

ISTORIA ARHITECTURII MODERNE

Curs Introductiv I

"Omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sunt, întrucât sunt, cât și a celor ce nu sunt, întrucât nu sunt". Protagoras din Abdera

În logica formală aristotelică este obligatorie definirea termenilor cu care se lucrează. Astfel vom încerca a defini termenii de: istorie, arhitectură și de modern.

În limba română "istorie" provine din latinescul *historia*, care, la rândul lui provine din grecescul *ἱστορία* (istoría), care semnifică "cunoștințe dobândite prin anchetare, prin cercetare" și este disciplina care se ocupă de studiul trecutului prin folosirea surselor, adică a tot ce poate transmite informație. Istoria este cercetarea și narațiunea continuă și sistematică a evenimentelor trecutului în desfășurarea lor temporală și relația lor cu umanitatea. Termenul provine, la rândul lui, din *ἵστωρ* (hístōr) și semnifică om înțelept, martor, sau judecător. Prima folosire a termenului îi aparține lui Homer.

Istoria arhitecturii moderne este o perioadă de ruptură cu epocile anterioare, ea apărând în Europa în perioada cuprinsă între finele secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea.

Arhitectura - o reacție la natură sub formă de completare, este un concept global tridimensional, condiționat fizic de posibilitățile reduse ale simțurilor noastre și de infinitele posibilități ale creierului nostru - are o multitudine de definiții¹, dar două par a fi mai semnificative, dar se știe că atunci când se dau mai multe definiții, acestea nu sunt pe de-a-ntregul corecte. Una dintre definiții aparține marelui poet și romancier romantic german Novalis², care definea arhitectura ca "jocul savant, corect și magnific al formelor reunite în lumină și umbră"; această formulă poetică a fost preluată, ca să nu spunem plagiată, de către unul dintre părinții arhitecturii moderne, Charles Edouard Jeanneret, zis Le Corbusier, care a făcut-o celebră în întreaga lume. Alături de această definiție stă cea a altui corifeu al modernismului, protoraționalistul austriac Adolf Loos, care spunea cu malițiozitate că "arhitectura este arta de a construi iar arhitectul, este un zidar, dar care știe latinește".

Cuvântul "modern", provine din latinescul *modernus*, și este atestat din secolul V și reapare în anul 1075, într-o relatare a unui sinod convocat de Papa Grigore al VII-lea. Dar cuvântul dobândește o semnificație mai complexă la Balzac, în 1822, iar sub forma de *modernité* este folosit de către Chateaubriand în *Mémoires d'outre-tombe*(1849-1850), dar intră în circuitul

¹ ARHITECTÚRA (< fr., lat.) s.f. 1. Știința și arta de organizare și construire a spațiilor necesare vieții și activității umane. Având o dublă determinare, funcțională și artistică, arhitectura depinde de tipurile de materiale folosite într-o anumită epocă (lemn, piatră, cărămidă, beton), de destinația clădirii (locuințe, clădiri de cult, clădiri industriale, militare etc.) și de climatul spiritual în care apare. Elementele de bază ale a. – volumul, suprafața și planul – organizate după un anumit ritm, caracterizează stilurile arhitectonice. În funcție de concepția epocii, arhitectura înclinată către funcțional sau către spiritual, definiție DEX. Alte definiții: Arhitectura este muzică împietrită (Felix E. Schelling); Numesc arhitectura muzică înghețată. (Goethe în scrisoare către Eckermann din 23 martie 1829); Arhitectura este marea carte a umanității (Victor Hugo); Arhitectura este arta mamă. Fără o arhitectură a noastră, nu avem sufletul civilizației noastre proprii (Frank Lloyd Wright); Arhitectura este sculptură locuită (Constantin Brâncuși); Arhitectura este alfabetul giganților; este cel mai mare set de simboluri realizate vreodată pentru a întâlni privirile oamenilor (Chesterton); Arhitectura este arta de a face risipă de spațiu (Philip Johnson); Arhitectura este voința unei epoci tradusă în spațiu (Ludwig Mies van der Rohe); Arhitectura înseamnă spațiul tratat ca entitate absolută a creației, arhitectul fiind, *după* Coco Chanel, *un demiurg al spațiului interior și exterior, sculptor al volumelor, pictor al culorii, muzician pentru armonie și filosof pentru măsură*".

² Novalis (Friedrich Leopold, Freiherr von Hardenberg), 1772-1801. În: *Novalis Schriften*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1960-2006

universal grație poetului Baudelaire pentru care modernitatea este „fugitivul, tranzitoriul, contingentul, o jumătate a artei, în timp ce cealaltă jumătate este eternul și imuabilul”. Folosirea cuvântului de către autorul *Les fleurs du mal* (Florile răului) duce la o nouă calificare a termenului care „este autosuficient: de fiecare dată când își face apariția, își fondează propria tradiție”.

Indiferent dacă ne referim la literatură, poezie, muzică, dans, pictură, sculptură sau arhitectură este vorba doar artă, de ceea ce grecii numeau *tekhnè* sau *technè*, (τέχνη), adică abilitatea eficace a artizanului sau a artistului care este opusă la ceea ce Aristotel denumește *praxis*, adică acțiunea propriu-zisă. Romanii desemnau prin *ars*, *artis* creațiunea de obiecte sau punerea în scenă specifice capabile de a produce o stare particulară de sensibilitate, mai mult sau mai puțin legată de plăcerea estetică.

Arhitectura este una dintre artele vizuale și străbunii noștri romani obișnuiau a spune *ars una, species mille* (arta e una, speciile o mie). Artele erau împărțite de către greci în două categorii: cele care fac *Gogenos* și cele care fac *Gignomenon*, cum spunea Aristoxenos³ din Tarent și apoi Lessing⁴, adică în arte ale coexistenței și arte ale succesiunii. Deci arte ale prezentării și ale reprezentării. Arte care se percep instantaneu și arte care se desfășoară în timp. Literatura este o artă care se desfășoară în timp ca și baletul ca și muzica, ele trebuie să decurgă. Arhitectură, ca și pictură și sculptură, sunt arte de prezentare, ce sunt percepute dintr-o dată, ele nu se desfășoară în timp, precum o piesă literară sau muzicală. Totuși, spre deosebire de pictură, pe care o poți privi dintr-o dată, măcar până la momentul cubismului, în arhitectură, din cauza celor trei dimensiuni, obiectul arhitectural se observă văzându-i interiorul și exteriorul, parcurgându-l de jur împrejur - văzând fațada principală, fațada laterală, vederea perspectivă. Astfel, arhitectura pare a aparține ambelor categorii fiind în același timp, și artă a succesiunii și a coexistenței. Deci, ne putem referi la arhitectură ca artă care, într-o oarecare măsură, face și *Gogenos* și *Gignomenon*, adică este și o artă a prezentării instantanee, pe de o parte, dar și a desfășurării, prin însuși timpul necesar parcurgerii fizice a obiectului de arhitectură.

