

TRADIȚIE ȘI REFERINȚĂ ÎN NEOROMÂNESC

Drd. arh. Horia DINULESCU

Imaginea pe care așa numita „*arhitectură tradițională*” o oferă despre TRADIȚIE este aceea a unui moment. Acest mod de a surprinde tradiția printr-o imagine punctuală pierde din vedere faptul că tradiția nu a încremenit în clipa zidirii respectivei referințe. Cu toate acestea, atunci când se aduce în discuție arhitectura tradițională, panopia de imagini este deja compusă și nimeni nu mai poate fi surprins: nu apar imagini noi, nu dispare niciuna din cele vechi - galeria este completă și închisă. Acest mod de raportare la tradiție prezintă un nou *chip* al tradiției - **tradiția ca moment**. Este vorba despre tradiția punctuală, tradiția unei clipe selectate chirurgical dintr-un parcurs. Acest moment cuplat adeseori cu un anumit tip de imagine se înființează drept referință constantă. Mergând mai departe, acest mod de a pune problema proclamă și tipologii ale arhitecturii tradiționale care capătă greutatea unor axiome: nimic nu mai trebuie demonstrat, esențialul se găsește deja în fața noastră. Niciodată, însă, nu apare și explicația practicării respectivei selecții: de ce acel moment, de ce acel motiv? Tradiția a continuat să producă în domeniul arhitecturii și ulterior momentului referinței selecționate și, cu siguranță, chiar înaintea celui moment concret, cu atenție ales.

O analiză la scară istorică a tradiției este nu numai imposibilă ci și lipsită de rost. Se poate trage concluzia că tradiția a ființat odată cu primul gest constructiv al omului. Dacă acest prim gest se rezumă la a-și alcătui un modest adăpost sau presupune și un gest ritual premergător, nu are relevanță. Acest *moment zero* al tradiției nu suportă discuția referitoare la complexitatea tradiției privită ca având atât sensul unei sume de tehnici practice arhaice (despre ce „*arhaism*” se poate discuta tocmai întru începuturi?) cât și o moștenire a unei sume de obiceiuri și credințe. „*De îndată ce un meșter se confruntă cu o problemă nouă și decide cum să o rezolve, iată primul pas spre stabilirea tradiției. Când un alt meșter decide să adopte aceeași soluție, tradiția capătă formă iar în momentul în care un al treilea meșter îi urmează pe cei doi adăugându-și contribuția proprie, tradiția este deja consolidată*”¹.

Pe de altă parte, toți cei ce s-au aplecat asupra tradiției în general și asupra originilor sale nu le-au putut localiza decât odată cu apariția omului pe pământ ori, și mai departe, odată cu Căderea omului și alungarea sa din Grădina Raiului. Pe oricare din aceste două momente ar fi să-l luăm în considerație nu ajută în niciun fel discuția despre tradiția în arhitectură decât ca întregire a imaginii generale despre ceea ce ar însemna tradiția privită global.

Întorcându-ne la tradiția în arhitectura românească, se naște întrebarea: când a căpătat siluetă această tradiție, când a devenit cu adevărat vizibilă și când a devenit obligatoriu să fie numită?

Firul tradiției se întinde până la primul gest constructiv al primului meșter, după cum aminteam mai sus; se observă linia comună și evolutivă în același timp, care leagă etapele istorice ale arhitecturii în acest spațiu

geografic. În același timp, nu se poate afirma că această tradiție autohtonă este una pură sau că vreunii dintre cei care au cercetat-o și primenit-o au reușit să păstreze întotdeauna doar filonul autohton și autentic. La nivelul întregii culturi se verifică această regulă a *fertilizării încrucișate* care reprezintă implicit și o supapă în perioadele de blocaj; altfel întreg procesul s-ar rezuma la o perpetuă întoarcere în cerc până la epuizarea resurselor. Influențele străine sunt evidente, ca și preluarea și asimilarea lor până la particularizare, astfel încât nu se pune problema unei alterări a tradiției.

Trebuie observat faptul că tradiția ca element individual în arhitectură, ca referință, ca temă de analiză, apare întotdeauna în oglindă cu arhitectura cultă, indiferent că este vorba despre stilul brâncovenesc raportat la Renaștere ori despre neoromânescul raportat la eclectismul de sorginte occidentală. Până la aceste două momente, tradiția nu trebuia articulată și nici explicată; nu avea nevoie de analiza părților sale componente și nici de analiza manifestărilor sale. Tradiția exista și se manifesta fără a fi numită. Nu *trebuia* urmată deși era urmată, nu *trebuia* respectată deși era respectată! Făcea parte din firescul oricărui gest, inclusiv cel de a zidi.

Se poate afirma că tradiția a început să ființeze din momentul în care a fost numită ca atare, iar această numire a sa a apărut în contextul în care tradiția nu mai făcea parte din firesc ci trebuia reînsoșită.

Primul moment în care s-ar fi pus problema integrării tradiției în gestul cult de arhitectură poate fi disputat de două curente: stilul brâncovenesc, respectiv curentul neoromânesc.

Aspectele legate de o eventuală paralelă între stilul brâncovenesc și neoromânesc - deoarece despre o aluzie dozată la primul se poate cu siguranță discuta privind spre cel de-al doilea - nu se opresc doar la observația de mai sus. Relația pe care ambele au practicat-o cu tradiția face, de asemenea, diferența. Se discută despre stilul brâncovenesc ca despre „o sinteză” care are meritul excepțional de a fi altoit pe o structură tradițională, pământească, influențe renaștentiste, baroce și chiar orientale. În această lumină, stilul brâncovenesc își poate adjudeca poziția de prim gest artistic / arhitectural care se racordează la tradiție preluând-o într-o tentativă de „cultivare” a sa în programe de arhitectură reprezentativă (gradul de reprezentativitate al acestor construcții la nivelul statului rămâne de analizat deși o intenție în acest sens a lui Brâncoveanu pare să fi existat²). Cu toate acestea, o privire atentă dezvăluie nuanțe care nu au nimic de-a face cu o atingere adusă stilului, ci cu o rescriere a raporturilor dintre acesta și tradiție. Nu voi încerca o analiză aplicată a stilului brâncovenesc, întrucât bibliografia de specialitate existentă este cuprinzătoare. Ceea ce voi încerca să stabilesc este raportul pe care acest stil l-a avut cu tradiția arhitecturală sau dacă această relație a existat.

La nivelul arhitecturii civil-reprezentative se poate face trimitere la cele două momente ale stilului și anume: momentul Mogoșoaia (fig.1) respectiv Potlogi (fig.2).

