat."[169]

Această afirmație a lui Olgiati, bazată pe interpretarea planului tradus într-un sistem metric, nu urmărește o contorizare a spațiului prin unități de măsură. Dimpotrivă, ceea ce contează aici este faptul că cei 27 de metri se raportează mai degrabă la timp decât la spațiu și că, în acest context, nu poate fi vorba despre succesiunea secvențelor unor zone de locuit, ci de o continuitate a locuirii în sine.
Ideea conform căreia coridorul este strâns legat de amplificarea percepției interiorului, determinată de intervalul de timp în care acesta este parcurs, poate fi considerată similară cu ceea ce

---

[168] Referire la *experiența spațiului*, primul principiu al arhitecturii non-referențiale.
[169] *Ibid.*

Aldo Rossi desemna, într-unul dintre pasajele cuprinse în *L'Autobiografia Scientifica*, drept o tipologie spațială primară. În acest pasaj, care face referire la așa-numita „*villa con interno*", arhitectul italian nu descrie un proiect concret, dar nici forma idealizată a unei idei imposibil de materializat.

> „În proiect există un coridor lung, îngust, închis la ambele capete de câte o ușă de sticlă: primul se deschide către o stradă îngustă; al doilea către lac, de unde albastrul apei și al cerului intră în vilă. Desigur, fie că este un coridor sau o cameră, este inevitabil un loc în care cineva va spune mai devreme sau mai târziu: «Chiar trebuie să vorbim despre toate acestea?» sau «Vezi cum s-au schimbat lucrurile!» și alte lucruri care par a fi luate dintr-un scenariu sau o piesă de teatru. După-amiezele lungi, strigătele copiilor și timpul petrecut cu familia sunt, de asemenea, inevitabile, pentru că arhitectul prevăzuse cum continuitatea casei depindea de coridorul ei și nu doar de planul ei."[170]

Pentru Rossi, *Villa con interno* are mai degrabă o natură evocativă, fiind prilejul de a discuta încercarea unei posibile recuperări a arhitecturii vilei, „sortite să se dizolve și aproape să dispară, lăsând cu greu o urmă a tipologiilor sale fantastice"[171]. În contextul acestei disoluții a tipului, coridorul apare ca o condiție princeps a potențialității obiectului arhitectural de a se dezvolta din interiorul său și de a deveni, în cele din urmă,

---

[170] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, The MIT Press, 1981, p. 34-35 (trad. proprie).
[171] *Ibid.*

„spital, mănăstire, cazarmă, locul unei vieți colective de neîmpărtășit și totuși mereu prezente."[172]
Trebuie menționat aici faptul că analogia cu acest paragraf nu presupune o legătură directă între practica lui Valerio Olgiati și influența lui Aldo Rossi asupra ETH Zürich, așa cum, în capitolul dedicat casei Kucher din Rotterdam am Neckar, am putut aduce în discuție o posibilă legătură între „spiritul *Analoge Architektur*" și didactica *rossiană*. Totuși, această trimitere poate oferi o nouă perspectivă asupra modului de lucru bazat pe ceea ce am considerat anterior „semne ale aberației geometrice deliberate". Punerea în paralel a proiectelor lui Olgiati cu pasajul din *L'Autobiografia Scientifica* atrage atenția asupra coridorului ca tipologie spațială esențială în opera sa. Din acest punct de vedere, predispoziția arhitectului de a proiecta în interiorul unui pătrat sau al unui cub poate fi considerată la fel de importantă ca predilecția sa de a proiecta în jurul unui coridor.

Distorsiunea coridorului va fi problematizată în acest subcapitol, în încercarea de a redefini acest tip spațial și, totodată, de a-i evidenția importanța și, totodată, recurența în proiectele lui Valerio Olgiati.
În fapt, ideea unei „amânări spațiale" prin intermediul coridorului apare mai clar în lucrările „de după" Dreifamilienhaus, evidențiindu-se, în unele cazuri, chiar ca punct de pornire în gândirea de ansamblu a interioarelor olgiatiene.

[172] *Ibid.*

Un prim caz al suprapunerii celor două condiții enunțate anterior — proiectul înscris în pătrat și cel dezvoltat în jurul unui coridor — este locuința K+N din Zürich.
Ideea acestei suprapuneri ține atât de ierarhizarea pe verticală a spațiilor, cât și de modul în care acestea sunt parcurse, fapt ce determină întreg sistemul ordonator al construcției[173].
Casa poate fi percepută ca un cub alb, scufundat în pământ, în interiorul căruia se suprapun trei niveluri echivalente. Deși această succesiune este recurentă în alcătuirea unei locuințe — unde, de regulă, camerele tehnice sunt amplasate la subsol, livingul și bucătăria la parter, iar dormitoarele la etaj — topografia locului impune o rasturnare a ordinii obișnuite a spațiilor. Aici, accesul se face printr-o intrare discretă, către un coridor contorsionat. *Forma continuă* a acestuia face ca parcursul până la scara care leagă nivelurile inferioare să ia forma unui spațiu îngust și obscur, iluminat punctual prin intermediul a două deschideri circulare mici, plasate tangent la două dintre colțurile coridorului.
Scara are propriul ei „punct de lumină" și, totodată, propria distorsiune, fiind balansată în colțul cubului de beton, însă în afara acestuia. Poziționarea ei în exteriorul planului pătrat amplifică spațialitatea coridorului, prelungind expectativa momentului compensatoriu al descoperirii „sălii" deschise — aflată cu un nivel mai jos.
Deși aparent scenografică, această dispunere interioară, contrară unor soluții mai directe (sau mai comode), poate fi considerată, similar descrierii lui Aldo Rossi din *L'Autobiografia Scientifica*, o recuperare a arhitecturii vilei. Astfel, zona cea mai privilegiată a casei nu se află, conform cu modelul consacrat, la

[173] Referire la principiul șase al arhitecturii non-referențiale, *Ordinea*.

etaj, într-un *piano nobile*, însă coridorul care o leagă de exterior impune aceeași ordine intrinsecă. Din acest punct de vedere, se poate spune că topografia locului determină o particularitate esențială a clădirii. Dacă în cazul Școlii din Paspels panta acoperișului era „sincronizată" cu cea a terenului, volumetria fiind astfel influențată de context, casa K+N se înscrie neîndoielnic în ceea ce Martin Steinmann numea „*la forme forte*". Cu alte cuvinte, cubul de beton, autonom, opune un fel de „rezistență" în fața reliefului, în timp ce interiorul său generează un sens neașteptat prin amplificarea spațială a coridorului.
În proiectele lui Olgiati, *forma continuă* se referă, așadar, la interiorul disimulat în volumetrii precise și sisteme geometrice aparent rigide. Coridorul devine, astfel, elementul-tip care determină sau „declanșează" succesiunea distorsiunilor și alterărilor ale acestora.
Față de „apartamentul-coridor" al Dreifamilienhaus, unde *distorsiunea temporală* se manifestă doar în plan orizontal, legăturile spațiale dintre nivelurile casei K+N implică și o contopire a coridorului cu scara. Astfel, scara nu mai reprezintă o componentă pur funcțională, ci o extensie a coridorului și, implicit, a *formei continue*.

Un exemplu similar, unde însă scara devine însuși coridorul, este proiectul pentru Centrul de vizitare al Parcului Național Elvețian din Zernez (2003-2008). Aici, *forma continuă* a interiorului nu ține doar de legăturile dintre nivelurile unui singur corp de clădire, ci se bazează pe articulația spațială dintre două volume.
Clădirea pare a avea o regulă compozițională simplă — două cuburi de beton identice care se intersectează — însă organizarea interioară a spațiului este, la fel ca în cazul școlii din Paspels sau al casei K+N, greu de descifrat din exterior. Într-

o anumită măsură, Centrul de vizitare al Parcului Național din Zernez poate fi considerat proiectul de sinteză a celor două exemple care îl precedă, combinând atât *distorsiunea planului*, cât și *forma continuă* a interiorului.
Cele trei niveluri ale construcției sunt relativ similare și se bazează pe alăturarea a câte două săli de expoziție echivalente, dispuse de o parte și de alta a unui sistem de scări cu totul particular. Acest sistem se află în punctul de intersecție și de legătură dintre cele două volume. La la fel ca în cazul casei K+N, scopul său nu este însă doar facilitarea legăturilor verticale, ci amplificarea spațială a ceea ce reprezintă convețional un traseu muzeal. Din acest punct de vedere, se poate vorbi despre prezența unor „scări-coridor", atât parcurgerea spațiilor, cât și geometria lor fiind direct influențate de sistemul vertical de circulații.
Similar sălilor școlii din Paspels, dar într-o manieră mult mai radicală, configurația celor șase spații expoziționale ale clădirii din Zernez rezultă din distorsiunea planului pătrat. Aceasta este determinată tocmai de prezența scărilor, „captive" între planul ideal și cel distorsionat.
Accesul în clădire se face la parter, unde sălile sunt separate de primele trepte ale „coridorului vertical". Acest prim pachet de trepte reprezintă atât începutul, cât și finalul parcursului, segregarea dintre scara „care urcă" și cea „care coboară" realizându-se de la a cincea treaptă în sus. În continuare, cele două rampe sunt „dedicate" câte unui volum și câte unui anumit tip de parcurs: primul este ascendent, iar al doilea descendent. Astfel, etajul doi devine planul de legătură între ultima sală a parcursului ascendent și prima a celui descendent. Aceasta întărește ideea conform căreia, contrar intersecției evidente, vizibile la exterior, cele două cuburi de beton sunt — în realitate — radical separate.