Cu toată diversitatea modurilor de expresie artistică, similitudinile maxime ar trebui să existe între arte ce aparțin aceleiași categorii; astfel arhitectura ca artă vizuală ar trebui să se asemene cu artele vizuale și s-a afirmat adesea că arhitectura este sculptură locuibilă în timp ce sculptura este arhitectură nelocuibilă. Dar, arhitectura, ca artă eminentemente abstractă, are caracteristici și legi de compoziție similare cu cele ale muzicii, altă artă care nu face nici un fel de *mimesis*, care nu reproduce nimic din natură. Poți auzi în Simfonia a VI-a, Pastorala, a lui Beethoven, cântul cucului, dar asta nu înseamnă că muzica reproduce sunete din natură, după cum poți construi o grotă fără ca aceasta să însemne că arhitectura copiază formele naturii.

Desfășurat în spațiu și parcurs în timp, obiectului arhitectural tridimensional poate fi reprezentat pe un suport bidimensional prin desenul perspectiv care, respectând legile geometriei euclidiene, este capabil de a da iluzia celei de a treia dimensiuni; această iluzie este potențată și prin valorarea volumelor, care respectând un cod de lumini și umbre ne arată care este punctul cel mai apropiat de ochi.

Se consideră că sunt patru motive principale care au dus la apariția arhitecturii moderne: mutațiile sociale, metamorfozarea naturală a ale gusturilor, noile viziuni estetice și progresele tehnico-științifice.

³ Aristoxenos din Tarent (sec. IV a.Ch.), filosof grec peripatetician, anti-platonician, teoretician al muzicii și al ritmului, autor al Tratatului: *Aristoxeni Harmonica Elementa*, Amsterdam, 1652.

⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766-1768), (*Laocoon sau despre granița dintre poezie și pictură*, Ed. Hermann, Paris 1990).

Istoria arhitecturii moderne se consideră că începe în secolul al XIX-lea, după Revoluția Franceză, revoluție care, într-un mod radical și profund, a modificat întreaga societate, printr-un nou protagonist, omul modern. Acest om, cu o diferită linie de orizont de cel din trecut, este produsul și beneficiarul tuturor transformărilor filosofice, sociale, materiale și spirituale, cu repercusiuni majore în toate domeniile artistice și în mod particular în arta de a construi.

Un Dumnezeu care își schimbă locul din centrul universului, îi permite lui Nietzsche⁵ să strige în „Așa grăit-a Zarathustra”, blasfemic: *Gott ist tot !* (Dumnezeu a murit !), Moartea lui Dumnezeu impune un nou imperativ absolut moral și teologic: omul trebuie să își depășească propria condiție iar locul divinității trebuie imediat ocupat de către supra-om. Într-o ordine socială bulversată, în care dreptul divin este corodat de *Liberté, Egalité, Fraternité*, lumea europeană avea să deschidă prin revoluția industrială noi orizonturi. Știința, tehnica și tehnologia aveau să devină factori majori ai unei noi lumi ce se îndrepta pe noi căi spre o nouă direcție necunoscută.

În secolul „Luminilor⁶” - care se promovează concepția unui un Stat garant al libertăților individuale, printre care: libertatea comerțului și a industriei și drept corolar, libera concurență - ia naștere Enciclopedismul⁷, căruia îi corespunde temporar, începutul revoluției industriale care, în condițiile particulare socio-politice create de Revoluția Franceză și apoi de epopeea napoleoniană, a dat o lovitură de moarte feudalismului care, nu fără aprige convulsii, avea să părăsească scena istoriei. O lume nouă avea să se nască, lumea capitalistă, cu calitățile și inerentele defecte, cu premisele unei globalizări ce avea să se manifeste acut peste două secole, la fel cu statul european napoleonian, cu moneda unică și desființarea granițelor și sistem vamal unic, dar cu aspirația păstrării identității naționale.

Anglia și Franța au fost țările protagoniste, portdrapelul unei industrializări prin care, și grație imperiilor lor coloniale, aveau să-și consolideze pozițiile predominante într-o lume pe care începuseră a o domina, în timp ce celelalte mari puteri își pierduseră pozițiile. Astfel soarele apusese pentru totdeauna peste Imperiul spaniol, iar Sublima Poartă, care ajunsese până la Viena, își începuse, după faza de creștere – *incrementa*, faza inexorabilă a descreșterii - *decrementa*, cum spunea Dimitrie Cantemir⁸.

Termenul „Revoluția industrială” a fost creat de către Adolphe Blanqui și reluat și popularizat de Friedrich Engels și Arnold Toynbee. El desemnează procesul istoric, început la finele secolului al XVIII-lea și împlinit în secolul al XIX-lea, care marchează trecerea de la feudalism la capitalism, de la o societate dominant agrară și artizanală la o societate comercială și industrială și a afectat profund agricultura, economia, politica, societatea și mediul. Prima revoluția industrială s-a bazat pe o serie de invenții, printre care: locomotiva-George Stephenson (1814), fotografia-Nicéphore Niépce (1816), telegraful prin fir-Samuel Morse (1840), convertizorul pentru producerea oțelului-Henry Bessemer (1856), pasteurizarea alimentelor-Louis Pasteur (1863), dinamul-Ernst von Siemens (1866), dinamita-Alfred Nobel (1867), telefonul-Alexander Graham Bell (1876), bicicleta-H.G. Lawson (1876), fonograful-Thomas Edison (1877), becul electric-Thomas Edison (1879), automobilul cu motor cu benzină-Gottlieb Daimler și Karl Benz (1885), cinematograful-Frații Lumière (1895), telegraful fără fir și radioul-Guglielmo Marconi (1895) etc.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882

⁶ *Le Siècle des Lumières* (Secolul Luminilor), este o expresie adeseori utilizată ca sinonim pentru secolul al XVIII-lea, care este „iluminat” de lumina metaforică a cunoștințelor și nu de cea divină, emanație a absolutului.

⁷ Enciclopediștii au făcut parte din «societatea oamenilor de litere» care a fost la originea redactării, între 1751- 1765, a *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (Dicționarul științelor, artelor și meseriilor) sub direcțunea lui Diderot și D'Alembert.