Imaginea arhitecturală este în mod evident un hibrid, o „sinteză” cu certe influențe externe, în majoritate apusene, e drept, dar și orientale. Se poate argumenta, nu fără dificultate însă, că silueta generală a construcției ar trimite spre arhitectura autohtonă. Această trimitere s-ar baza, în fapt, doar pe includerea foisorului în compoziția generală de volume și pe o oarecare relativizare a simetriei; acest „aer” autohton este poate mai vizibil în cazul palatului de la Potlogi decât în cazul celui de la Mogoșoaia, unde influențele externe, renaștentiste în imaginea generală, respectiv baroce la nivelul detaliului și ornamentației, sunt evidente și chiar copleșitoare.



Fig. 1 Palatul de la Mogoșoaia



Fig. 2 Palatul de la Potlogi

Loggia în niciun caz nu face parte din vocabularul autohton tradițional. Poate fi vorba tot de o influență occidentală, a Renașterii venețiene mai ales ori a palatelor princiare din Constantinopol. Oricât s-ar căuta o legătură de cauzalitate între *loggie* și prispa tradițională, legătura se dovedește a fi mai mult decât firavă, iar intenția ar fi de înțeles mai degrabă din nevoia unei justificări *autohtoniste* decât de evidență. Stilul brâncovenesc are, fără doar și poate însă, meritul de a fi invitat acest tip de rezolvare a spațiului intermediar de sorginte cultă în arhitectura spațiului muntenesc al secolului XVII.

Arcul trilobat și fereastra cu terminație, de asemenea, trilobată la partea superioară, mai mult înaltă decât lată, trimit mai degrabă în zona oriental-balcanică decât spre arhitectura pământească. Poate foișorul de acces și scara ce se desfășoară monumental pe fațada principală să fi fost influențe directe din zona arhitecturii autohtone, cu precădere dinspre arhitectura zonei subcarpatice a caselor cu etaj. În spațiul românesc scara principală va ajunge la interior abia în perioada fanariotă; până la acest moment de rezolvare „funcționalistă” a planimetriei generale, caracteristică era scara exterioară în articulare cu foișorul/prispa. Cântărind lucrurile în acest context dominat de preluate influențe externe, se poate invoca și aici exemplul renașcentist al monumentalelor scări exterioare. Diferențele, însă, sunt notabile: în arhitectura renașcentistă, aceste scări exterioare sunt în general duble, dispuse simetric, centrat pe fațada de referință și aproape întotdeauna dublate la interior de un alt pachet de scări. În cazul brâncovenesc scara este singulară pe fațadă, asigură o legătură directă cu pridvorul de acces, nu respectă regula simetriei și corespunde singurului nod de circulație verticală.

Astfel, se poate afirma că aparatul de acces compus din scară și pridvor, ambele tratate monumental, este, poate, unicul element de influență arhitecturală autohtonă. Palatele brâncovenesti nici nu reprezentau un unicat în această preluare a foișorului sau a scării exterioare de acces într-o compoziție volumetrică ținând de arhitectura cultă de reprezentare. Palatul cantacuzin de la Pașcani sau casa domnească din complexul mănăstiresc Brebu (aparținând însă unei etape incipiente, în care acest cuplu pridvor-scară monumentală este mult mai simplist tratat) prezintă aceleași elemente componente. Modelul, care se regăsește și în arhitectura

vremii din spațiul moldovenesc, era cu certitudine unul obișnuit și nu fusese de curând preluat și „cultivat” din zona arhitecturii țărănești.

Pe de altă parte, trebuie avut în vedere și faptul că, până la momentul brâncovenesc, casele marilor boieri și chiar locuințele domnești erau similare locuinței de rând ca structură de bază³. Sigur, erau amplificate volumetric, funcțional și poate decorativ, se ridicau peste un beci înalt cu soclu din piatră, aveau un etaj sau chiar două (cazul culelor, deși acest program se referă mai mult la arhitectura fortificată, de refugiu, mai puțin la o reședință permanentă), afirmau o oarecare pretenție de reprezentare. Asemenea case compuneau probabil și curțile domnești de la Curtea de Argeș sau de prin alte locuri, ansamblul fiind protejat, după modelul mănăstiresc, cu un zid de incintă și un turn de poartă⁴. Structura de bază era direct preluată din arhitectura țărănească a perioadei; aceleași echipe de meșteri lucrau și la casele clasei de mijloc și la palatele domnești ori la sfintele ctitorii mănăstirești — influențele nu erau niciodată unidirecționate, cu siguranță, însă, erau reciproce.

Astfel, descendența din arhitectura tradițională a ctitoriilor brâncovenești era firească, nicidecum rezultată în urma unui proces de analiză și reinvestigare a acestor resorturi. Palatul brâncovenesc era o „casă domnească” gătită în veșminte alese după mode apusene. Nu se poate pune problema unei interpretări a tradiției în cazul acestor construcții, după cum nu se poate nici măcar bănuși că ar fi existat vreo intenție în acest sens. Exista o dorință de reprezentare, de afirmare a unui statut politic dar și cultural în contextul vremurilor, după tipicul principelui renașcentist, patron al artelor. Însă oricât de mult s-ar fi urmărit o expresivitate nouă, o arhitectură cu chip ales, este de la sine înțeles că elementele autohtone răzbat la suprafață și se vor înscrie în linia generală a construcției. Acest lucru era, cu siguranță, și rodul unei anumite inerții compoziționale. Imaginea palatelor brâncovenești nu diferea atât de mult de imaginea locuințelor marilor boieri ai vremii decât sub impactul decorației, detaliului, amenajărilor peisagere și poziționării sale în raport cu configurația terenului.

Astfel, nu se poate discuta în cazul stilului brâncovenesc despre ceea ce înțelegem astăzi prin „tradiție”, întrucât nu era vorba despre o **conștientizare** a acestei tradiții. Tradiția nu era numită, se manifesta liber, însă nu fusese izolată spre a fi expusă ostentativ; se citea în mod evident fără a fi devenit, încă, citat. Se poate discuta despre intenția preluării unei serii întregi de elemente renașcentiste târzii ori baroce; nu se poate vorbi, însă, și despre o preluare premeditată a unor elemente așa zis tradiționale și care să fi fost, eventual, tratate pe același picior de egalitate cu cele importate. Arhitectura locului, ceea ce azi numim „*arhitectura tradițională*” era la vremea aceea arhitectura firească, obișnuită, de zi cu zi, nicidecum arhitectura zilei.