Scările-coridor reprezintă, așadar, semne ale *distorsiunii temporale* și ale *formei continue*, camuflate în volumetriile absolute ale lui Olgiati. Deși sistemul folosit la Centrul de vizitare din Zernez este cel mai reprezentativ exemplu al utilizării acestui de tip spațial în practica arhitectului, trebuie menționat că scările-coridor au avut o primă formă de concretizare în proiectul locuinței (neconstruite) din Sari d'Orcino (2000). Aici, prin suprapunerea încrucișată a rampelor, construcția se leagă de cele două curți situate la diferitele cote ale terenului. Aceasta confirmă ideea conform căreia coridorul și, totodată, scara-coridor ca versiune derivată a acestuia, reprezintă „instrumente" pentru o posibilă linie conceptuală în opera lui Olgiati, o temă-cadru care persistă în proiectele acestuia de-a lungul timpului.
Revenind la pasajul din *L'Autobiografia Scientifica* și la sistemul ordonator al casei K+N din Zürich, amplificarea spațială a coridorului poate fi interpretată drept o formă de recuperare a arhitecturii vilei, așa cum o înțelegea Aldo Rossi. Această interpretare conduce către cel mai consacrat proiect al lui Valerio Olgiati care pare să evoce tipologia „sortită să se dizolve și să dispară", casa din Alentejo, Portugalia (2000-2014).

4.2.6. Forma consacrată și distorsiunea modelului

> „Casele de la oraș oferă nobililor mult confort și strălucire, dat fiind că locuiesc în acestea tot timpul necesar pentru administrarea treburilor publice și pentru ale lor proprii. Dar tot atît de necesare și dînd tot atâtea satisfacții sunt casele de la țară, unde acești nobili își petrec restul timpului, îngrijind și împodibind proprietățile lor, ocupîndu-se de agricultură și unde, prin exercițiul obișnuit al vieții la țară, umblînd pe jos sau călare, corpul își va păstra mai bine sănătatea și

> robustețea, unde, în sfîrșit, sufletul obosit de viața agitată a orașului, se va întrema și consola dedicîndu-se în liniște studiului literelor și contemplării.”[174]

Casa din Alentejo, cunoscută mai ales sub numele de Villa Além, este, așa cum o sugerează și denumirea, un proiect de *vilă* privată — mai exact, o „a doua casă” pentru Valerio Olgiati și soția sa, Tamara. Prima casă — și, de altfel, reședința principală a celor doi — se află în Flims și i-a aparținut inițial tatălui arhitectului, Rudolf. Urma acestei moșteniri este „înregistrată” pe placa de marmură de la intrare, inscripționată cu numele „R. Olgiati”, însă unde inițiala „R” este fost acoperită intenționat de tencuiala fațadei. Această disimulare poate fi percepută drept actul unui transfer „autoritar” al locuinței — o luare în posesie radicală și *ad literam*.

Spre deosebire de locuința din Flims, Villa Além din Alentejo — mult mai cunoscută și mai vehiculată în reviste, albume sau site-uri de specialitate — poate fi considerată expresia cea mai fidelă a principiilor lui Olgiati, tocmai pentru că se sprijină pe situația excepțională în care arhitectul este propriul său client.

Clădirea a devenit un reper al arhitecturii contemporane atât prin expresivitatea ei radicală, cât și prin directețea cu care materializează, într-o formă nouă, ideea de *casă-cu-incintă*, noțiunea de „*secluded garden*” fiind reluată aproape obsesiv în critica celor care fac referire la proiect, după cum însuși Olgiati explică faptul că „intenția care generează forma a fost crearea

---

[174] Andreea PALLADIO, *I Quattro Libri*, „Libro Secondo”, București, Editura Tehnică, 1957, cap. XII, p. 45.

unei grădini”[175]. Această poziționare este susținută și de Markus Breitschmid, care leagă proiectul de acel tip de idee „*form-generative*”, menționată în capitolul dedicat celor șapte principii ale arhitecturii non-referențiale[176].
O grădina ascunsă poate, într-adevăr, să genereze o anumită formă în imaginarul colectiv, atunci când este asociată cu imaginea unei incinte izolate și cu experiența decuplării radicale de un exterior căruia îi este dat să devină generic.
În acest caz, exteriorul „exclus” este vastul peisaj deluros al regiunii Alentejo, situată în sudul Portugaliei, dincolo de râul Tejo. Din punct de vedere etimologic, „além” înseamnă „dincolo” în portugheză, ceea ce nu doar că justifică localizarea geografică a *vilei*, ci îi conferă și un sens metaforic: o „a doua casă”, „dincolo” de cea din Flims, sau o grădină „dincolo” de ziduri.

Din exterior, Villa Além apare ca o construcție masivă, cu ziduri înalte din beton, în spatele cărora se poate intui o incintă — un fel de „decupaj” misterios în relieful accidentat al regiunii. Această apariție solitară, complet izolată de context, este tocmai ceea ce o apropie de arhetipul tradițional al vilei — o reședință retrasă, separată de împrejurimi și definită de propria ei autonomie formală.
„Menționam faptul că vila, fie ea mare sau mică, nu are nicio legătură cu o casă mică; acest lucru ne-a fost explicat de vechii maeștri. După romani, locusul sau locul vilei a fost definit pentru totdeauna de Palladio în scrierile și în lucrările sale construite: desanctificarea formei templului religios și alegerea

[175] Valerio OLGIATI în *Valerio Olgiati. Projects 2009-2017*, Simonett & Baer, 2017.
[176] Vezi Principul șapte, Conferirea de sens, subcap. 1.3, cap.1, secțiunea B.

locului (terenuri înalte, ape, grădini, lacuri) sunt cele mai mari invenții ale lui."[177]

Dacă vila este modelul-referent pentru casa lui Olgiati, atunci faptul că zidurile acesteia separă două tipuri de exterior poate fi considerat o contradicție tipologică. În acest sens, analiza se poate orienta nu doar către raportul dintre incintă și exteriorul ei, ci și către relația dintre incintă și spațiul locuit, propriu-zis, al casei.
O astfel de relație — între casă și incinta ei — a fost deja tratată în cazul atelierului lui Linard Bardill[178]. Însă, spre deosebire de acel exemplu, locuința din Alentejo nu își configurează curtea în funcție de limitările impuse de un regulament urbanistic, ci, similar arhetipului vilei solitare într-un teritoriu vast, printr-un sistem auto-referențial de reguli proprii.
Din această perspectivă, grădina este „ascunsă" (*secluded*) nu doar față de peisajul exterior din care a fost „decupată", ci și față de interiorul domestic al casei. Coridorul, ca tip spațial, capătă astfel o dublă vocație: cea de legătură și, simultan, de separație între cele două instanțe ale incintei.

A susține însă că grădina este ascunsă de interiorul locuit al vilei poate părea contradictoriu, având în vedere că spațiul privilegiat al acesteia — living-ul — nu doar că se deschide către incintă, ci își orientează axul după direcția ei longitudinală. Totuși, dacă admitem că incinta a fost ideea „form-generative" a proiectului, atunci spațiile convenționale ale locuirii pot fi privite ca aparținând unei etape secundare a actului de creație,

---

[177] Aldo ROSSI, *A Scientific Autobiography*, Cambridge, Massachusetts & London, England, The MIT Press, 1981, p. 34 (trad. proprie).
[178] Vezi „Atelier Bardill. O citire model", subcap. 2.2.1, cap. 2, secțiunea B.

apărute ulterior grădinii și ca o consecință a geometriei acesteia. Mai mult, prin raportare la cele patru deschideri echivalente ale zidurilor perimetrale, livingul pare că este subordonat unui sistem ordonator anterioar acestuia, aparținând mai degrabă grădinii decât casei. Din acest motiv, se poate spune că principalul spațiu locuibil este exclus din logica succesiunii interioare a vilei, iar coridorul distorsionat rămâne singura verigă de legătură între locuință și curte.
La fel ca în cazul Casei K+N, această legătură se stabilește prin ceea ce am numit anterior o *„amânare spațială”*: coridorul ocolește „camera grădinii”, accentuând decuplarea acesteia de casa propriu-zisă, iar traseul său arcuit amplifică percepția spațiului interior, izolând radical dormitoarele de incintă.