⁸ Dimitrie Cantemir, *Historia incrementorum atque decrementorum Aulæ Othomanicae*, Londra 1734

Pentru înțelegerea progresului științific al acestei epoci, în care producția de oțel de sticlă și de beton a crescut exponențial, este semnificativă o privire aruncată asupra vitezei de deplasare a omului. În fizică, viteza reprezintă raportul dintre distanța parcursă și durata deplasării corpului. În decurs de câteva decenii se va trece de la mișcarea făcută grație forței animale sau a vântului, la mișcarea mecanică. Pentru milenii, de la domesticirea calului, viteza maximă atinsă e om a fost cea a calului pur sânge englez, în galop. Dar o dată cu apariția primului vehicul automobil cu aburi, *Le fardier (camion)*, realizat între anii 1769-1771, de către inginerul militar francez Nicolas-Joseph Cugnot. Epocală a fost și realizarea locomotivei lui Stephenson, în câțiva ani s-a depăși de două ori viteza calului, atingându-se 100 km/oră, viteză foarte ușor depășită și ea, iar după apariția avionului, la începutul secolului XX, vitezele atinse au crescut constant, extrem de rapid; astfel, în timpul primului Război mondial atingându-se 300 km/oră iar la finele celui de-al doilea Război Mondial avioanele cu reacție germane atingeau 900 km/oră iar rachetele balistice V2 ale lui Werner von Braun depășeau 5000 km/oră. În 1957 cu o viteză de 8 km/secundă au fost lansați primii sateliți artificiali ai pământului și în 1961, cu 11 km/secundă, forța de atracție terestră a fost învinsă și am intrat în epoca zborurilor interplanetare.

În această lume revoluționată pe plan socio-politico-material, revoluționarea avea să se manifeste plenar în toate domeniile artistice și în mod particular în artele vizuale. Perspectiva Renașterii a fost confirmată „științific” de către descoperirea și perfecționarea fotografiei, în jurul lui 1830, de către Joseph Nicéphore Niépce și Louis Jacques Mandé Daguerre, eveniment care deschide o nouă eră în reprezentare, punând în alți termeni problema „mimesisului”, adică a relației dintre operă de artă și realitate.

Fotografia face ca una dintre „calitățile” indiscutabile ale artei, asemănarea cu realitatea, să-și piardă din semnificație și mimesisul să fie în câteva decenii eliminat dintre calitățile obligatorii ale frumosului, fapt demonstrat și de metamorfozarea realității „reale” într-o altă categorie de realitate exprimată în noile ipostaze ale artelor vizuale, începând cu impresionismul. Cea mai nesemnificativă fotografie, conține mai multe detalii decât cel mai bun desen din lume. Astfel, pictura, sculptura și arta grafică, în general nu mai au rolul de a reproduce și sublima realitatea, ci acela de a o reinterpretă și a o recrea. Omul este o copie a lui Dumnezeu, iar artă este o copie a omului. Deci arta este o copie a copiei și în momentul în care copia copiei nu mai face *mimesis*⁹, nu mai respecta criteriul de asemănare, arta se va împlini în alte ipostaze. La acutizarea acestor simptome o contribuție esențială a avut-o apariția, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, a fotografiei care a pus în alți termeni problema „mimesisului”, a relației dintre operă de artă și realitate.

În această nouă realitate și artele, în general, dar mai ales arta de a construi, adică arhitectura avea să se revoluționeze semnificativ. Unicul limbaj coerent al arhitecturii, limbajului clasic, cum spunea Bruno Zevi, era grav corodat în însăși substanța lui de revoluția din domeniul vizualității, coroborată cu cea din domeniul tehnic. Trei materiale noi: fierul, betonul și sticla aveau să fie protagoniste schimbărilor din domeniul arhitecturii. Materiale noi, dar vechi de când lumea. Astfel - fierul de calitate superioară a fost găsit sub forma lamei unui pumnal în Mormântul lui Tutankamon; sticla este tot din perioada faraonilor și avea să fie dusă la forme de un rafinament excepțional în timpul Imperiului Roman, iar betonul, piatră artificială fluidă ce poate fi turnată în cofraje și care a permis edificare unor edificii excepționale prin formă,

⁹ *Mimesis* este o teorie despre artă apărută în Grecia Antică, care consideră că arta reprezintă o „imitație”. Presocraticii, în frunte cu Democrit, considerau toate artele o „imitație” a naturii. Platon (Republica, cărțile III și X) susține că mimesisul este de fapt o „imitație a imitației”, iar Aristotel (Poetica) a dezvoltat ideea, distingând două tipuri de Mimesis: simpla imitație a naturii și stilizarea acesteia.

dimensiuni și calități estetice a fost tot o descoperire romană – au fost materialele care, grație revoluției industriale începută spre finele secolului al XVIII-lea și ajunsă la apogeu în prima parte a secolului următor aveau să schimbe la față a artei de a construi.

La această schimbare a avut o particulară importanță și apariția a două funcțiuni distincte apariția, în urma hotărârii lui Napoleon de a face o dichotomie, o tăiere în două a *arhitektonului*, etimologic cel dintâi dintre constructori. Operațiune care a dus la separare inginerilor, care au fost transferați la École Polytechnique, de arhitecții care au rămas la École de Beaux-Arts. Formarea, separat de arhitect, a inginerului constructor s-a bazat pe noile orizonturi deschise de cunoaștere științifică din ce în ce mai bună a intimității materialelor și de apariția tehnicilor de calcul de rezistență a structurilor. Și astfel, constructorul devenit inginer, devine protagonistul revoluției particulare din arhitectură și nu întâmplător, această primă etapă din istoria arhitecturii moderne se va numi, *horribile dictu*, arhitectura inginerilor.

Arhitectul, rămas în mrejele academismului de la Belle Arte, va privi cu relativă neîncredere această ingerință în lumea lor a inginerului, a unui corp străin care s-a delimitat de la bun început de artă și această frustrarea a dus la apariția butadei: o casă construită de un arhitect se poate dărâma, dar o casă construită de un inginer trebuie dărâmată. Rivalitatea și neînțelegerea reciprocă s-a estompat în timp, dar nu a dispărut total nici astăzi, după mai bine de două secole de la actul decizional napoleonian.

O lume nouă, născută din convulsii socio-politico-economice de la finele secolului al XVIII-lea, avea nevoie și de o artă nouă care să o reprezinte și să-i exprime aspirațiile. Astfel s-a născut, nu facil, o nouă artă, cu o moralitate personală de expresie, care și-a croit un drum propriu, nu lipsit de sinuozități și care, de la bun început, a amplificat o criză începută după Renaștere, din care nu s-a ieșit nici astăzi. O criză a culturii din care, pe diferite căi și cu diferite mijloace, s-a încercat a se ieși printr-o căutare adeseori obsesivă a noului, căutare adeseori iluzivă precum revoluția permanentă, căutare exprimată semnificativ de timpii de viață din ce în ce mai scurți ai stilurilor și curentelor artistice care, de la durată multi-milenară egipteană, s-a trecut la cea milenară greco-romană și bizantină, seculară a romanului, goticului, renașterii, barocului și neoclasicului, pentru a ajunge la curentele moderne și contemporane care dureze doar câteva decenii sau doar câțiva ani, din ce în ce mai puțini.