În cazul momentului neoromânesc apare o conștientizare de sine a tradiției. Atunci s-a practicat o întoarcere retrospectivă pentru recuperarea tradiției și, în același timp, o conștientizare a acesteia ca fiind altceva decât „*firescul*” arhitectural de zi cu zi. A fost primul moment în care a apărut o intenție clar exprimată de a analiza ce anume reprezenta tradiția în arhitectura românească de până atunci și care ar fi elementele sale determinante. Cu alte cuvinte, a fost vorba despre primul gest care sublinia ruptura dintre tradiție. Era clar că aceasta trebuia indicată, izolată și denumită ca atare — TRADIȚIA! Are mai puțină importanță dacă acest demers neoromânesc și-a atins scopul cu sinceritate, generând o arhitectură într-adevăr altoită pe axul tradiției. Cu toate că a creat ecou în zona arhitecturii folosind-o pe aceasta din urmă ca planșetă de exercițiu, apelul la reinvestigarea tradiției nu a pornit strict din zona arhitecturii. Aceasta întoarcere la tradiții a fost oarecum impusă de spiritul epocii, mai ales planul politic și cel administrativ. Momentul neoromânescului urma

Proclamării Independenței de Stat și viza integrarea noului Regat în clubul select al țărilor europene „civilizate”. Or această necesară carte de vizită trebuia întregită sau chiar structurată în jurul unei arhitecturi de stat, vizibile și reprezentative. În același timp se pune și problema „justificării” unei linii „regale” românești care să-l includă și pe proaspătul rege Carol I în descendența, simbolică desigur, a unui Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul; iar continuarea pe linia importatelor stiluri de sorginte franceză care se tot succedau, neoclasicism, romantism respectiv eclectism, nu putea garanta ieșirea din grupul unor „provincii culturale”. Ecurile acestui tip de gândire se aud chiar și în 1904 când, la data de 24 octombrie în „Semănătorul”, N. Iorga declara solemn: „Nu ne putem mândri cu civilizația pe care am plătit-o ci numai cu aceea pe care am întemeiat-o”. Acest mod de a articula nevoia unei culturi cu amprentă originală este caracteristică perioadei corespondente neoromânescului în arhitectură. Însă discuția referitoare la geneza neoromânescului nu se poate rezuma doar la situația de contragreutate, de contra-argument referitor la stilurile importate. Este evident resortul motivațional avut de schimbările politice ale perioadei. În același timp, evident este și faptul că perioada de maximă expansiune a stilului, începută de Ion Mincu și discipolii săi, se încheie cu generația arhitecților de după Marea Unire de la 1918 — Iotzu, Smărăndescu, Ciortan, Socolescu etc. Practic, odată cu „epuizarea” avântului național și naționalist, neoromânescul pierde din anvergură în lipsa unei justificări fondatoare.

Problema tradiției răzbate direct sau indirect din două surse: pe de o parte, se pune problema „creării” unei arhitecturi cu referire directă la tradiție, pe de altă parte se pune problema cosmetizării vechilor monumente la adăpostul unei restaurări având ca deziderat același obiectiv al înscrierii în linia unui trecut dorit continuu și justificator pentru prezent și schimbările radicale aduse de acesta, incluzând întronarea unui rege străin.

Ambele direcții se leagă într-un fel sau în altul de numele lui Al. Odobescu. Arhitecții „au trebuință a pătrunde în spiritul arhitectural al vieții, au trebuință a trage din popor ideea unei arhitecturi nouă.(...)lucrați așa fel ca din vechile monumente să iasă, precum fluturele din crisalidă, monumente mărețe, dar cu același caracter de originalitate locală”⁵. Pe de altă parte, tot Al. Odobescu va fi cel care va solicita unui arhitect străin implicarea în restaurarea monumentelor românești, lui A. Lecomte du Noüy⁶, pe filiera lui Viollet Le Duc, cu siguranță o personalitate a momentului în acest domeniu. Alăturarea celor două situații nu are alt scop decât acela de a evidenția confuzia persistentă la momentul respectiv în ceea ce privește raportarea la tradiție și modul în care această raportare era văzută. Acest lucru mai subliniază și faptul că **problema raportării la tradiție era una nouă**, până atunci ignorată sau chiar inexistentă. Abordarea este implicată, militantă și atât de diferită față de modul lejer la care făcea referire la tradiție G.M. Cantacuzino aproape trei sferturi de veac mai târziu, când tradiția „în primul rând înseamnă cunoaștere și spirit de discernământ”⁷. Exercițiul abordării „în forță” a tradiției fusese consumat, venise momentul analizei și „discernământului”.

Momentul discursului rostit de Odobescu marchează de fapt ruptura dintre tradiție, arhitectura tradițională, și cultura de reprezentare, arhitectura „cultă” a perioadei. În același timp, marchează și momentul începutului cultivării interesate a acestei arhitecturi tradiționale și demararea unui proces de analiză, analiză profundă sau rapidă trecere în revistă, a ceea ce s-ar fi dorit a reprezenta această întoarcere la tradiții.

Indecizia și ezitarea în ceea ce privește abordarea tradiției, ce anume trebuia studiat, preluat și ce anume putea fi reinterpretat sunt evidente și din modul în care sunt formulate atât comanda beneficiarului, privat sau public, cât și abordarea arhitectului. Colonelul Lahovary, viitorul general, îi comandă în 1885 lui Mincu o casă

în „*stil românesc*”, cea care va marca în fapt piatra de temelie a neoromânescului, urmând moda cercurilor „*naționaliste*” ale perioadei, dar neavând o imagine concretă a ceea ce ar însemna acest stil. De cealaltă parte, nici arhitectul nu are un parcurs clar în ceea ce privește abordarea unui asemenea demers. Se documentează culegând detalii considerate românești, iar paleta referințelor este vastă și articulată, aparent fără vreo legătură; trece în revistă biserici urbane, mănăstiri, case de tip rural dar și case negustorești fără vreo garanție a unui substrat tradițional, autentic românesc. Trece în revistă stilul brâncovenesc, dar se oprește și asupra influențelor turcești sau chiar hispano-maure.

Toate aceste abordări au drept unic element comun tocmai sublinierea, indirect, desigur, a faliei dintre arhitectura tradițională și arhitectura practică la nivel cult și, în fapt, generează pentru prima dată discuția despre tradiție, numind-o drept acel „*ceva*” pierdut care trebuie cercetat pentru a putea fi recuperat.

Neoromânescul poate fi considerat nu cel dintâi, ci drept al doilea „*stil*” arhitectural autohton care caută integrarea arhitecturii tradiționale într-o arhitectură cultă, după stilul brâncovenesc. Însă trebuie făcută o observație capitală: neoromânescul se apleacă asupra tradiției arhitecturale în mod **programatic**, conștient că are de cercetat și de recuperat din acest „*tradițional*” atât de difuz.

Spre deosebire de momentul brâncovenesc, în cazul momentului neoromânesc, tradiția trebuia justificată, explicată — tradiția avea nevoie de note de subsol! Acesta ar fi motivul pentru care mă voi referi la stilul neoromânesc drept primul moment al manifestării și investigării tradiției în sensul pe care acest termen îl are sub impact teoretic și nu ca perpetuare practică a unor serii întregi de tehnici, procedee, forme și materiale.