Un alt lucru care merită sesizat este acela că, deși „evacuate” din schema principală a vilei, cele trei dormitoare nu aparțin teritoriului exterior. Dimpotrivă, fiecare dintre ele se deschide către o curte proprie, succesiunea acestor *micro-incinte* fiind semnul unei „reacții” față de amploarea grădinii centrale: similar acesteia, dar într-un mod mai radical, curțile dormitoarelor se orientează exclusiv spre cer, fără alte legături cu împrejurimile. Acaestă orientare unică este accentuată prin decupajele eliptice ale tavanelor lor „virutale”, transformând fiecare curte într-un mic „univers” autonom, decuplat de restul ansamblului constructiv.
Din acest punct de vedere, se poate spune că *forma continuă* a coridorului — sau *distorsiunea temporală* produsă prin parcurgerea lui — face ca aceste exterioare „dedicate” să fie percepute ca fiind „mai izolate” decât însăși grădina pe fondul căreia s-a născut ideea de izolare. Răsturnarea ierarhiilor aparent evidente ale Villei Além arată faptul că materializarea cea mai abstractă a intenției de a crea un spațiu separat (*prin*

excelență) nu se regăsește în grădina centrală, ci, paradoxal, în curțile dormitoarelor.
În această nouă perspectivă, coridorul devine condiția indispensabilă a proiectului, prin capacitatea sa de a produce un fenomen de *îndepărtare spațială*. El se impune ca element-separator principal al ansamblului, mai important chiar decât zidurile care delimitează incinta de restul peisajului.

Astfel, recurența coridorului distorsionat în opera lui Valerio Olgiati se confirmă, așa cum anticipam la începutul capitolului, ca marcă definitorie a proiectelor sale, alături de expresivitatea formelelor „forte" și de materializarea lor în volume abstracte. Dacă pătratul sau cubul au constituit condiții de bază pentru concepția obiectului *olgiatian*, coridorul apare în opera arhitectului ca un „instrument" mai puțin evident, dar la fel de expresiv.
Deși, în cazul locuinței din Alentejo, forma generală ține mai degrabă de aceste particularități decât de o recuperare propriu-zisă a unei tipologii istorice, *modelul consacrat* al vilei rămâne un reper de fond, în primul rând prin relația dintre obiect și teritoriu. Totodată, ierarhiile spațiale generate de coridor adaugă o nuanță critică în raport cu referința istorică.
Această raportare nu presupune însă că Villa Além ar fi un „citat" arhitectural, ci mai degrabă o orientare către „ceea ce, în timp, a fost îndepărtat de sine"[179].
„Privirea înapoi" nu se încarcă numaidecât de nostalgie; ea exprimă, așa cum am arătat în capitolul despre inventarul ideatic al lui Olgiati, refuzul recuperării istorice ca simplă

[179] Valerio OLGIATI, *El Croquis* nr. 156, p. 19.

repetiție.[180] În acest sens, Villa Além nu este proiectul unei redobândiri a modelului consacrat, ci mai degrabă prilejul unei detașări de acesta.
Arhitectura vilei este se interiorizată la Além printr-un act al distorsiunii și, totodată, revocată printr-o discontinuitate temporală: o scurtcircuitare culturală care împiedică privitorului să asocieze clădirea cu un anumit model-referent. Posibilele analogii cu villa palladiană pot apărea, însă doar sub forma unor exerciții artificiale de lectură, sau mecanisme pentru o justificare excesivă a provenienței formelor.
Faptul că incinta prezintă patru deschideri echivalente pe contur — similar camerei principale a Villei Rotonda — dar că acestea se răsucesc deliberat spre un interior geometrizat, ori că prezența coridorului atrage o paradigmă a decuplării camerelor secundare de cele privilegiate, pot fi considerate doar interpretări formale, reminiscențe ale unor automatisme analitice „care, în timp, se vor refugia în mediul exclusiv academic”[181]. De altfel, tema coridorului în opera lui Valerio Olgiati poate fi asociată și cu alte referințe, unele care depășesc formatul strict al tipologiei vilelor.
De exemplu, un caz particular, dar relevant pentru această afirmație, este planul templului Zapotec din Mitla — singura ilustrație prezentă în volumul *Non-Referential Architecture*. Alegerea acestei imagini unice de către Olgiati și Breitschmid subliniază intenția de a evidenția o presupusă universalitate a sistemelor ordonatoare în arhitectură. Astfel, coridorul care separă spațiul central și subdivizat — ale cărui ziduri de contur

[180] Vezi „Non-referențialul în inventarul ideatic al lui Valerio Olgiati”, subcap. 1.1.2, cap. 1, secțiunea B.
[181] Vezi „Le philosophe lisant. O citire clasică”, subcap.1.1, cap. 1, secțiunea A.

se deschid echivalent către camerele perimetrale — de cel „eliberat” și deschis spre exterior poate fi înțeles și ca o referință pentru ierarhiile spațiale întâlnite la Villa Além.

> „[...] această clădire a fost construită fără nicio legătură cu o altă cultură, fie europeană, fie din Orientul Mijlociu sau cel Îndepărtat. Oamenii care au construit-o nu au avut contact cu cei din Mesopotamia, China, Egipt, India, Creta, Grecia sau Roma. Deconectarea sa de alte exemple ale arhitecturii antice servește drept dovadă că un anumit sistem ordonator în percepția spațiului ține de o sensibilitate fundamentală. Din aceasta rezultă că arhitectura are sisteme ordonatoare care sunt, de fapt, universale.”[182]

Totodată, dintr-o altă perspectivă, această recurență a coridorului poate fi pusă și în legătură cu ceea ce Ralph Kent numea o „mentalitate-buncăr”, asociată unei ideologii colective în practica a arhitecturii elvețiane[183] — cu atât mai mult cu cât prima încăpere accesibilă din coridor poate fi descrisă drept o veritabilă „cameră-buncăr”.

> „Când sugerez, pe jumătate în glumă, că e ceva aici, cel puțin subconștient, din tradiția elvețiană de a construi adăposturi subterane, ambii Olgiati râd puțin nervoși. Apoi el îmi spune: «A propos, avem o cameră de panică. Este și ventilată».”[184]

---

[182] BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture*, p. 41 (trad. proprie).

[183] Vezi „Practica de arhitectură în Elveția. *Elvețianismul*”, subcap. 2.1, cap.2, secțiunea B.

[184] Tom VANDERBILT, *Villa Alem: A Castle in the Sky*, The Wall Street Journal, online: https://www.wsj.com/articles/villa-alem-a-castle-in-the-sky-1472752800, accesat 25.09.2022 (trad. proprie).

Însă, relația dintre obiectul contemporan și ceea ce numim „model consacrat" poate genera analogii nu doar prin legăturile referențale între prezent și trecut, ci și prin raportarea la repere iconice ale prezentului. În această cheie, o altă *distorsiune a modelului* în arhitectura lui Valerio Olgiati poate fi evidențiată și prin suprapunerea unora dintre lucrările sale cu prototipul *La Maison Dom-ino* al lui Le Corbusier. Această observație a fost formulată și de Juan Antonio Cortés în textul „Against the Dom-ino System", unde autorul analizează acele lucrări ale lui Olgiati a căror structură atrage o inevitabilă comparație cu modelul corbusian.
Pornind de la proiectul pentru clădirea de birouri din Zürich, Cortés identifică elementele constitutive ale obiectului de arhitectură care, în cazul *Dom-ino,* au fost interpretate de Peter Eisenman ca semne ale auto-referențialului[185].
Această referință, la care făcea trimitere și Jacques Lucan în „Textured Spatiality and Frozen Chaos"[186], se fundamentează pe un set de constrângeri similar celui care a determinat forma imobilului Dreifamilienhaus. În acest sens, clădirea de birouri din Zürich (proiect câștigat în urma unui concurs de idei) poate fi privită ca un exponent al concretizării conceptelor de *formă automată* și *distorsiune parametrică*.