Concepțiile despre vizualitate, în sensul curent al cuvântului, au fost corodate profund și încercarea de ieșire din această situație de criză s-a încercat a se face prin diverse „isme” prezente mai întâi în artele plastice care, într-o oarecare măsură, au oferit arhitecturii un suport care poate fi considerat ideologic. Revoluțiile din domeniul picturii par a fi fost temeiul acestei „baze ideologice”, dar trebuie să fim conștienți că aceste căutări de noi mijloace de expresie în artele plastice au avut loc practic concomitent cu căutările pentru o nouă arhitectură, o arhitectură modernă care să fie în concordanță cu noile materiale de construcție apărute grație revoluției industriale. Faptul că pictura a fost cea care a dat tonul în revoluționarea vizualității trebuie înțeleasă și prin faptul că, din punct de vedere fizic (și numai din acest punct de vedere) este mai ușor de a desen și a pune culoare pe o pânză decât de a construi un zid. Mai de grabă, se poate afirma că aceleași probleme puse artelor plastice au generat concluzii similare în arhitectura înțeleasă că arta de a determina spațiului prin rapoartele dintre elementele lui constitutive.

ARHITECȚII UTOPIEI

Care este funcțiunea principală a utopiei; oare este de a ne face să visăm sau de a ne face să reflectăm?

Gândirea utopică este într-o strânsă conexiune cu istoria, literatura, arhitectura, urbanismul, filosofia, științele sociale și politice și mai ales cu gândirea „științifico-fantastică”. În decursul istoriei, de la Platon la Le Corbusier, în diferite contexte, a fost prezentă, după ritmuri aleatoare, aspirația spre organizarea perfectă a societății și a spațiului de desfășurare a existenței acesteia, a orașului. A gândi orașul înseamnă a gândi o existență comună dar și de a visa la o lume cât mai conformă cu visurile noastre. Dar, începând din „Secolul luminilor”, aspirația spre orașul ideal și ideea de progres a început să se substituie realității. Și astfel, nu a mai fost decât un pas ca aspirația să devină utopie, înțeleasă ca fantasmă, fantezie, himeră, iluzie, închipuire, Dictionarele definesc termenul UTOPIE ca: s. f. 1. Nume dat teoriilor fanteziste, irealizabile, care preconizează crearea unei alte ordini sociale, fără a ține seama de condițiile concret-istorice date și de legile obiective ale dezvoltării societății. 2. Concepție, proiect irealizabil, fantezie, himeră, vis. (< fr. utopie). Termenul este încetățenit de către Thomas Morus care în scrierea sa din 1516 intitulată: *De Optimo Republicae Statu deque Nova Insula* descrie o organizare socio-politică ideală care se împlinește într-un oraș rectangular, gândit și ordonat geometric.

Ou - topos" (οὐ-τοπος) înseamnă în grecește „fără de loc”, „nici unde”. Utopia, este realizabilă doar la nivel ideal. Un lucru, în sine, nu poate să fie fără de loc. Similar, nici sistemele socio-politice utopice, pregătite de Iluminiști, reprezentau, pe de o parte, idei preluate din gândirea trecutului dar restructurate, Arhitecții acestui început de lume modernă visau, în haine clasice, o nouă arhitectură care ar fi trebuit să fie un veritabil panaceu, dar adeseori nerealizabilă, utopică.

În arhitectură, se folosește termenul de utopie pentru a desemna arhitectura ideală, adeseori fantastică a orașului perfect condus și funcționând social în mod ideal.

Pe Utopiști nu simplul progres îi interesează, ci o ruptură netă cu trecutul și cu prezentul, pentru transcenderea la alte cote. Arhitectura utopică ne propune o ruptură radicală cu arhitectura existentă și în plus propune un model nou de arhitectură pentru o societate ideală. Arhitectura și urbanismul utopic sunt cvasi irealizabile, dar sunt precursorile marilor principii contemporane ale arhitecturii și urbanismului.

În perioada premergătoare dar și ulterioară Revoluției Franceze, o serie de gânditori din domeniul arhitecturii încep a-și pune probleme similare cu problemele revoluției din domeniul gândirii la care un rol important l-a avut Enciclopedismul¹⁰, acea mișcare franceză de emancipare culturală, filosofică și pedagogică de la finele secolului al XVIII-lea, având drept reprezentanți de frunte pe Diderot¹¹ și D'Alembert¹². În această perioadă tumultuoasă,

¹⁰ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* este prima enciclopedie franceză, editată sub direcția lui Diderot și D'Alembert, între 1751- 1772. Este vorba de o operă de importanță majoră, fiind o sinteză a cunoștințelor epocii. În afara informațiilor pe care le cuprinde, ea a fost o armă politică în secolul „Luminilor” în lupta dintre puterea seculară și cea ecleziastică.

¹¹ Denis Diderot (1713-1784) a fost un filosof și scriitor francez, unul dintre „părinții” a *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, care a fost unul din factorii pregătitori ai Revoluției franceze.

certitudinile devin relative iar parte dintre valorile imuabile încep să fie recalificate, fără a se nega integral trecutul dar având o privire mai mult sau mai puțin utopică despre viitor.

Expresie a acelui *Sapere aude*¹³!, a curajului de a folosi propriul simț al rațiunii, cum spunea Kant, a fost arhitectul francez Étienne-Louis Boullée (1728-1799), care și-a elaborat un propriu stil geometric abstract, de inspirație clasică, bazat pe eliminarea a tot ce este decorațiune neesențială pentru realizarea unei arhitecturi de largă expresivitate, la o scară majoră, care să creeze o stare de „maiestate și solemnitate”, precum cea a universului, menită a avea un impact major asupra publicului.

Arhitectura visată de Boullée își exprima cu forță funcțiunea, fiind expresia propriei sale doctrine, făcută cunoscută la École Nationale des Ponts et Chaussées unde a fost profesor un deceniu, între anii 1778 și 1788. Arhitectura sa, care promova o particulară relație între funcțiune și expresivitate, era catalogată de către detractorii săi drept "*architecture parlante*" (arhitectură vorbitoare).

Proiectele sale grandioase, considerate în epocă drept megalomane, erau mai de grabă utopice. Utopia consta în imposibilă lor realizare tehnică, în anul 1780, întrucât era nevoie de apariția betonului armat pentru ca proiectele sale să poată fi puse în practică.

Cel mai cunoscut proiect al său, realizat în 1784 și difuzat în întreaga lume, a fost cel pentru un cenotaf în memoria marelui om de știință englez Isaac Newton, autorul fundamentalei *Philosophiae naturalis principia mathematica* (Principiile matematice ale filozofiei naturale, 1687), considerat în secolul „Luminilor” cea mai reprezentativă personificare a raționalismului, ignorându-se faptul că, Newton era de fapt un mistic profund, așa cum sunt adeseori marii savanți care, pe măsură ce pătrund rațional în intimitatea materiei, devin din fizicieni materialişti, adeseori mistici profunzi. Prin înțelegerea mecanicii perfecte a Universului, unii oameni de știință își confecționează instrumentele cu care să-l poată bănuî pe Dumnezeu. Cenotaful lui Boullée, fals mormânt al unei persoane înmormântate în altă parte, era format dintr-o sferă cu un diametru de 150 de metri, inserată într-o bază cilindrică cu înălțimea de 75 de metri. El și-a imaginat această sferă uriașă, imposibil de realizat cu mijloacele tehnice ale epocii, ca o replică al maximului edificiu de plan central ce a fost și este Pantheonul lui Agrippa de la Roma care, până la Michelangelo, a fost cel mai mare spațiu acoperit cu o cupolă realizat vreodată și singura construcție din lume care două milenii și-a păstrat forma și funcțiunea inițială de templu al tuturor zeilor - biserică a tuturor sfinților. A fost nevoie de un mileniu și jumătate și de geniul lui Michelangelo, ca dimensiunile Pantheonului să fie depășite de cele ale cupolei de la San Pietro din Roma.