Momentul brâncovenesc este construit în oglindă față de neoromânesc. Dacă stilul brâncovenesc a presupus o mână de meșteri de prin părțile locului⁸ care vor privi spre stiluri „*culte*” din străinătate cu ochiul, măsura și putința lor, neoromânescul va cunoaște situația inversată: o mână de arhitecți de prin părțile locului care vor privi spre arhitectura țărănească cu ochiul critic și măsura clasică a unui diplomat de Beaux Arts.

În cazul arhitecturii care se revendică din zona reinterpretării tradiției se pune problema tipului de abordare. Fie că această abordare este una pornind strict de la preluarea unei morfologii vizuale, fie că este vorba despre reluarea unor tehnici aferente unei anumite game de materiale, fie că este vorba despre o abordare conceptuală pornind de la consistența simbolică a spațiului, oricare din aceste direcții s-ar pune în discuție, determinant apare rolul referinței. Poate fi vorba despre o referință punctuală, strict indicată pentru o citire și o legitimare rapide ori poate fi cazul special al unei referințe globale care să combine diferite elemente pentru un rezultat posibil de „*lecturat*” la mai multe paliere.

Atunci când se activează resortul tradiției ca temă directoare în gestul de arhitectură „*cultă*”, referința capătă subit o poziție de argument justificativ, explicativ. Tocmai din această cauză este preferată situația în care argumentul tradițional este la vedere, este expus ca temă centrală. Niciodată acest argument nu va fi exilat într-un plan secund ci întotdeauna va avea rezervat spațiul central în cadrul mesajului transmis.

În cazul curentului neoromânesc, problema referinței se pune strict la nivelul vocabularului formal. Această abordare rezultă firesc din moment ce chiar rațiunea pentru care neoromânescul apare în aria culturii pământene trebuia exprimată imagistic, direct, frontal.

Neoromânescul este una dintre rezultatele acelei emancipări naționale stârnite de pașoptism și amplificată de obținerea Independenței de Stat urmată de proclamarea Regatului. În sensul afirmării acestui nou statut cumulat, devine necesară o afirmare evidentă a structurii naționale. Istoria pământească trebuie cercetată cu

multă aplecare și trebuie avută în vedere drept reper diriguitor de primă mărime. În acest context, pildele înaintașilor capătă subit proporții absolute care vin să declaseze chiar marile episoade ale istoriei universale⁹. Lucrurile merg în același sens și în cazul arhitecturii: modelele care promet sunt cele situate în zona arhitecturii culte moștenite ori în zona arhitecturii țărănești.

Până pe la 1800 răsărise un baroc particularizat cu unele influențe din arhitectura locului în vreme ce după 1800 se desfășurase o suită întreagă de stiluri: clasicismul cu încercările sale de a împăca ordinea „clasică” a fațadelor cu planuri configurate „pământeau”, romantismul cu preluări din arhitectura feudală, cu precădere cea gotică, respectiv eclectismul de școală franceză.

În primă fază nu se pune problema unei referințe concrete. Discursul și totodată îndemnul lui Al. Odobescu în sensul cercetării științifice a „*vechilor monumente*”, cercetare urmată de proiecte aureolate cu „*originalitate locală*” nu stabilesc decât un sens cronologic. Apar însă alte luări de poziție care vin să definească două referințe posibil de avut în vedere: arhitectura bizantin-constantinopolitană, respectiv stilul brâncovenesc.

În sensul primei referințe, în anul 1882, comisia însărcinată cu desemnarea proiectului pentru clădirea Arhivelor Statului solicită utilizarea în plastica de arhitectură a stilului bizantin, „*caracteristic*” țării noastre¹⁰. Abordarea unei referințe bizantine nu este nicio noutate și nici vreo exagerare. În fond, până în secolul al XIV-lea, influențele constantinopolitane în arhitectura românească a vremii, cu precădere în arhitectura de cult, sunt evidente. După secolul XIV influențele glisează spre spațiul sârbesc, la rândul său aflat tot sub înrâurire bizantină. În spatele îndemnurilor către o exprimare bizantină se pot observa și ambițiile de afirmare a descendenței latine. Pe de altă parte, era evidentă contribuția Imperiului Bizantin la ceea ce avea să devină mai târziu cultura europeană, iar România putea miza pe acest atu. În același timp, faptul că acest spațiu geografic este alăturat și mai târziu unei certe moșteniri bizantine și chiar în sensul unei misiuni de continuitate, este probat și de lucrările istoricilor români, dintre care cel mai de seamă ar fi Nicolae Iorga cu al său „*Bizanț după Bizanț*”. În mediile occidentale persista o impresie asemănătoare; filosoful german Hermann Graf Keyserling avea să observe în lucrarea sa „*Das Spektrum Europas*”(1929), lucrare scrisă după vizita sa în România din anul 1927: „*Dacă românii au o misiune europeană de îndeplinit, aceasta constă în a redeștepta la o viață nouă bizantinismul*”.

În cazul construirii unui nou sediu pentru primăria Bucureștilor, Nicolae Filipescu, primarul de atunci al Capitalei, îndemna arhitecții spre căutarea unui „*stil românesc*” în care să se regăsească atât arcade, galerii și portice cât și ornamente în lemn, cărămidă și ceramică, în fapt o trimitere indirectă către stilul brâncovenesc. Interesantă imaginea propusă dacă ne gândim că G.M. Cantacuzino avea să observe câteva decenii mai târziu cum că „*arcada, bolta, firida, cerdacul, acoperișurile, cu siluete pitorești, scările exterioare, ornamentele bogate revin mereu în actuala noastră arhitectură*”¹¹. Referințele apar izbitor de asemănătoare! Cu siguranță aceste „*îndemnuri*” veneau din afara sferei arhitecturii însă, poate mai important, veneau din zona reprezentării, din zona puterii administrativ-politice.

Alături de cele două posibile referințe se poate menționa și poziția arhitectului german, autor al clădirii Reichstag-ului, Paul Wallot, care, invitat fiind să facă parte din juriul internațional format pentru desemnarea proiectului Camerei Deputaților (1890), avea să se declare dezamăgit de uniformitatea proiectelor, preferând o arhitectură inspirată de *vocabularul formal românesc*¹².

Într-o perioadă în care arhitectura oficială se afla sub înrâuriri *beaux-artiste*, privite de multă vreme drept

unicul punct de rezistență împotriva continuării influențelor unei arhitecturi balcanice, arhitectură dominată de turcisme, întoarcerea spre o arhitectură „pământească” trebuie să fi reprezentat un moment de ruptură. Cele trei posibile referințe amintite mai sus se vor materializa și în spațiul arhitecturii concrete. Interesant este că toate cele trei direcții alături de alte mici „*variațiuni*” pe aceeași temă dată vor articula curentul neoromânesc. Mai mult, se va încerca formarea unei arhitecturi românești „*autentice*” prin combinarea și/sau compunerea celor trei palete fără niciun fel de reținere doctrinară; se repetă, într-o oarecare măsură, „*rețeta*” stilului brâncovenesc.