Tema de proiectare era subordonată reglementărilor urbanistice locale, care impuneau o amprentă la sol și o înălțime maximă a clădirii, realizabile doar printr-o succesiune de retrageri ale ultimelor niveluri. Astfel, gabaritul final al

[185] Vezi „La Maison Dom-ino. O citire auto-referențială", subcap. 2.2, cap. 2, secțiunea A.
[186] Vezi „Forma automată și distorsiunea parametrică", subcap. 2.2.4, cap. 2, secțiunea B.

construcției a rezultat ca o consecința asimilării *in extremis* a limitelor impuse prin regulament.
Cu toate acestea, ceea ce diferențiază fundamental acest proiect de Dreifamilienhaus este faptul că *forma automată*, ca rezultat implacabil al constrângerilor contextuale, nu influențează interiorul prin ajustarea unei configurații planimetrice curente — cum se întâmplă în cazul apartamentelor, unde spațiile convenționale (zonele „de zi" și „de noapte") trebuie modelate în funcție de fiecare situație. În schimb, schematismul specific clădirilor de birouri permite o libertate a organizării interioare, structurată în jurul așa-numitului „open-space" central. Această lipsă a unor funcțiuni spațial determinante conduce la o reorientare a proiectului, punând accentul pe elementele constitutive ale clădirii, în special pe structura verticală. Și tocmai acest „vertical" separă lucrarea lui Olgiati de prototipul *La Maison Dom-ino*. Stâlpii care sprijină cele opt plăci de beton ale ansamblului sunt înclinați, fiind dictați de retragerile ultimelor trei etaje, și par să străpungă interiorul de la primul până la ultimul nivel.
În analogia lui Juan Antonio Cortés, aceste „coloane verticale", sprijinite de contravântuiri secundare, nu corespund „elementelor-bloc" deschise de Eisenman în cazul prototipului corbusian. Ele nu sunt simple adiții succesive; fiecare nivel reinterpretează cele opt instanțe ale elementelor de spriin, modificându-le geometria prin reducerea gradată a secțiunii în funcție de suprapunerea etajelor. Astfel, *distorsiunea modelului* în clădirea de birouri din Zürich generează un obiect arhitectural care nu mai poate fi perceput ca modulat, ci se manifestă ca un „organism" autonom și omogen, sub semnul singularității.

> „Cu dimensiunile sale în continuă schimbare, acest sistem fundamental modular — care ar putea fi descris și ca un sistem domino — devine un singur organism. El

pierde caracterul aditiv modular al sistemului original și devine un întreg."[187]

Articolul „Against the Dom-ino System" evidențiază o practică recurentă privind reinterpretarea prototipului *La Maison Dom-ino* în opera lui Valerio Olgiati. Exemple precum Ardia Palace din Tirana (2005), Muzeul XXI din Perm (2008), Universitatea din Lucerna (2003), Centrul Educațional EPFL din Lausanne (2004) sau Muzeul Palatului Național din Taiwan (2004), pot fi toate privite ca răspunsuri critice la auto-referențialitatea modelului corbusian.

Însă, dincolo de posibila raportare la această referință iconică a Modernismului, proiectele lui Olgiati evidențiază și o preocupare aparte privind expresivitatea structurii. Elementele constitutive ale clădirilor nu se confundă cu anvelopanta care definește spațialitatea lor; ele sunt sculpturale, vizibile și chiar hiper-expuse, contribuind la ierarhizarea interioară a obiectelor arhitecturale. Aceste componente deven, totodată, motive expresive în lucrări precum Muzeul XXI din Perm (2008), Centrul Medical din Emiratele Arabe Unite (2006) sau Intrarea Clădirii Parlamentului din Grisons (2007-2010), ale căror sprijine verticale de pe contur compun „imaginea suprinzătoare care amintește de forma franjurilor tradiționale ale perdelei"[188] În afara proiectelor care transformă și disimulează elementele structurale convenționale, oferindu-le forme capabile să genereze în percepția colectivă legături referențiale cu familiaritatea domestică (chiar și în cazul clădirilor înalte),

[187] OLGIATI, *El Croquis,* nr. 156, p. 87 (trad. proprie).
[188] Juan Antonio CORTÉS în *El Croquis,* nr. 157, p. 51.

opera lui Valerio Olgiati recurge și la expresivitatea stâlpului, a grinzii sau a plăcii. Un exemplu relevant îl constituie Auditoriumul Weber al Centrului Plantahof din Graubünden. La fel ca în cazul clădirii de birouri din Zürich, proiectul a fost câștigat în urma unui concurs de soluții, și, potrivit ediției revistei *El Croquis* dedicată operei lui Valerio Olgiati, prima intenție a arhitectului a vizat amplasamentul noului auditoriu, care „creează o nouă piață centrală în structura generală a Școlii de Agricultură a Plantahof”[189].

Odată stabilită configurația planimetrică de bază a sitului, condiție care, odată cu apariția noului corp de clădire conectat printr-un coridor la restul ansamblului, generează un spațiu public prin care se face accesul, preocupările lui Olgiati s-au concentrat asupra expresivității auditoriului ca obiect de arhitectură autonom.
Deși este articulat între celelalte două construcții ale Centrului Plantahof, prezența sa abstractă — un monolit din beton aparent, acoperit cu tablă cutată într-un singur plan înclinat — îl izolează și conferă locului o anumită stranietate. Din exterior, se poate distinge același tip de formă „forte” caracteristic proiectelor lui Olgiati. Pe lângă cele două deschideri mari — una orientată către noua piață centrală și cealaltă, simetric, spre spatele clădirii, către aleea — atenția cade pe elemente aparent adiționale ale sistemului constructiv.
Mai întâi, un element-contrafort înclinat pare să sprijine fațada înaltă care închide curtea nou-formată a ansamblului, atingând-o la jumătatea înălțimii, între primele două registre inferioare,

[189] OLGIATI, *El Croquis*, nr. 157, p. 173 (trad. proprie).

dacă ne ghidăm dupa asizele lăsate de cofrajul folosit la turnarea betonului.
Pe fațada posterioară, alte două elemente-contrafort, sub formă de prisme-monolit dreptunghiulare, se alipesc clădirii asigurându-i rigiditatea. Spre deosebire de contrafortul orientat către piață, prezența celorlalte două se justifică printr-o interpretare convențională a sistemului static, anticipând soluția clasică de contracarare a forțelor de împingere generate de planul înclinat al acoperișului (45°).
Totuși, interiorul clădirii este cel care oferă imaginea de ansamblu și permite înțelegerea unui sistem structural cu totul aparte. În sala auditoriului, aflată pe jumătate în umbră datorită ferestrelor supradimensionate amplasate la capătul acesteia — lăsând în lumină doar zona vorbitorului — prezența contrafortului înclinat al piațetei se explică prin continuitatea acestuia în interior. Aceasta amintește de „coloanele înclinate” ale clădirii de birouri din Zürich, străpungând obiectul la nivelul fațadei și sugerând o strategie constructivă aplicată proiectului: panta abruptă a acoperișului determină succesiunea de reazeme adiacente clădirii, iar deschiderea de aproximativ 13 metri a acesteia determină apariția unei grinzi masive de beton (1x1m) la intradosul planului înclinat, susținută de contrafortul care se încastrează în pământ.
Un alt semn al continuității structurale dintre interior și exterior este „echerul” format de placa înclinată și ansamblul tip grindă-cu-pop, amplasat în axul unuia dintre cei doi contraforți-monolit de pe fațada posterioară.
Amintindu-ne de cazul imobilului de apartamente Dreifamilienhaus, unde, odată stabilită configurația planimetrică a fiecărui nivel, ceea ce se adăuga ulterior ținea doar de anumite performanțe structurale, alcătuirea formală a auditoriului Weber se identifică cu ceea numeam o „pură

construcție”[190]. Această atitudine față de posibilitățile de expresie ale elementelor structurale conferă operei lui Valerio Olgiati ideea de *sinceritate* arhitecturală. Totodată, hiper-expunerea acestora sugerează o *auto-referențialitate a* obiectului, similară cu cea identificată de Peter Eisenman în cazul prototipului *La Maison Dom-ino.* Din acest punct de vedere, noul corp de clădire al Centrului Plantahof poate fi interpretat drept o *distorsiune a modelului* consacrat, întrucât fiecare piesă a ansamblului constructiv reprezintă o consecință nu doar a rezolvării problemelor de rigiditate, ci și a stabilirii unei anumite ordini spațiale care se generează pe baza acestor elemente.
Scopul acestui ultim capitol, concentrat exclusiv asupra operei lui Valerio Olgiati, a fost acela de a determina dacă există într-adevăr o *linie conceptuală* care persistă de-a lungul timpului în lucrările sale. Sub semnul „aberației geometrice deliberate”, noțiune introdusă pentru a „sincroniza” proiectele studiate, a putut fi identificată o recurență a unor „instrumente de lucru” în procesul de creație olgiatian. Procesul său de creație se sprijină, așadar, fundamental pe ceea ce Martin Steinman numea „La forme forte” și pe o serie de *distorsiuni* aplicate acestuia, în scopul detașării, fie de referințele istorice sau aparținând modernității, fie de convențiile practicii curente în arhitectură. Conceptul de non-referențialitate nu trebuie înțeles ca o detașare a arhitectului de propriile repere culturale, ci ca o „ruptură necesară” între acestea și percepția oferită de lucrările sale. Cu alte cuvinte, „non-referențialul” revine mai degrabă privitorului decât autorului, fiind legat de abilitatea acestuia de interpreta arhitectura, similar cititorului empiric definit de

[190] Vezi „Forma automată și distorsiunea parametrică”, subcap. 2.2.4, cap.2, secțiunea B.