Într-un elan aproape romantic, Boullée își dezvăluie astfel gândurile care l-au dus la imaginarea proiectului: „O Newton, tu care cu vastitatea înțelepciunii tale și sublimul geniului tău ai determinat forma pământului, tot așa am conceput ideea de a te închide în propria-ți descoperire”.

Cupola cenotafului simbolizează bolta cerească și printr-o serie de perforații lumina pătrunde și desenează marile constelații ale galaxiei și respectă principiile privitoare la relația dintre formă, funcțiune și estetică a lui Boullée, din *Essai sur l'art (Eseu despre artă)*, scris între anii 1796-1797, și publicat abia în 1953: "Într-un cuvânt, compasul rațiunii nu trebuie să abandoneze vreodată geniul arhitecturii care trebuie întotdeauna să aibă drept regulă această frumoasă maximă: nimic frumos dacă totul nu este înțeles”.

¹² Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (1717-1783), matematician, fizician, filosof și editor, alături de Diderot, a *Enciclopediei*.

¹³ *Sapere aude* este o sintagmă latină însemnând „îndrăznește să știi”, tradusă uneori și ca „îndrăznește să gândești” și care aparține lui Horațiu, apare în „Epistole” sub forma *Dimidium facti qui coepit habet: sapere aude*. Celebră este utilizarea ei de către Immanuel Kant ca moto al argumentării făcute Iluminismului în 1784.

Boullée, alături de Claude Nicolas Ledoux, a fost una dintre principalele figuri ale arhitecturii neoclase franceze. Edificiile imaginate de el în perioada „Luminilor”, de mare forță expresivă, combinau, la o scară gigantică, în spirit geometric, ordinele clasice din care erau eliminate toate ornamentele superflue. Edificii-monument simbolice, similare cu mormintele imperiale romane al lui Augustus și a lui Andrian, erau edificii circulare acoperite de un tumulus conic de pământ, plantat cu cytri și chiparoși, care prin forma lor ascendentă, similară unei lumânări, dădeau o imagine plină de semnificații, cu directă aluzie la viață și moarte.

În 1798, într-o perioadă de „furtună și avânt”, tânărul general de 29 de ani, Napoleon Bonaparte, din motive politice și romantico-poetice am putea spune, hotărăște că interesele cele mai mari ale Franței se găsesc în Egipt. Acest nou tărâm, vechi de când lumea, este practic redescoperit pentru lumea modernă grație Campaniei din Egipt în care, pentru prima dată, corpul expediționar militar era însoțit de un corp de savanți, de arhitecți și desenatori. Până atunci, toate informațiile despre Egipt erau cele preluate de la Herodot. Nu se știa decât că Egiptul este "un dar al Nilului", că are piramide, despre care, același Herodot spunea: "totul se teme de timp, timpul se teme de piramide". Astfel, Napoleon aduce în conștiința Europei ideea de piramidă ca sens al perfecțiunii geometrice absolute, expresie pură a celei mai longevive civilizații din istoria umanității. Marea cultură și civilizație greco-romană, recalificată în spirit creștin, în care trăim astăzi, este o cultură și o civilizație deschisă: știm cum s-a născut, din ce părinți, cu ce influențe, cum este marcată genetic, dar nu s-a încheiat, în timp ce civilizația egipteană este cea care, în sens spenglerian, parcurge cu claritate fazele de naștere, de trăire și de moarte. În sensul acesta piramidă își schimbă semnificatul și semnificantul și ajunge a fecunda mințile europene care își recalifică înțelegere propriilor origini, pentru că Egiptul este locul tuturor începuturilor.

Această lume a originilor noastre, tulburată de ideea piramidelor, face ca aceste forme să apară în versiuni utopice în operele unor arhitecți vizionari ai începutului modernității. Se îmbină astfel în lucrări ca Cenotaful lui Turenne, elemente de necrezut precum un arc cistercian pus peste o piramidă fără de vârf, piramida care este înțeleasă atât la nivelul simbolic cât și în modul în care generează tumulusul, amintind de tumulușii antichității pre-romane. Tot utopic, este și proiectul pentru o Biserică Metropolitană al lui Étienne-Louis Boullée (1781-1782), în care parte din vocabularul simbolic provine din limbajul antic: un tumulus peste care se suprapune o cupolă gigantică similară cu cea de la San Pietro. Astfel se realizează universuri spațiale deosebite de cele clasice, deși elementele lingvistice ale discursului sunt ordinele de arhitectură antice, dar toate dispuse într-un nou univers în care se vorbește deja o altă limbă.

Un alt reprezentant de frunte al arhitecturii „libertății” a fost arhitectul francez Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), profesor la École Royale des Beaux-Arts (Școala Regală de arte frumoase), deși este considerat unul dintre părinții neoclasicismului, dar al unui neoclasicism care nu exclude emoția, a fost autor a numeroase construcții, precum și a unei opere teoretice publicată în 1804: *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (Arhitectura considerată sub raportul artei, moravurilor și a legislației). El se îndepărtează de barocul epocii, inventând o „scrierea arhitecturală fără concesii, a cărei modernitate nu va fi recunoscută decât în secolul XX” de către Emil Kaufmann¹⁴.

Dar, de la un moment dat, el a fost în aceeași măsură și un arhitect vizionar și utopic care și-a pus în operă o parte din visurile sale și a conceput și realizat, printre altele, *la Saline Royale* (Salina regală) de la Arc-et-Senans (1774-1779), care, într-un proiect făcut după mai bine de două decenii, trebuiau să fie înserate în partea centrală a unui oraș ideal, niciodată realizat. Importanța acestui proiect de oraș ideal constă în modul în care s-au pus și s-au realizat o serie de

¹⁴ Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier*, Vienne 1933, réédition Paris 1981

noi probleme inovatoare de urbanism, de relații simbolice între forme și funcțiuni, între forme greu realizat cu mijloacele tehnice de atunci, dar generatoare a unui oraș de tip nou, ce se dorea însă acordat cu noile realități sociale de după Revoluția Franceză. Salinelor regale sunt mai degrabă un proiect vizionar decât utopic, respectând forme geometrice perfecte precum ce a cercului, menită a evoca armonia Orașului ideal, loc al concordiei prin munca comună, iar dispunerea edificiilor cu funcțiuni diferențiate se făcea după de principii de organizare, ierarhizare și supraveghere similare cu cele contemporane. „Ville de Chaux”, orașul său ideal, este utopic mai degrabă prin soluțiile sociale propuse decât prin cele arhitectural-urbanistice.