Neoromânescul, cel puțin în perioada sa de început, este caracterizat de această „*oscilație*” între diferitele variante referențiale. Trebuie observat faptul că neoromânescul și, implicit, analiza tradiției din perspectiva acestuia, se rezumă la investigarea unui vocabular strict formal. Mai mult chiar, formele tradiționale preluate și „*cultivate*” vor fi preluate în sensul arhitecturii academice: se va căuta simetria, se vor studia planul și proporția — grăitoare sunt planimetriile clădirilor de mari dimensiuni, exemple fiind Primăria București (fig.3) sau Prefectura Craiova (arh. Petre Antonescu), prima rezolvată pe un plan în formă de U, cea de-a doua prezentând un plan în formă de E, ambele abordări fiind tipice abordării *beaux-artiste*; tot de influență *beaux-artiste* este și planul Primăriei Craiova (arh. Ion Mincu) (fig.4), inițial simetric, ulterior modificat și asimetrizat de către C. Iotzu, cel care va finaliza lucrarea (1912).

Această oscilație între „*tradițional*” și stilurile de proveniență occidentală este de înțeles din moment ce chiar întemeietorii neoromânescului erau cu studiile de arhitectură făcute la marile școli europene. Astfel, Ion Mincu va pendula între neoromânism, eclectism (interioarele caselor Monteoru și Vernescu) și neoclasicism (casa Robescu, București) iar Petre Antonescu între neoromânism, academism, respectiv clasicism.

În cadrul curentului neoromânesc, adeseori referințele se confundă. Acest fapt denotă poate tatonările de început ale oricărui stil ori raportarea la o sursă ce nu poate acoperi cu adevărat, cel puțin în acest tip formal de preluare a sa, cerințele noilor programe de arhitectură. Dacă în cazul arhitecturii de cult existau niște repere construite, identificabile, veritabile obiecte de studiu, în cazul celorlalte programe, inclusiv atât de uzitatul program al locuinței, referințele nu mai sunt la fel de sigure. Casa țărănească de mici dimensiuni era în general de dată recentă chiar dacă înălțată după o structură tradițională. Cât despre celelalte programe, în general programe publice, referințele lipsesc cu desăvârșire. Iată de ce, în majoritatea cazurilor, referința general valabilă va rămâne arhitectura de cult, cea de influență bizantină / sârbească și brâncovenească din Țara Românească, respectiv arhitectura bisericească a Moldovei secolelor XV-XVI. Tot în sensul îmbogățirii acestui vocabular formal, se va trece cu bună știință în plan secund legătura stilului cu zona geografică sau unitatea de stil, apărând exemple de proiecte unde detaliile brâncovenești „*fac casă bună*” cu ceramica smălțuită moldovenească.

Această dificultate capitală în a dezvolta proiecte pentru teme de anvergură derivă și din faptul că neoromânescul se raportează ori la arhitectura veche de care am amintit mai sus, ori la sine însuși. Ambele abordări au ca urmare blocarea demersului la un anumit moment și, implicit, apelarea la un vocabular extern (clasicism, neoclasicism, eclectism etc.), străin propriei misiuni de credință. Nici măcar faptul că ornamentația și rezolvarea estetică a detaliilor sunt transferate dinspre arhitectura de cult spre alte programe (locuințe ori programe administrative) nu ar putea reprezenta o lipsă a neoromânescului. În fond, acest tip de *glisare* nu este nouă și poate fi trecută chiar în zona tradițională a modului de a construi¹³. Dificultatea apare în

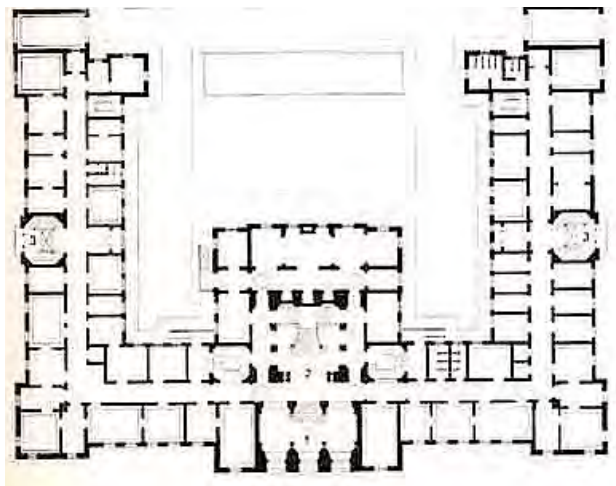


Fig. 3 Primăria București

momentul în care se practică o aducere și mărire la scară a detaliului trecându-se cu vederea tocmai faptul că detaliul este legat fundamental de tocmai scara la care apare.

În același timp, detaliul este preluat pe considerente strict estetice. Dacă acest fapt nu are implicații notabile în cazul citării din vocabularul arhitecturii culte bisericești, nu același lucru se poate susține în cazul arhitecturii țărănești. În cazul acesteia din urmă, detaliul estetic are, de cele mai multe ori, un substrat simbolic care-i justifică atât configurația, cât și amplasarea în cadrul compoziției. Referința ajunge să fie avută în vedere omițându-i-se acest plan secund al simbolului și trece strict în zona ornamentului. Ruptura obiect-referință apare în două ipostaze: în primul rând în cazul planimetriei ce nu face parte din același plan conceptual cu realizarea volumetrică și cea de fațadă — fapt de înțeles, ținând seama de faptul că, până la urmă, relația fațadă - planimetrie este reglată de principiile *beaux-artiste* — și în al doilea rând, în cazul ornamentului rezultat din simbol.

Pe de altă parte, în niciun moment, neoromânescul nu



Fig. 4 Primăria Craiova

a avut ca referință clasicitatea. După cum observa Augustin Ioan referitor la neoromânesc, „toate stilurile care au apelat la clasicitate, fie adoptându-i tipurile (renaștere, baroc, neoclastic), fie raportându-se critic la ele și/sau interpretându-le liber (eclectism, postmodernism), au putut prelua rezolvări specifice unei game largi de programe și care în primul rând interesează programele specifice puterii”¹⁴. Nu

este vorba despre a o fi adoptat ca parte constitutivă de bază ci doar de a se fi raportat la ea, precum în cazul majorității stilurilor consacrate. Ar fi avut astfel șansa de a primi răspuns mai ales în cazul programelor cu rezolvări arhitecturale vaste, unde simpla mărire la scară și/sau multiplicare nu mai fac față. Neoromânismul s-a asociat cu clasicitatea strict pentru a acoperi unele zone lipsite de o rezolvare specifică sieși; întotdeauna, însă, s-a trasat o evidentă linie de demarcație!