Umberto Eco, care este „îndreptățit să încerce infinite supoziții”[191] în fața operei.

CONCLUZII

Abordarea temei referențialității în arhitectura contemporană, prin încercarea de a înțelege în mod special conceptul de „non-referențialitate”, a condus la un tip de carte *dedicată* operei lui Valerio Olgiati. Această orientare este cu atât mai „dedicată” cu cât, așa cum menționam într-un capitol anterioar, „sensul acestei cercetări este inevitabil influențat și de o anumită „adeziune personală” la opera remarcabilă a lui Olgiati”[192] iar demersul teoretic reprezintă și o „formă de solidarizare cu ceea ce considerăm a fi o impresie colectivă referitoare la influența lucrărilor sale [i.e. Valerio Olgiati] asupra contextului profesional actual”[193].
Pe de altă parte, o radiografie a „impresiei colective” poate părea incompletă, prin raportarea sa preponderentă la textele unor autori care au scris elogios despre V.O., sau la validările celor care și-au manifestat admirația față de activitatea arhitectului. Totuși, consider că, în final, este necesară o detașare de astfel de opinii, care pot fi părtinitoare, cu atât mai mult cu cât chiar motorul acestui demers teoretic a fost, din capul locului, „contaminat” de propria curiozitate profesională față de acest arhitect.

---

[191] Umberto ECO, „The Author and his Interpreteres”, conferință în cadrul The Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, New York, 1996.
[192] Vezi „Proiectul non-referențial”, cap. 1, secțiunea B,
[193] *Ibid.*

Însă cum poate fi „construită” acum o astfel de distanțare? Pentru a putea răspunde acestei întrebări, trebuie mai întâi să stabilim față de ce anume se impune o astfel de „distanțare” purtătoare de obiectivitate.

Într-adevăr, Valerio Olgiati este un personaj controversat, iar opiniile referitoare la opera sa atestă existență unor poziții contrare celor asumate în tipul de analiză propriu acestei lucrări. În general, acele poziții critice se bazează pe ideea că opera sa nu poate fi asociată decât cu un soi de formalism promovat cu entuziasm mai ales în mediul academic, în rândul studenților arhitecți. Totuși, dacă această judecată critică se limitează la opțiuni și pretenții estetice, ea este la fel de părtinitoare și subiectivă precum admirația necondiționată. Din acest motiv, distanțarea necesară a acestei lucrări trebuie să fie raportată strict la teoretizarea conceptului „non-referențial”, chiar și atunci când ne referim la concretizarea lui în construcție, indiferent de afinitățile fiecăruia față de tipul de arhitectură propusă de Olgiati, în virtutea noutății și chiar a originalității sale.

> „Aspir la clădiri cât mai noi. Cel mai bun scenariu ar fi dacă fiecare clădire pe care o concep ar fi complet nouă, o invenție complet nouă. Ar fi fantastic.”[194]

Din acest punct de vedere, scopul acestor concluzii nu este de a analiza în ce măsură opera lui V.O. este sau nu *„fashionable”* (la modă) — în sensul în care Markus Breitschmid ridica problema

[194] Valerio OLGIATI, Markus BREITSCHMID, *El Croquis*, nr. 156 (2013), p. 24.

noutății în discursul arhitectural contemporan[195] —, ci dacă aceasta poate fi considerată cu adevărat exponentul lumii noi — non-referențiale.

Există, așadar, câteva aspecte legate de legitimitatea acestei lumi noi, așa cum este descrisă în fundamentarea teoretică a *Non-Referential Architecture*, care pot ridica anumite obiecții. Pentru o ultimă punere în temă, voi relua două dintre afirmațiile autorilor:

> 1. „Trăim într-o lume non-referențială. Prin urmare, arhitectura trebuie să fie non-referențială."
> 2. „Pentru prima dată în istorie, societatea noastră funcționează destul de bine fără o înțelegere fundamentală a relațiilor culturale și istorice. [...]este o ocazie importantă pentru înțelegerea modului în care lumea noastră ar trebui să funcționeze. Acest lucru este nou pentru noi toți!"[196]

În primul rând, afirmația că trăim într-o lume non-referențială este prezentată aproape axiomatic în *Non-Referential Architecture*. Cititorul s-ar putea întreba însă dacă realitatea contemporană corespunde acestei descrieri. Deși societatea pare să nu se mai sprijine pe un fond referențial universal acceptat, valorile sau reperele culturale proprii fiecărui individ persistă și își păstrează relevanța, chiar dacă ele nu mai sunt universal valabile. De exemplu, răspândirea culturii-pop, deși pare să fi înlocuit referințele clasice, nu implică numaidecât

---

[195] „Noutatea este adesea respinsă în discursul arhitectural. Ea este adesea asociată cu efemeritatea faptului de a fi «la modă» ", Markus BREITSHMID, *Ibid.* p. 25 (trad. proprie).

[196] BREITSCHMID, *Non-Referential Architecture,* p. 13-15 (trad. proprie).

disoluția completă a reperelor culturale individuale. Posibilitatea de a ne raporta (încă) la acestea persistă neîndoielnic chiar dacă, potrivit afirmației lui Goerge Steiner, ele au devenit „în sensul corect al termenului, academice", refugiindu-se „în bibliotecile universitare, în arhive, în profesori, în studii"[197]. Cu alte cuvinte, pentru cei care mai dispun de astfel de referințe, ele rămân o indispensabilă cheie de citire a arhitecturii sau a operei de artă în general. De altfel, trimiterile la anumite reprezentări consacrate din literatură, pictură sau cinematografie, așa cum au apărut în această lucrare, atestă accesibilitatea și recurența încă firească a unor astfel de repere culturale, care, în acest caz, ne-a apropiat de însăși înțelegerea noțiunii de „referință", evidențiind utilitatea și chiar actualitatea acesteia ca *instrument de interpretare a operei*.

Un alt aspect care subliniază caracterul axiomatic al afirmațiilor din *Non-Referential Architecture* este imperativul „trebuie" (sau „ar trebui"). Dacă societatea noastră funcționează deja în acest mod — *de facto* —, „fără o înțelegere a relațiilor culturale și istorice", de ce *ar trebui* să funcționeze astfel?
În esență, arhitectul poate să creeze o arhitectură contextuală, care nu este neapărat referențială; problema contextului cultural nu este neapărat una de limbaj. Clădirile pot fi percepute făcând abstacție de conținutul lor cultural originar. Referințele nu sunt „trimiteri înapoi"[198] (deci nu obiective), ci *intersubiective*.

---

[197] STEINER și KAIZER, „Of the beauty and comfort" (trad. proprie).
[198] Vezi subcapitolul 2.3. „Das Gelbe Haus. Suprapunerea conceptelor de „extra-referențial" și „non-referențial", secțiunea A.

Faptul că oamenii nu mai împărtășesc viziuni comune, dar se sprijină pe un fond cultural propriu, poate chiar mai consistent și mai aprofundat, poate sugera că arhitectura rămâne mai referențială ca niciodată, întrucât percepția fiecăruia filtrează obiectul prin propriile repere. În consecință, *conferirea de sens* — principul central al teoriei lui Olgiati — se bazează tocmai pe aceste situații particulare.

În concluzie, acest filtru personal sau „fond referențial propriu" „protejează" referința și o conservă. Astfel, actul de a conferi sens arhitecturii este, înainte de toate, referențial, sprijinindu-se mai degrabă pe abilitatea privitorului de interpreta obiectul arhitectural decât pe abilitatea autorului de a-l concepe. În acest context, prefixul „-non" din alcătuirea termenului propus prin lucrarea *Non-Referential Architecture* poate fi văzut ca o falsă negație; el poate simboliza, mai degrabă, reinstaurarea sau chiar „eternizarea" referinței și importanța acesteia în actul de citire a arhitecturii.