Pentru Ledoux arhitectura trebuia să fie realizată din cercuri și pătrate care sunt „literele alfabetului pe care arhitecții trebuie să le utilizeze pentru a realiza opere bune, opere „vorbitoare” (*architecture parlante*) capabile să reflecte nu condiția socială a proprietarului, ci activitatea profesiunilor care se petrece în interior (casa administratorului apelor era străbătută de un râu, cea a dogarului era în formă de roată etc.), deci să-și exprime spațiile principale specifice și semnificațiile destinației lor. Modul lui de gândire a fost influențat de Jacques-François Blondel, care în celebrul său *Cours d'architecture*, (1771-1777) afirma: „Aparența unei arhitecturi trebuie să se armonizeze cu construcția și cu distribuția interioară; fațada trebuie să dea seama despre destinația și distribuția interioară a edificiului. Ordonanța elementelor arhitecturale trebuie să exprime un fel de poezie mută, care înseamnă un stil adevărat”.

Ledoux și-a creat un propriu ordin de arhitectură, similar cu stilul antic rustic, cu coloane viguroase, realizate prin suprapunerea alternativă de tamburi cilindrici și cubici.

În afara proiectului fantezist de prezentare simbolică a unui teatru văzut prin pupila unui ochi, Ledoux a proiectat și Teatrul din Besançon, inaugurat în 1784, conceput ca loc de comuniune al tuturor spectatorilor, unde spectatorii sun toți egali în fața spectacolului, dar respectând cu strictețe ordinea socială. Categoriile de bilete de azi, respectă prin diferențierea de preț ierarhiile sociale stabilite de Ledoux. Casa scenei, de mari dimensiuni era dotată cu cele mai moderne instalații și pentru prima dată, orchestra se găsea într-o fosă.

Un alt arhitect al epocii, a fost Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), cu un spirit ambivalent, pe de-o parte neoclasic și pe de altă parte spirit visător, turmentat și excentric, imaginându-și edificii simbolice grandioase, „Temple ale rațiunii” în forma sferică, similare cu Cenotaful lui Newton, dar sfera reprezentând nu bolta cerească ci globul pământesc. La fel cu Étienne-Louis Boullée, el perforează sfera printr-o serie de ferestre care sunt dispuse după desenul marilor constelații. Alte proiecte sunt pentru temple închinat „Egalității”, precum *Plan géométral d'un temple consacré à l'Egalité* sau „Înțelepciunii supreme”, *la sagesse supreme*, expresie a spiritului antireligios specific Revoluției Franceze.

Louis-Sylvestre Gasse a fost un alt arhitect autor de proiecte vizionare, dacă nu utopice, în care se fac variațiuni pe tema formei perfecte a piramidei. El preia idea geometriei desăvârșite a mării piramide de la Ghiseh și inserează pe fiecare latură, precum Palladio la vila Capra de lângă Vicenza, fațada octostilă a perfecțiunii întruchipate de Parthenonul de pe Acropola Atenei despre care, pe bună dreptate, s-a spus că este cristalizarea în marmoră pentelică a celor mai înalte sentimente ce au animat spiritul uman.

Privitor la acest moment din Istoria Arhitecturii, de o particulară importanță este părerea lui Argan privitoare la Boullée și Ledoux: „marii teoreticieni ai arhitecturii neoclasicе, aparțin cercului iluminist al Enciclopediștilor. Reforma lor în arhitectură este o componentă a unui proiect de reînnoire culturală, care precede Revoluția Franceză. Demersul lor ideologic este paralel cu cel al contemporanului lor, pictorul David.

Anticul nu este un model stilistic, ci un exemplu moral: exemplu al unei arte eliberate de prejudecăți religioase, fondate pe conștiința dreptului natural și al îndatoririlor civile. La

formalismul stilistic al Rococoului, se opune principiul „tipologic”, care constă în căutarea de conținuturi inerente ale formei edificiului ca „lucru în sine” și a cărui funcțiune specifică se încadrează într-un sistem de valori: natura, rațiunea, societate, legea. Orașul nu mai este scenariul unei drame a vieții; este o formă care rezultă din coordonarea diverselor tipologii constructive (Palatul Național, primăria, tribunalul, templul, fabrica, casa etc.) fiecare cu forma proprie, expresie a semnificatului-funcțiune.

Ledoux, însărcinat în 1773 să studieze sistematizarea cădirilor și a serviciilor Salinelor din Chaux, a proiectat un întreg oraș, primul oraș industrial; un agregat de unități tipice, particular calificate ca semnificat și funcțiune. Deoarece concepeau arhitectura ca definire de „obiecte construite” (și nu ca reprezentare perspectivă și scenografică a spațiului), Boullée și Ledoux, nu proiectau doar planuri și secțiuni (adesea relative în ceea ce privește reprezentarea spațiului) ci entități volumetrice geometrice care individuau sinteza dintre idei și probleme, adică forma tipică prin excelență. „Tipul” nu este un „model”, ci o schemă care are în sine posibilitatea de variante, în funcție de necesități. Astfel, Ledoux ca și Boullée au proiectat edificii în formă de sferă: o sferă este Casa gardienilor a lui Ledoux, tot o sferă este Cenotaful lui Newton al lui Boullée. Aceiași formă ajunge a conține funcțiuni diverse. Deci sfera nu are în sine un particular semnificat simbolic. Conținutul ei semantic precede determinarea funcțională (ca post de observare și de gardă) și simbolică (ca mormânt-monument); și astfel sfera, formă închisă și perfectă, univers al universului, întotdeauna focar al unui al unui orizont circular și infinit, apare ca formă tipică a rațiunii și a centralității sale în raport cu universul infinit.

Întreaga arhitectură neoclasică se va desfășura ca dezvoltare de termeni tipologici, adică în căutarea unei mai precise calificări a obiectului, ale cărui posibilități sunt implicate în schemă sau în tipul obiectului însuși”¹⁵

Realizările acestei arhitecturi „a libertății” nu sunt numeroase, dar sunt semnificative și, deși din punct de vedere formal aduc aminte de monumentala arhitectură imperială romană, sunt însă reinterpretate și recalificate pentru o lume nouă care tocmai se naște.

ARHITECTURA "INGINERILOR"

"Puține secole sunt pline ca al nostru de o serie de progrese științifice de o atât de incontestabilă valoare. Arhitecții noștri la fel ca înaintașii lor se vor grăbi oare să recurgă la aceasta sursă renovatoare? Nu: el preferă să nege influența științei asupra artei și ne dau monumente într-un stil bastard, mai mult sau mai puțin Inspirate de decadența ultimelor două secole... Dacă ei vor persista în a nega astfel lumina, în a refuza științei concursul pe care abia așteaptă să-l dea, arhitecții își vor fi terminat rolul; acela al inginerilor începe, adică începe rolul acelor dăruți construcțiilor, acelora ce vor porni de la cunoștințe pur științifice pentru a compune o artă dedusă din aceste cunoștințe și din necesitățile impuse de epoca noastră."
VIOLLET-LE-DUC¹⁶

¹⁵ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna, 1770/1970*, Ed. Sansoni S.p.A., Firenze 1970.