Dacă s-ar pune problema realizării unei tipologii a modului de raportare la referințe s-ar putea contura două mari categorii:

- referința la arhitectura de dimensiuni reduse a



Fig. 7 Casa fraților Petrașcu



Fig. 8 Școala Comunală



Fig. 5 Casa Dissescu



Fig. 6 Casa Orlando

casei tradiționale; exemplele cele mai grăitoare și probabil singurele care să acopere această referință și din punctul de vedere al scării obiectului de arhitectură sunt Casa Lahovary respectiv Bufetul de la Șosea (arh. Ion Mincu);

- **referința la conacul boieresc/cula oltenească/palatul de factură brâncovenească.** Pe de o parte avem de-a face cu exemple unde referința este directă, facil de lecturat: Vila Minovici (arh. Cristofi Cerchez), Casa Dissescu (fig.5), Palatul Universității de Arhitectură (arh. Grigore Cerchez), Palatul Muzeului Țăranului Român (arh. N. Ghika-Budești).

Pe de altă parte avem de-a face cu proiecte unde elementele din vocabularul formal autohton sunt compuse cu elemente de factură clasică, mai ales pe filieră franceză:

Casa Orlando (arh. Petre Antonescu) (fig.6) — proiectul este dominat de referirea la arhitectura valahă a secolelor XVII-XVIII dar cuprinde și elemente din sfera eclectismului de școală franceză; locuința și atelierul pictorului Kimon Loghi (arh. Arghir Cullina) — elementele de factură neoromânească trec în plan secund făcând loc decorației tip *Art-Nouveau*; Casa Robescu - București (arh. Ion Mincu) — construită în stil neoclasic dar cu decorație neoromânească; Școala Comunală (arh. Giulio Magni) — referință epurată la arhitectura de secol XVII-XVIII cu evidente influențe externe din arhitectura italiană (Magni va prezenta un proiect interesant și în cadrul concursului pentru Primăria Capitalei îmbinând elemente neoromânești-brâncovenești cu detalii gotic-venețiene și componente volumetrice bizantine);

- **referința ciclică în cadrul aceleiași stil.** Se va avea în vedere în special linia trasată de către arhitecții din prima linie, în special Mincu și Antonescu: casele fraților Petrașcu (arh. Spiridon Cegăneanu)(fig.7) - arhitectură neoromânească epurată cu trimiteri directe la arhitectura lui Ion Mincu prin abordarea decorației din ceramică smălțuită la nivelul registrului superior al fațadei; Casa Corpului Didactic (arh. Constantin Iotzu) — referințe atât la arhitectura lui Mincu dar și la cea neoromânească practică de Antonescu; Școala Comunală (arh. Giulio Magni)(fig.8) — referință la arhitectura lui Mincu al cărui discipol direct a fost.

Se observă, mai ales în cadrul celei de-a treia categorii, categorie ce corespunde și cu începutul abordărilor care vor anunța declinul curentului, absența tipului de investigare practică de către cei din prima linie a neoromânismului. Nu mai sunt cercetate biserici sau ansambluri mănăstirești, nicidecum locuințe tradiționale. Se abordează rezolvarea estetică în registrul economic prin preluarea unui vocabular formal din prima perioadă a curentului, din zona lucrărilor reprezentative. Dificultatea este cu atât mai mare cu cât este evident faptul că abordarea formală nu fusese epuizată nici de Mincu nici de Antonescu, iar vocabularul estetic cuprindea referințe clare dar nearticulate unele cu altele pentru a putea genera la rândul lor noutate.

Se prea poate ca în cazul neoromânescului nici să nu se fi pus pe primul plan problema referinței și a integrității acesteia ci, mai cu seamă, efectul final al acestui amalgam de abordări și trimiteri formale. Era vorba despre *crearea unei arhitecturi românești*, nu neapărat despre o *reinterpretare a tradiției* în arhitectura locului. În momentul în care problema se pune din punctul de vedere al „*creării*” unei noi arhitecturi, lucrurile se schimbă. Sigur, sunt necesare niște referințe, dar raportarea la acestea este liberă de orice constrângere; poate fi vorba despre o raportare directă ori o raportare critică, poate fi vorba despre o raportare regionalistă sau una globală. Dispare în acest context „*păcatul*” preluării detaliilor brâncovenești și montării lor în linia celor moldovenești: orice compoziție este permisă pentru a obține „*noul*” și nu o arhitectură de factură historicistă.

Interesant este parcursul lui Mincu pentru proiectul Casei Lahovary, lucrare considerată a exprima direct o

„atmosferă românească”, după chiar spusele autorului. Volumetrie echilibrată, simetrică, pridvor de casă boierească pe stâlpi din lemn așezați pe socluri de zidărie; pe de altă parte, arce lanceolate, butoni de ceramică, frize în teracotă — să fie vorba despre o citare a referințelor sau despre o arhitectură nouă? O listă a acestor referințe pe care Mincu le-ar fi avut în vedere întru pregătirea proiectului se poate discuta. N. Petrașcu amintea în cartea sa închinată arhitectului afirmația acestuia referitoare la documentarea întreprinsă pentru proiectul Casei Lahovary: „Am văzut câteva mănăstiri vechi, ceva fotografii de-ale lui Alpar. Asta a fost tot ce am avut ca bagaj când m-am apucat de lucru”¹⁵.

O altă referință a lucrărilor lui Mincu, cel puțin cele de început (Casa Lahovary și Bufetul), au reprezentat-o casele de târgoveți din Capitala anilor 1890, la care arhitectul avea acces nemijlocit. Acestea aveau aproximativ același tipic: streșină proeminentă cu profilatură de semicercuri și/sau acolade, cerdac larg, arce polilobate sprijinite pe stâlpi din lemn cu capitelluri crestate cu motive florale și volute. Tipul de casă cu cerdac urmând modelul de mai sus ajunsese în București cel mai probabil cândva spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, adus de către meșterii din zona Prahovei și Muscelului care erau cei mai răspândiți în capitală. Astfel, legătura formală între arhitectura acestor zone și casa clasei medii din Bucureștiul sfârșitului de secol XVIII și început de secol XIX poate fi justificată de această „migrație” a mâinii de lucru.