„Cea mai mare diferență dintre noi doi este că eu trăiesc pentru arhitectură. Eu chiar aș muri pentru arhitectură."[199]

[199] OLGIATI în BREITSCHMID, *The Significance of the Idea,* p. 9 (trad. proprie).

BIBLIOGRAFIE

1. Bibliografie generală

BREITSCHMID, Markus. 2007. *Valerio Olgiati: Conversations with Students*, Virginia Tech Architecture Publications
---. 2007. „Valerio Olgiati: House for a Musician — Atelier Bardill by Valerio Olgiati", Basel: Edition Dino Simonett
---. 2008. *The Significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati*, Zürich: Verlag Niggli
---. 2018 *Non-Referential Architecture. Ideated by Valerio Olgiati* Basel: Simonett & Baer
---. 2018. Interviu, *Club de Critica Arquitectura*
BREITSCHMID, Markus și Valerio Olgiati. 2012. „One Question for the Architect Who Does Not Believe in Anything" , în *A+U*, nr. 507, p.9-13
---. 2011. „Valerio Olgiati's Ideational Inventory" în *Valerio Olgiati, 1996-2011,* Madrid: El Croquis nr. 156, p. 10-39
---. 2013 „Sulla non referezialita" în *Domus*, nr. 974, Milano, p. 45-46
CARPO, Mario. 2010. „On Both Sides of the Fence, Authorship, Precision and Other Anomalies in an Age of Variable Objects" în *Valerio Olgiati*, Lucerne: Quart Verlag, Lucerne
CARUSO, Adam. 2009. „Whatever Happened to Analogue Architecture", *AA files*, Issue 59
CORBUSIER, Le. 1923. *Vers une architecture*, Paris: Les Editions G. Cres Et C
---. 1987. *The City of Tommorrow and its Planning*, New York: Dover Publications, New York
CORTES, Juan Antonio. 2011. „Harmonized Discordances, Valerio Olgiati's Object Architecture" în *El Croquis: Valerio Olgiati, 1996-2011*, nr. 156, p. 40-55

DAVIDOVICI, Irina. 2017. „Reiterations: Cliché and Interpretation in Contemporary Swiss Architecture" în *Project Journal*, nr. 6, 2017
---. 2018. *Forms of Practice. German-Swiss Architecture. 1980-2000*, Zürich: Verlag
---. 2020. „Constructing 'the School of the Ticino': the historiography of a new Swiss architecture, 1975-1990", în *The Journal of Architecture*, 25:8
DELEUZE, Gilles. 2007. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Bloomsbury Publishing PLC
DELL'ANTONIO, Alberto și Valerio Olgiati. 1998. *Valerio Olgiati: Paspels: Secondary School Paspels,* Basel: Dino Simonett,
DOMESEIN, Olivier. 2008. „The Quest of Ornament", în *Detail. Review of Architecture and Construction Details*
EISENMAN, Peter. 1979. „Aspects of Modernism: Maison Domino and the Self-Referential Sign" în *Oppositions 15/16: Le Corbusier 1905-1933* (ed.) Kenneth Frampton, Cambridge: MIT Press
FLAMMER, Pascal et al. 2010. *2G Nexus: Iconographic Autobiography by Valerio Olgiati*
FOUCAULT, Michel. 1996. *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, București: Editura Univers
FRAMPTON, Kenneth. 1978. „Mario Botta and the School of the Ticino" în *Oppositions*, nr. 14, p. 1-25, Cambridge: MIT Press
---. 1983. „Prospects for a Critical Regionalism", în *Perspecta*, vol. 20, Yale School of Architecture, Cambridge: MIT Press
---. 2016. *Arhitectura modernă: o Istorie Critică,* traducere din limba engleză: Magda Teodorescu, București: Editura Universitară Ion Mincu
FRANSECKY, Roger B și John L. Debes. 1972. *Visual Literacy - A Way to learn -A Way to Teach*, AECT Publications
GILI, Gustavo (ed.).2010. 2G Nexus, nr. 37

HAYS, Michael K (ed.). 1998, *Reality as History, Architecture Theory since 1968,* Cambridge: MIT Press
HEMINGWAY, Ernest. 2006. *The Sun also Rises*, Scribner Book Company
---. 2008. *Fiesta*, trad. Radu Pavel Gheo, București: Polirom
HERZONG Jacques și Jeffrey Kipnis: „Una Conversación con Jacques Herzog (H&deM). A Conversation with Jacques Herzog (H&deM)", în Fernando Márquez Cecilia, Richard C. Levene (Eds.). El Croquis. Herzog & de Meuron 1993-1997. Vol. No. 84, Madrid, El Croquis, 1997. pp. 7-21.
HORAȚIU. *Ode III*, 30,1
KOOLHAAS, Rem și Bruce Mau (ed.). 1995. *S, M, L, XL*, New York: Monacelli Press, 1995
LUCAN, Jacques. 2001. *A Matter of Art — Contemporary Architecture in Switzerland*, Basel: Birkhäuser
MARCHAL, H. 1932. *Archeological Guide to Angkor. Angkor-Vat, Angkor-Thom and The Monuments Along the Small and Big Circuits*, Saigon: A. Messner
MONEO, Rafael. 1978. „On Typology" în *Oppositions*, nr. 13, 1978, p. 1-25 (trad. Ana Maria Zahariade)
MORAVÁNSZKY, Ákos. 2007. „Concrete Constructs. The Limits of Rationalism in Swiss Architecture" în *Architectural Design*, vol. 77, nr. 5
NERDINGER, Winfried și Ingrid LI (trad.). 2004. *Dinner for Architects: A collection of Napkin Sketches,* New York: W.W. Norton & Company
OLGIATI, Valerio et al. 1999. *Valerio Olgiati : Das Gelbe Haus Flims Umbau 1995-1999*, Zürich: Gta-Verlag ETH
---. 2013 „Architekturbüro in Flims / Architectural practice in Flims" în *Detail – ausgewählte Beiträge aus 20 Jahren / selected articles from the past 20 years: Architektur im Wandel der Zeit*, München: DETAIL, pp. 92-97.
--- (ed.). 2015. *The Images of Architects,* Luzern: Quart Publishers

OLGIATI, Valerio și Dino Simonett (ed.). 2017. *Valerio Olgiati: Projects 2009-2017*, Basel: Simonett & Baer
OLGIATI, Valerio și Sieber Bakker. Interviu. *„One Idea”* (4th Concrete Design Competition-Monolithic, Exploring Versatility.
PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri Dell'Architettura,* 1957, București: Editura Tehnică
PROUST, Marcel. 2005. *În căutarea timpului pierdut*, București: Editura Art
REINHART, Fabio. 1998. „Viele Mythen, ein Maestro II”
RICOEUR, Paul. 1996. *Civilizație universală și culturi naționale, Istorie și Adevăr*, (traducere din limba franceză și prefață: Elisabeta Niculescu), București: Editura Anastasia — C.E.U. Press
ROOS, Anna (ed.). 2017. *Swiss Sensibility. The Culture of Architecture in Switzerland*, Basel: Birkhäuser Verlag
ROSSI, Aldo. 1981. *A Scientific Autobiography* , Cambridge: The MIT Press
ROWE, Colin. 1987. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other. Essays*, Cambridge: MIT Press
SCHOPER, Tom și Valerio Olgiati. 2015. *Valerio Olgiati: Villa Além*, Basel: Simonett & Baer
SCHUMACHER, Patrick S. 2010. *The Autopoiesis of Architecture. A New Framework for Architecture*. vol. I, Londra: John Wiley & Sons
SCULLY, Vincent (ed.). 1962. *Louis I. Kahn*, New York: George Braziller Inc.
SIMION, Ștefan (ed.). 2017. *Ambiguitatea Capodoperei, Livio Vacchini prin 11 dialoguri*, București: Editura Fundației Arhitext Design
STALDER, Laurent (ed.) și Valerio Olgiati. 2008. *Valerio Olgiati: Monograph*, Basel: Edition Dino Simonett

STEINER, George. 1998. *No passin Spent*, Londra: Yale University Press
STEINMANN, Martin. 2010. *Tendenzen - Neuere Architektur im Tessin: Tendencies - Recent Architecture in Ticino / Tendenze - Architettura Recente nel Ticino Tendenze — Architettura recente nel Ticino,* Basel: Birkhäuser
---. (ed.). 2015, *Forme forte-Ecrits/Schriften*, Basel: Birkhauser, Basel
TSCHANZ, Martin. 2000. „Valerio Olgiati: Works: Specific Concepts, Strong Architecture". *AA Files*, nr. 42 (2000): 48-60.
VENTURI, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art Papers on Architecture
WILSON, Peter. 2012. „Valerio Olgiati: A Visitation". *AA Files*, nr. 65, pp. 59-71.
WIRZ, Hans (ed.). 2000. *14 Student Projects with Valerio Olgiati: 1998-2000,* Lucerna: Quart Verlag
ZÜGER, Roland, BODAMMER Alexa. 2004. „Analog Architecture, Today?". *Bauwelt*, nr. 32, pp. 12-13.