¹⁶ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, 1863

Începutul secolului al XIX-lea, marcat profund de epopeea napoleoniană, matrice a lumii moderne, este caracterizat de un proces rapid de industrializare care se va reflecta și în arhitectură, prin majore mutații atât pe plan constructiv cât și pe plan estetic. Apariția în principalele țări industrializate. Anglia și Franța, a unor noi materiale, cum ar fi oțelul și sticla, produse pentru prima oară în mari cantități și la prețuri reduse, va fi de maximă importanță, schimbând direcția devenirii arhitecturii parcă în spiritul imperativului lui Haussmann adresat lui Victor Baltard privitor la proiectul Halelor Centrale din Paris: *Du fer, du fer. Rien que du fer*¹⁷, (Fier, fier, nimic altceva decât fier).

Această schimbare s-a produs într-un moment în care artele, științele și politica păreau a se identifica. Noile materiale cer noi forme de arhitectură și aceste noi forme vor marca și vor fi marcate de revoluția care, odată cu impresionismul, avea loc în lumea artelor vizuale. Viollet-le-Duc poate fi considerat unul dintre "Ideologii" schimbărilor fundamentale care au avut loc în lumea artei de a construi. El afirma în *Entretiens sur l'Architecture* din 1863 că: "Avem la îndemână un material prețios de construcție: fierul laminat sau forjat. În trecut era folosit doar pentru elemente de dimensiuni reduse: cârlige și reazeme; astăzi i s-au descoperit noi calități care sunt folosite cu rezerve de arhitecți și în loc să se obțină economii, deseori se cheltuiește mai mult... Problema clădirilor înalte este obținerea unui înveliș de zidărie, evitând încărcările excesive și punctele de sprijin incomode prin utilizarea fierului pentru structura clădirii. El permite anularea împingerilor arcelor și întărește punctele de sprijin fragile, dar trebuie să rămână Independent de zidărie, pentru că are proprietăți particulare de rezistență, elasticitate și dilatare, diferite de cele ale zidăriei. Această cămașă va avea doar un rol de înveliș care să se autosustină, fără să se sprijine sau să fie sprijinită de structura de fier"¹⁸.

Arhitectura metalului și a sticlei sau, așa cum a numit-o Giulio Carlo Argan, "Arhitectura inginerilor", se poate spune că s-a născut, pentru francezi odată cu cel 12 pavilioane ale Halelor din Paris, proiectate de către Victor Baltard în realizate de și realizate între 1852-1872, iar pentru britanici odată cu Crystal Palace de la Londra, realizat de Joseph Paxton în 1851, opere mai mult cu valoare de manifest decât cu valoare arhitectonică, dar de maximă importanță deoarece, de la ele, direcția devenirii arhitecturii poate fi considerată ca fiind schimbată. Analizând aceste opere, se poate remarca faptul că criteriile clasice ale lui Vitruvius de judecare a arhitecturii - *firmitas* (trăinicia), *utilitas* (utilitatea), *venustas* (frumusețea) - sunt, cel puțin la capitolul frumusețe, atât de diferite de cele ale trecutului, încât se poate afirma că 1851 este anul de naștere al arhitecturii moderne.

În condițiile profunde crize de identitate a arhitecturii, care utiliza în mod redundant limbajul neoclasic, care genera forme eclectice goale de semnificat arhitectural, apariția noilor materiale a contribuit în mod decisiv la mutațiile fundamentale care au avut loc în "arta de a construi". Arhitectura modernă nu a fost însă generată doar de noile materiale. Aceste noi materiale care au fost fierul, sticla și conglomeratele plastice, erau materiale nu tocmai noi, betonul fiind o invenție a antichității romane, fierul fiind utilizat intens încă din secolul al XVII-lea la construcția podurilor, a serelor etc., iar sticla pare a fi descoperirea a egiptenilor. Dar nou a fost modul de a "gândi" arhitectura în funcție de aceste materiale. Pentru a "gândi" arhitectura născută odată cu procesul masiv de industrializare, au apărut școli politehnice specializate, care au format ingineri ce au dus științele calculului de rezistență pe trepte tot mai înalte, făcând ca vechile materiale - fierul, sticla și betonul - să capete o viață nouă, iar calitățile lor să fie exploatate la maximum. Începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, în ceea ce privește constructorul, apare o dedublare ce nu va mai dispărea: binomul arhitect inginer, rezultat inevitabil al diviziunii muncii, al continuei specializări, al noii organizări didactice.

Noile materiale au permis acoperirea de suprafețe mari cu minimum de efort, au dus la prefabricare, la standardizare și la câștiguri enorme de timp prin transportarea de elemente prefabricate de la fabricile producătoare direct la

¹⁷ Georges Eugène Haussmann, *Grands travaux de Paris*, Tome 3, Éd. Adamant Media Corporation (2001); ISBN 0-543-78046-5

¹⁸ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, 1863

șantiere. Construcția se reducea la montarea rapidă pe șantiere a prefabricatelor gata de a fi puse în operă. Arhitectura făcea, așa cum spunea Argan, "un salt revoluționar, servindu-se de materiale și tehnici ale construcțiilor edilitare, pentru construcția unor edificii reprezentative, deci făcând arhitectură cu mijloacele ingineriei"¹⁹.

Coloane de fontă și grinzi în dublu T sunt utilizate pentru prima dată la țesătoria Philip & Lee din Salford, Manchester, în anul 1801, despre care Siegfried Giedion spunea: "tipul de construcție reprezentat de această țesătorie cu șapte etaje [...] devine prototipul magaziiilor peste secole și a fost adoptat pentru unele edificii publice cu spirit avansat. Experimentul lui Watt de la Salford a marcat prima fază a dezvoltării osaturii de oțel, care avea să-și facă apariția la Chicago după 1880"²⁰.

De la această construcție - până la Harper & Brothers Building din New York, de la realizările lui William Le Baron Jenney de la Chicago, până la fabrica de ciocolată Menier din apropierea Parisului, de la Noisiel, departamentul Seine-et-Mame, construită în 1871 de către Jules Saulnier, pentru a cita doar pe cele mai cunoscute - se demonstrează că ne aflăm în prezența nu numai a "unei noi conformații arhitectonice, cât în fața unui nou principiu constructiv"²¹.