Alegerea ca referință de către Ion Mincu a casei de târgoveț presupune și un alt aspect: raportarea nu se mai face la *locuința tradițională* din zona ruralului, ci glisează spre o referință eminamente urbană. Vocabularul formal adus în oraș este confruntat cu nevoile urbane, dacă nu cele legate de un regulament urban, de igienă și salubritate, măcar cele legate de mode culturale. Astfel, modelul va prelua elemente nepământene, în general de origine turcească, dată fiind influența covârșitoare a acestui element oriental în zona socială a păturii medii ori a celei de sus din zona urbană. Apar pe fațade elemente de stuc reprezentând flori, păsări și animale, elemente care încadrează golurile fațadelor, uși și ferestre. Chiar arcul polilobat în formula în care este susținut de colonete din lemn strunjit este de influență orientală, nicidecum pământeană¹⁶, adus fiind în perioada fanariotă a primei jumătăți a secolului al XVIII-lea.

Astfel, Ion Mincu are acces doar la un amalgam de forme cuprinzând și o oarecare influență tradițională, dar într-o concentrație diluată cu elemente străine. Zona bisericilor studiate, cu precădere Stavropoleosul (fig.9) și Biserica lui Bucur (fig.10) după cum rezultă din chiar imaginea proiectelor amintite, nu reprezintă cu mult mai mult elementul tradițional. Cu siguranță, se simte reculul episodului brâncovenesc (Stavropoleos), însă apare același arc polilobat pe stâlpi din lemn (Biserica lui Bucur) și decorația bogată, policromă, de factură exotic-orientală (Stavropoleos).

Este de înțeles balansul compozițiilor între un limbaj autohton (pe cât de autohton se prezintă formele brâncovenești în contextul general al unei arhitecturi tradiționale) și un limbaj oriental, tributar prezenței elementului turcesc în zonă. Ar fi o greșală, însă, sancționarea acestui element „străin” și eliminarea sa fără drept de apel din moment ce a fost preluat și acceptat în plastica autohtonă; mai mult, nu se observă vreun conflict între acest tip de vocabular formal și cel așa zis „autohton”. În cadrul aceleiași lucrări apar împletite ambele influențe, iar rezultanta apare completă fără a putea fi descompusă în *elemente de bază* și *elemente parazitare*. Este un alt *chip* al tradiției, un alt tip de limbaj decât cel rural. Cu siguranță, cele două pot fi alăturate și comparate, se pot trage concluzii legate de descendența formelor și detaliilor, însă niciuna nu o poate surclasa pe cealaltă din punctul de vedere al tradiției, întrucât niciuna nu este unica deținătoare a unei



Fig. 9 Stavropoleos



Fig. 10 Biserica lui Bucur

tradiții absolute, dacă va fi existat așa ceva.

Se poate concluziona că primul exemplu de arhitectură neoromânească și totodată proiectul-manifest al acestui curent, Casa Lahovary, nu a avut o legătură directă cu arhitectura tradițională rurală ci una *filtrată* de adaptarea acesteia la urbanul secolelor XVIII-XIX.

Ion Mincu nu a făcut trimitere la referințele sale formale ca fiind cele corecte sau singurele ce merită a fi luate în seamă. Poate de aici și plaja largă a reperelor formale. Ceea ce afirmă, însă, arhitectul se referă nu la detalii luate rând pe rând ci la general, un general sintetizat de impresie și nu de un concret discutabil sub aspectul veridicității surselor: „*Sper că se degajă din ea o atmosferă românească*”¹⁷. Așadar, primul arhitect din linia neoromânescului face referire la „*atmosfera românească*” nicidecum la un vocabular formal demn de urmat. Ceea ce apare interesant este faptul că, descompuse, proiectele Lahovary și Bufetul de la Șosea ridică semne de întrebare asupra autenticității românești; privite, însă, în ansamblu, reprezintă cu certitudine niște reușite ale unui curent inspirat de arhitectura pământească și, întrădevăr, emană o „*atmosferă românească*” specifică. De aici se poate trage și concluzia că neoromânescul nu a reprezentat în niciun moment al său, cel puțin din perioada sa de început, o tentativă deja blocată în niște referințe lipsite de posibilitatea unei deveniri ulterioare. Neoromânescul de început nu prezintă copii la indigo ale unor exemple ce vor fi existat.

Neoromânescul de început prezintă forme ce nu sunt sinonime cu cele ale referințelor citate. Neoromânescul de început apare cu rezolvări și compuneri volumetrice noi în contextul perioadei respective. Că aceste rezolvări cuprind elemente brâncovenești alături de fragmente moldovenești și decorațiuni orientale este un fapt evident dar a reprezentat totodată și o noutate. Sigur, această noutate ajunge treptat la situația încremenirii în propria stare; acest lucru se întâmplă, însă, în momentul în care exemplele, laolaltă cu referințele avute în vedere, devin de neatins. Dacă Ion Mincu s-ar fi aplecat asupra arhitecturii brâncovenești a Stavropoleosului, cu fațadele sale bogat ornate și pictate, cu gândul de a nu interveni în sensul *devenirii* acestora în nou, atunci cu siguranță n-ar fi apărut Bufetul de la Șosea, unde referința bisericești de secol XVIII se va articula fără niciun fel de reținere „*pioasă*” cu detalii ale arhitecturii muscelene și console de sorginte constantinopolitană.

Pe de altă parte, nu trebuie pierdut din vedere faptul că atât Mincu dar și Antonescu, Ghika-Budești, cei doi Cerchez și ceilalți propovăduitori din prima linie ai neoromânescului, au fost creatori de unicate. Au creat unicate eșuând, în același timp, în a oferi rețete diriguitoare pentru cei ce ar fi putut urma. Avem, astfel, câteva capodopere de primă mărime, o serie întreagă de certe reușite, însă nu se poate vorbi despre o platformă comună a curentului, nu se poate vorbi despre o influență radiată spre alte zone ale paletii artistice (nici măcar sfera urbanismului nu a fost abordată, după cum observa Augustin Ioan în „*Bizanț după Bizanț după Bizanț*”), nu se poate vorbi despre reguli de compoziție; se poate face referire, cel mult, la o gamă similară de referințe și la un vocabular aproximativ identic. Lipsește, însă, gramatica din spatele acestui vocabular!