2. Lucrări academice

SZCZEREPA, Michael. 2019. Architecture *of a Muted Intensity*, disretație în cadrul programului de Masterat, Tampere: Tampere University School of Architecture, îndrumători: LAHDELMA, Ilmari și PASSINMÄKI, Pekka
KENT, Ralph. 2010. *Thinking Outside The Box. Reading „Swissness" through recent residential architecture in the Graubünden,* disertație
DECKERS, Sjoerd W. J. 2018. *Learning from a building. Auditorium Theatre*, teză de masterat, Eindhoven University of Technology, îndrumători: VOORTHULS,

Jacob C.T., SCHEVERS, Jan P.A. și DE SOUSA LOPES FIGUEIREDO, Sergio M.
HENELL, Jacob. 2020. *New Skin for the Old Ceremony*, teză de masterat, Chalmers Tekniska Högskola Architecture and urban design Studio Building and Tectonics, îndrumător: EKEGREN, Mikael

3. Conferințe, seminare, dezbateri

BREITSCHMID, Markus. Interviu, Club de Critica Arquitectura Udep, Lima, Peru, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=TGcWiLQMRbw&t=6s accesat 04.07.2022
ECO, Umberto. 1996. „The Author and his Interpreteres", conferință în cadrul The Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, New York
EISENMAN, Peter. 2013 , „Project vs. Practice. Lecture at Syracuse University School of Architecture", https://www.youtube.com/watch?v=TnyJRYyuhHU, accesat 01.02.2022
OLGIATI, Valerio. 2000. Conferința „Valerio Olgiati. Office works" la AA School of Architecture
OLGIATI, Valerio și Sieber Bakker. „One Idea", 4th Concrete Design Competition-Monolithic, Exploring Versatility
STEINER, George. 2000 „On beauty and consolation", episodul 9

4. Webografie

KING, Elisabeth. 2016 „A Brief History of the Modern Backpack, TIME magazine, New York, https://time.com/4477959/a-brief-history-of-the-modern-backpack/, accesat: 28/01/2022
ZUCKERMAN, Ethan. 2011. „Those White Plastic Chairs — The Monobloc and the Context-Free Object", online:

https://ethanzuckerman.com/2011/04/06/those-white-plastic-chairs-the-monobloc-and-the-context-free-object/, accesat 28/01/2022
GHIRINGHELLI, Nathan, postare pe pagina de social media a lui Valerio Olgiati, https://www.facebook.com/485813811431673/photos/just-back-from-a-trip-to-china-valerio-olgiati-explained-us-today-christian-kere/493865057293215/ accesat 20/02/2022

5. Filmografie

LE PRINCE, Louis. 1888. *Rundhay Garden Scene*
DEL MONTE, Peter. 1987. *Giulia e Giulia*
CLARK, Alfred. 1896. *The Execution of Mart Stuart*
WACHOWSKIS, Lana, WACHOWSKIS, Lilly. 1999. *The Matrix*
ANDERSON, Paul Thomas. 2002. *Punch-Drunk Love*

ILUSTRAȚII
Imaginile nu sunt incluse în paginile cărții, însă sursele acestora sunt indicate mai jos, pe capitole, pentru consultarea și recrearea vizuală a contextului discutat.

INTRODUCERE

A – 1. Actul clasic al lecturii

Le philosophe lisant, 1734, Jean-Baptiste-Siméon Chardin; sursa: https://www.wikiart.org/en/jean-baptiste-simeon-chardin/a-chemist-in-his-laboratory-a-philosopher-giving-a-lecture-1734

Scaunul Grosfillex „Monobloc Garden Chair” din 1983;
sursa: https://uk.grosfillex.com/4-garden-furniture

„The Infamous *Harry Potter-Obama-Sonic-10* bootleg backpack;
sursa:
https://twitter.com/Sultan_n_roll/status/1439297810952855552

A – 2. Alfabetizarea vizuală

Punch-Drunk Love (2002). Cadrul 1. Paul Thomas Anderson;
sursa: https://thefilmstage.com/why-negative-space-is-a-powerful-tool-for-storytelling/

San Girolamo nello studio, 1474-1475, Antonello da Messina;
sursa:https://en.wikipedia.org/wiki/St_Jerome_in_His_Study_(Antonello_da_Messina)

La Maison Dom-ino, 1914, Le Corbusier;
sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Dom-Ino_House

„The Infamous Harry Potter-Obama-Sonic-10”.
sursa:https://twitter.com/Sultan_n_roll/status/1439297810952855552

Das Gelbe Haus. Varianta inițială;
sursa:https://www.supsi.ch/dacd/dms/dacd/docs/bachelor/architettura-interni/atelier-di-progetto/2019-20/Atelier-Derungs-2019-20/Atelier%20Derungs%202019-20.pdf

Das Gelbe Haus. Machetă;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011;

Das Gelbe Haus. Plan etaj 1;
El Croquis, nr. 156, 2011;

B – 1. Proiectul non-referențial

„I don't sketch on paper”. 2004. Zürich. Valerio Olgiati;
sursa: Winfried NERDINGER & Ingrid LI (trad.), Dinner for Architects: A collection of Napkin Sketches (New York, W.W. Norton & Company, 2004), p. 9

Casa K+N, Zürich, Elveția, 2001-2005. Valerio Olgiati;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 88;

Atelier Bardill, Scharans, Elveția, 2002-2007. Valerio Olgiati;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011.

La Loggia, 1942, Carlo Carrà;
sursa: http://www.artnet.com/artists/carlo-carr%C3%A0/la-loggia-BXnAqxqD-9KVUL9yhmCzSw2

Mistero e melinconia di una strada, fanciulla con cerchio, 1914, Giorgio de Chirico;
sursa: https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914

Nicht-Referenzielle Architektur. Gedacht von Valerio Olgiati. Copertă;
sursa: Markus BREITSCHMID și Valerio Olgiati, *Nicht-Referenzielle Architektur. Gedacht von Valerio Olgiati* (Simonett & Baer, 2018)

Complexul de temple Angkor Wat, Cambodgia;
sursa: din H. MARCHAL, *Archeological Guide to Angkor, Angkor-Vat, Angkor-Thom and The Monuments Along the Small and Big Circuits,* (A Messner, Saigon, 1932), p.65;

Templul I din Tikal, Guatemala;
sursa: William R. COE, „Tikal. Ten Years of Study of a Maya Ruin in The Lowlands of Guatemala", în *Expedition,* Vol. 8, nr. 1 (1965), Penn Museum, p. 38

Reprezentări ale pătratului în planurile lui Valerio Olgiati. (1) *Visiting Centre for the Swiss National Park*, (2) *Perm Museum XXI*, (3) *Office of Valerio Olgiati*, (4) *K+N House*;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 118, 202, 132, 90;

Repeating Crevice, 1970, Kazuo Shinohara;
sursa: https://cryptic-k.com/Repeating-Crevice

The Little Garden of Paradise, 1410 / 1420 Upper Rhenish Master;
sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Upper_Rhenish_Master

B – 2. Practica non-referențială

Afirmația artistului Ben Vautier inscripționată pe peretele Pavlionului Elvețian la Expoziția Mondială din Sevilla, 1992;
sursa: https://www.artsy.net/artwork/ben-vautier-il-ny-a-pas-dart-sans-liberte-projet-du-mur-de-la-rue-de-belleville-paris

Maison Jaoul. Neulliy-sur-Seine, Franța, 1951. Le Corbusier;
sursa: https://en.wikiarquitectura.com/building/maisons-jaoul/

Casa Costioli. Campione d'Italia, Lombardia, Italia, 1959. Dolf Schnebli;
sursa:https://elarafritzenwalden.tumblr.com/post/139680037956/casa-costioli-campione-ditalia-lombardy-italy