Note

¹ Hassan Fathy, *Architecture for the Poor*, University of Chicago Press, 2000, (trad. mea), p.12

² „Dar Brâncoveanu hrănia un gând mare cu privire la această strălucită singurătate de munte a Hurezului: aici voia să-și facă mănăstirea lui de om bogat, priceput în frumusețea clădirilor, de mândru și pompos Domn de țară, care avea dorința de a întemeia o dinastie, cu cei patru voinici feciori cari-i crescuseră”(N. Iorga, *Hârtii din Arhiva Mănăstirii Hurezului*, Atelierele grafice SOCEC & Comp, Societate anonimă, București, 1907), p.II

³ „Construcția civilă la noi s-a rezumat la casa țărănească; casa boierească era până în vremuri moderne, în preajma anului 1800, o simplă casă țărănească mai mare, cu multe atenanse în curte pentru gospodărie și servitorime, care nu locuia în același corp cu stăpânul, înconjurată cu un zid mai mult de delimitare decât de apărare” (Toma T. Socolescu, *„Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă: 1800-1925”*, Caligraf Design, București, 2004, p.137

⁴ „În curte (curtea domnească de la Argeș — nota mea) existau două case: una așezată pe latura dinspre miazănoapte, alta, mai în fund, situată în lungul zidului dinspre miazăzi. Judecând după așezare, casa dinspre miazănoapte, a cărei fațadă precedată de o prispă largă primea din belșug soarele amiezii, era locuința voievodului. Mai mult modestă — conturul exterior de formă dreptunghiulară măsoară 27x23 m — casa aceasta, din care nu ni se mai păstrează decât pivnițele și zidurile de fundație ale prispei care, refăcută în primii ani ai veacului XVI, o înconjură pe toate laturile, cuprindea un parter înălțat cu câteva încăperi și dependințe. (...) Ambele locuințe aparțin în esență unor tipuri tradiționale de case țărănești.” (Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed. Academiei, București, 1982), p.127

⁵ A.I. Odobescu, *Opere* (I), ESPLA, București, 1955, p.54

⁶ a se vedea *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă: 1800-1925*, Toma T. Socolescu, Caligraf Design, București, 2004

⁷ G.M. Cantacuzino, *Despre o estetică a reconstrucției*, Ed. Paideia, București, 2001, p.96

⁸ Exemple în acest sens sunt cunoscute: un anume Dragomir, meșter zidar, care ridică la 1666 un conac la Băjești pentru marele boier Mareș Băjescu (cf. Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed. Academiei, București, 1982, p.394). În cazul Mănăstirii Hurezi, de asemenea s-au păstrat parte din numele meșterilor de seamă, responsabili cu lucrările: „(...)Istratie lemnarul, Vucașin Caragea pietrarul, Manea vătaful de zidari(...)” (N. Iorga, *Hârtii din Arhiva Mănăstirii Hurezului*, Atelierele grafice SOCEC & Comp, Societate anonimă, București, 1907, p.II)

⁹ Amintesc un fragment din *Cuvântul pentru deschiderea cursului de Istorie Națională* rostit de Mihail Kogălniceanu în cadrul Academiei (1843): „Ce interes mare trebuie să aibă istoria națională pentru noi, îmi place a crede că și d-voastră o înțelegeți ca și mine. Ea ne arată întâmplările, faptele strămoșilor noștri, care prin moștenire sunt și ale noastre, inima mi se bate când aud rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul; dar, domnilor mei, și nu mă rușinez a vă zice că acești bărbați, pentru mine, sunt mai mult decât Alexandru cel Mare, decât Anibal, decât Cesar; aceștia sunt eroii lumii, în loc că cei dintâi sunt eroii patriei mele. Pentru mine bătălia de la Războieni are mai mare interes decât lupta de la Termopile, și izbânzile de la Racova și de la Călugăreni îmi par mai strălucite decât acelea de la Maraton și Salamina, pentru că sunt câștigate de către români! Chiar locurile patriei mele îmi par mai plăcute, mai frumoase decât locurile cele mai clasice. Suceava și Târgoviștea sunt pentru mine mai mult decât Sparta și Atena; Baia, un sat ca toate satele pentru străin, pentru român are mai mult preț decât Corintul, pentru că în Baia avanul rigă a Ungariei, Matei Corvinul, viteazul vitejilor, craiul crailor, cum îi zicea Sixt al IV-lea, rănit de sabia moldovană, fu pus în fugă și uită drumul patriei noastre.”

¹⁰ a se vedea Aurelian Sacerdoțeanu, *Proiecte pentru Palatul Arhivelor Statului. Contribuție la istoria arhitecturii noastre în*

secolul XIX, Ed. Cartea Românească, București, 1940

¹¹ G.M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Ed. Eminescu, București, 1977, p.72

¹² Carmen Popescu, *The Imagery of Power: Bucharest's City Hall*, lucrare prezentată în cadrul conferinței *East European Art and Architecture in the 20th century* (The Massachusetts Institute of Technology, 5-6 octombrie 2001)

¹³ „Căci după cum între folclor și religie nu se poate trasa o linie de demarcație, deoarece sunt reciproce împrumuturi, tot așa nu se poate trage o linie de demarcație între arta veche cultă și arta țărănească. (...) Cert este că împrumutul a fost reciproc, elementele simple fiind împrumutate de la arta țărănească de către biserici, ornamentația mai bogată țărănească fiind împrumutată din arta religioasă, ca: rozete, pilaștrii, coloane, împletituri. Este o interpenetrație datorită meșterilor care lucrau la mănăstiri, ca și la case particulare (...)” (Toma T. Socolescu, *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă: 1800-1925*, Caligraf Design, București, 2004, p.136)

¹⁴ Augustin Ioan, *Bizanț după Bizanț după Bizanț*, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2000, p.115

¹⁵ Citat preluat în cartea *Arhitectul Ion Mincu*, Mihail Caffé, Ed. Științifică, București (1960) după lucrarea lui N. Petrașcu, *Ion Mincu*, București (1929), p.111

¹⁶ a se vedea capitolul *Barocul și unificarea formelor pământene (veacul XVIII)*, p.447-449, Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed. Academiei, București, 1982

¹⁷ Mihail Caffé, *Arhitectul Ion Mincu*, Ed. Științifică, București, 1960, p.111

Bibliografie

CAFFÉ, Mihail, *Arhitectul Ion Mincu*, , Ed. Științifică, București, 1960

CANTACUZINO, G.M., *Despre o estetică a reconstrucției*, Ed. Paideia, București, 2001

CANTACUZINO, G.M., *Izvoare și popasuri*, Ed. Eminescu, București, 1977

FATHY, Hassan, *Architecture for the Poor*, University of Chicago Press, 2000

IOAN, Augustin, *Bizanț după Bizanț după Bizanț*, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2000

IONESCU, Grigore, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed. Academiei, București, 1982

IORGA, Nicolae, *Hârtii din Arhiva Mănăstirii Hurezului*, Atelierele grafice SOCEC & Comp, Societate anonimă, București, 1907

ODOBESCU, A.I., *Opere (I)*, ESPLA, București, 1955

POPESCU, Carmen, *The Imagery of Power: Bucharest's City Hall*, lucrare prezentată în cadrul conferinței *East European Art and Architecture in the 20th century* (The Massachusetts Institute of Technology, 5-6 octombrie 2001)

SACERDOȚEANU, Aurelian, *Proiecte pentru Palatul Arhivelor Statului. Contribuție la istoria arhitecturii noastre în secolul XIX*, Ed. Cartea Românească, București, 1940

SOCOLESCU, Toma T., *„Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă: 1800-1925”*, Caligraf Design, București, 2004