Locuințe înșiruite în Flamatt 1, Flamatt , Elveția, 1958. Atelier 5;
sursa: Fotografie realizată de Karin Bürki.
https://heartbrut.com/flamatt-l/

Casa Rotalinti. Bellinzona, Elveția, 1959. Aurelio Galfetti;
sursa: https://ofhouses.com/post/133321499120/247-aurelio-galfetti-casa-rotalinti

Scuola Media Morbio Inferiore. Plan parter. Morbio Inferiore, Elveția. 1977. Mario Botta;
sursa:https://elarafritzenwalden.tumblr.com/post/140349008436/scuola-media-morbio-inferiore-school-building

„Rocoli" tradițional. Ticino, Elveția, sec. XVI;
sursa:https://composizioneunoa2014.wordpress.com/2014/10/23/mario-botta-villa-a-riva-san-vitale-svizzera/

Vila Bianchi. Riva San Vitale, Ticino, Elveția. 1977. Mario Botta;
sursa: https://ofhouses.com/post/96782916485/098-mario-botta-vila-bianchi-riva-san

Casa Tonini, Torricela, Ticino, Elveția, 1974. Fabio Reinhart și Bruno Reichlin;
sursa:https://elarafritzenwalden.tumblr.com/post/622287830098526211/casa-tonini-torricella-ticino-switzerland

Grandkurs. Spatial configurations with non-specific functions. Gerbert Robert, 1967;

sursa: Irina DAVIDOVICI, *Forms of Practice. German-Swiss Architecture, 1980-2000* (gta Verlag, 2012), p. 47

Tendenzen: Neuere Architektur im Tessin. Copertă;
sursa: Irina DAVIDOVICI, „Constructing 'the School of the Ticino': the historiography of a new Swiss architecture, 1975–1990", *The Journal of Architecture*, vol. 25, nr. 8 (2020), p. 1120

Bibliotecă, Einsiedln, Elveția, 1984. Proiect de atelier. Valerio Olgiati;
sursa: Jacob HENELL, New Skin for the Old Ceremony, Master thesis in architecture, Chalmers Tekniska Högskola, Architecture and urban design, Studio Building and Tectonics, 2020, p. 12;

Théâtre Neuchâtel, Neuchâtel, Elveția, 1986. Proiect de diplomă. Valerio Olgiati;
sursa:https://www.flickr.com/photos/146095643@N07/37083494180

Casa Kucher, Rottenburg am Neckar, Germania, 1989-1991. Valerio Olgiati;
sursa: https://ofhouses.com/post/134106901606/251-valerio-olgiati-house-kucher

House in Roetgen, Roetgen, Germania, 1994, Mirko Baum;
sursa: https://ofhouses.com/post/134511573783/253-mirko-baum-house-in-roetgen-roetgen

Blaues Haus, Oberwil, Elveția, 1979, Herzog & de Meuron;
sursa:https://www.subtilitas.site/post/176569560904/herzog-de-meuron-blue-house-the-firms-first

Casa Kucher. Plan etaj 1. Plan mansardă;
sursa:*https://plansofarchitecture.tumblr.com/post/136859066264/valerio-olgiati-house-kucher-1991-rottenburg-am*

Atelier Bardill, Scharans, Elveția, 2007. Valerio Olgiati. (În stânga) hambarul pe locul căruia s-a construit studio-ul muzicianului Linard Bardill;
sursa:*https://www.youtube.com/watch?v=2JIucNyRUc8*

Atelier Bardill, Scharans, Elveția, 2007. Valerio Olgiati;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p.100;

Atelier Bardill. Plan parter și Secțiune;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 104;

The Elephant Man (film), 1980, regizor: David Lynch;
sursa: https://www.intofilm.org/films/reviews/843878

Triptych, Three Studies for a Portrait of George Dyer, Francis Bacon, 1964;
sursa:https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_for_George_Dyer

Templul primitiv – Tabernaculul evreiesc în deșert. Le Corbusier;
sursa: Le CORBUSIER, *Vers une architecture* (Éditions G. Crès et C^{ie}, 1925), p. 54
https://www.mondotheque.be/wiki/images/d/d4/Corbusier_vers_une_architecture.pdf

Școala din Paspels. Plan parter;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 60;

Școala din Paspels. Plan etaj 1;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 60;

Școala din Paspels. Sistemul tridimensional interior. Machetă;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p.41;

Școala din Paspels. Fațadă răsturnată;
sursa: Valerio OLGIATI. Conferința „Valerio Olgiati. Office works" la AA School of Architecture, 2000, min. 9:17;

Școala din Paspels, Fațada Sud-Est;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p.61;

Botezul Domnului, Sorin Dumitrescu;
sursa:https://www.facebook.com/BisericaPopaSoare/photos/botezul-domnului-sorin-dumitrescubiserica-ortodox%C4%83-pr%C4%83znuie%C8%99te-pe-6-ianuarie-bot/1674524572613084/

Dreifamilienhaus, Chur, Elveția, 1999. Valerio Olgiati;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011.

Plan de situație cu reprezentarea conturului maxim rezultat din retragerile impuse prin regulamentul urbanistic, p. 160;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011.

Dreifamilienhaus. Secțiune;
sursa: Gustavo GILI, Gustavo (ed.).2010. 2G Nexus, nr. 37, p. 61;

Dreifamilienhaus. Plan ideal;
sursa: https://cryptic-k.com/Dreifamilienhaus

Dreifamilienhaus. Plan distorsionat;
sursa: https://cryptic-k.com/Dreifamilienhaus

Casa K+N, Zürich, Elveția, 2001-2005, Valerio Olgiati. Plan etaj (acces);
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 90;

Casa K+N, Zürich, Elveția, 2001-2005, Valerio Olgiati. Plan parter;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 90;

Centrul de vizitare al Parcului Național din Zernez, Zernez, Elveția, 2001-2005. Valerio Olgiati. Plan parter;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 118;

Centrul de vizitare al Parcului Național din Zernez, Zernez, Elveția, 2001-2005. Valerio Olgiati. Plan etaj 1;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 118;

Centrul de vizitare al Parcului Național din Zernez, Zernez, Elveția, 2001-2005. Valerio Olgiati. Plan etaj 2;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 118;

Locuință în Sari d'Orcino, Corsica, 2000. Valerio Olgiati. Plan parter;
sursa: https://cryptic-k.com/Valerio-Olgiati-Sari-d-Orcino-2

Locuință în Sari d'Orcino, Corsica, 2000. Valerio Olgiati. Plan etaj;
sursa: https://cryptic-k.com/Valerio-Olgiati-Sari-d-Orcino-2

Vila Além, Alentejo, Portugalia, 2009-2014. Valerio Olgiati;
sursa: https://www.subtilitas.site/post/150410798114/new-images-and-article-of-valerio-olgiatis-villa

Vila Além, Alentejo, Portugalia, 2009-2014. Valerio Olgiati;
sursa: https://www.architectural-review.com/buildings/domus-conclusus-villa-alem-in-alentejo-portugal-by-valerio-olgiati

Vila Além, Alentejo, Portugalia, 2009-2014. Valerio Olgiati. Imagine coridor (stânga). Imagine dormitor (dreapta);
sursa: https://www.architectural-review.com/buildings/domus-conclusus-villa-alem-in-alentejo-portugal-by-valerio-olgiati

Templul Zapotec, Mitla, Oaxaca, Mexic, sec. 6 î.Hr. Plan;
sursa: Markus BREITSCHMID și Valerio Olgiati, *Non-Referential Architecture,* p. 43 (Simonett & Baer, 2018)

Clădire de birouri în Zürich, 2001. Valerio Olgiati. Secțiune;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 87;

(1) Universitatea din Lucerna, Lucerna, Elveția, 2003, (2) Centrul Educațional EPFL, Lausanne, Elveția, 2004, 3) Muzeul Palatului Național din Taiwan, Taiwan, 2004;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 52, 152, 164;

(1) Muzeul XXI, Perm, Rusia, 2008, (2) Centru Medical, Emiratele Arabe Unite, 2006, Fațade. Valerio Olgiati;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 204, 166;

Auditorio Plantahof, Landquart, Elveția, 2008-2010. Plan de situație. Valerio Olgiati;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 172;

Auditorio Plantahof, Landquart, Elveția, 2008-2010. Valerio Olgiati;

sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 172;
Auditorio Plantahof, Landquart, Elveția, 2008-2010. Valerio Olgiati;
sursa: Fotografie din arhiva personală, 2014.

Machetă Das Gelbe Haus (stânga), Flims, Elveția, 1999. Valerio Olgiati;
sursa: *El Croquis,* nr. 156, 2011, p. 40;