Domeniul acoperinilor din metal și sticlă a fost și el schimbat de noile tehnologii. Cu toate că au existat exemple precedente precum acoperișul de la Théâtre Français, realizat în 1786, aceste organisme constructive generează și se aplică la o vastă și variată tipologie edilitară ce se afirmă și se dezvoltă în plin secol al XIX-lea (sere, piețe acoperite, pasaje, mari magazine, gări, pavilioane pentru expozițiile universale). Pot fi citate, ca unele dintre cele mai reprezentative opere pentru aceste tipologii constructive. La Galerie d'Orleans, construită de Fontaine în 1829, serele botanice realizate la Paris în 1839 de către Ronhault, Le Jardin d'Hiver de pe Champs Elysee din 1847.

O problemă deosebită, pusă de necesitățile industriale ale secolului al XIX-lea, a fost aceea a acoperirii de deschideri mari, fără suporti intermediari. Acesta a fost, mai ales, cazul podurilor și a garilor, care au ridicat mari probleme din cauza dimensiunilor mari și a funcțiunilor particulare. La mijlocul secolului, inginerii au abordat problema cu un curaj și o hotărâre caracteristică epocilor de pionierat și astfel, au realizat ca un veritabil simbol al modernității, marile structuri destinate transportului, gările.

Cele mai remarcabile expresii ale "arhitecturii industriale" ale epocii au fost: gara King's Cross (1842), Euston Station (1846), ambele de la Londra, Gara de Nord din Paris (1862), Anhalter Bahnhof de la Berlin (1878), precum și gara din Frankfurt care anticipează oarecum La Halle des Machines de la Expoziția Universală de la Paris din 1889. Remarcabilă a fost structura realizată de către I.K. Brunel și M.D. Wyatt, la Paddington Station (Londra). Această structură cu arce metalice susținea o boltă acoperită cu sticlă. Aceeași tehnică și aceleași materiale, au fost utilizate și în spațiul de mari dimensiuni de la gara St. Pancras din Londra, creația lui W.H. Barlow, R.M. Odish și Sir Q.G. Scott.

Prima mare "gară centrală" de pe continentul american a fost cea din New York, proiectată de J.B. Snook și J. Buckhout. Această gară a fost prima structură americană care prin dimensiuni, funcționalitate și forme era comparabilă cu extraordinarele gări englezești, acele "Train Sheds", care pentru secolul al XIX-lea au reprezentat o veritabilă revoluție în gândirea structurală și spațială, în mare măsură premergătoare a arhitecturii industriale a secolului XX.

Un alt domeniu de aplicație al noilor materiale a fost acela al piețelor acoperite, cum a fost piața La Madeleine din Paris (1824) și piața Hungerford de la Londra (1825), sau Les Grandes Halles din Paris realizate de Baltard în 1853. Programului de piețe acoperite i se asociază cel al marilor magazine, cu cel mai tipic exemplu în magazinul "Bon Marche" din Paris, proiectat de Boileau în 1876 și cu structura realizată de Eiffel. În sfârșit, marile expoziții, cum sunt Crystal Palace construit de Paxton la Londra în 1851 și La Galerie des Machines realizată de Dutert și Contamin la Expoziția Universală de la Paris din 1889, se prezintă ca opere care, în cadrul unei tendințe clare spre gigantism arhitectonic, asociază lumea construcțiilor cu cea a industriei și a comerțului, cu un elan debordant în care se simte prezent sentimentul unei optimiste încrederi în viitor.

Spre deosebire de "principiul" constructiv al edificiilor cu multe nivele cu schelet metalic, caracteristic așa numitei "Școli de la Chicago", metodologie constructivă care se naște și rămâne un sistem asemantemic care poate primi diferite utilizări, sectorul marilor acoperiri din metal și sticlă produce tot atâtea "conformații" câte sunt domeniile în care acestea

¹⁹ Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

²⁰ Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Ed. Denoël, coll. «Méditations», Paris 1978, 2004), ISBN 2-207-23752-4

²¹ Renato De Fusco, *Idea di Architettura*, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Einaudi, 1988

sunt utilizate: ele îndeplinesc unele funcțiuni, dar acestea devin tot mai specifice; adeseori rațiunilor funcționale li se adaugă altele de tip reprezentativ, comunicativ și chiar simbolic. Se poate spune că în acest domeniu așa zisa arhitectură a "inginerilor" își găsește un nou limbaj propriu. Trăsătura inedită a acestei arhitecturi constă în faptul de a fi conformat o spațialitate internă totalmente nouă. Când conformațiile acestor spații interne se limitează numai la acoperire și la structură, lăsând nealterat aspectul exterior, se ajunge la simbioza între arhitectura "inginerilor" și arhitectura eclectică, iar când, viceversa, conformația structurală internă se exprimă în exterior cu franchețe (adică atunci când "semnificatul" se asociază indisolubil cu "semnificantul", pentru a utiliza o terminologie semiologică), nu se mai poate vorbi de arhitectură și inginerie, ci de o arhitectură ce și-a făcut proprii unele cuceriri ale științei și tehnicii construcțiilor.

Unul dintre primii arhitecți care a aplicat noul limbaj al construcțiilor metalice a fost elevul lui Belanger, J.I.Hittorf (1792-1868). Noua tehnică și noile materiale, metalul și sticla, au fost utilizate cu virtuozitate, dar în redundantul limbaj neoclasic, de către Hittorf la realizarea teatrului Ambigu (1827), la Panorama și la Circul de iarnă de pe Champs Elysée, precum și la vastele acoperiri de la Grand Hotel și Gara de Nord din Paris.

Tradițiile "raționaliste" franceze, au fost reprezentate la cel mai înalt nivel de către Henri Labrouste (1801-1875) și Victor Horeau (1801-1872). Dar figura cea mai reprezentativă a acestui moment al "raționalismului neoclasic", cum spune Leonardo Benevolo, a fost Henri Labrouste, "Grand Prix de Rome" în 1824. Labrouste era autoul celebrei Bibliothèque de Sainte-Genevieve din Paris (1843- 1850), operă cu fațade clasice, dar cu interiorul "revoluționar", realizat grație unei structuri metalice elegante. Labrouste a mai realizat la Paris, între 1858- 1868, pentru Napoleon al III-lea, Biblioteca Imperială, devenită Biblioteca Națională, operă excepțională, cu interioarele sălilor de lectură acoperite de cupole din teracotă, prevăzute cu mari luminatoare, sprijinite pe o structură metalică ușoară, ce se descărca pe fine coloane canelate de fontă. Utilizarea fierului și a sticlei a conferit celor două biblioteci o nouă spațialitate a vastelor interioare, în care subțiri coloane metalice ce susțin cupolele-luminatoare se pierd în interioare de largă continuitate spațială.

Operele considerate a fi fost primele și cele mai semnificative simboluri ale lumii moderne au fost Crystal Palace, din Hyde Park din Londra, realizat de către Josef Paxton și Halele Centrale din Paris, operă a lui Victor Baltard.

Pentru realizarea Halelor Centrale din Paris a fost organizat un concurs care a fost câștigat de arhitectul Victor Baltard. Vastul ansamblul, realizat între 1852-1870, era format din 12 pavilioane, legate între ele prin pasaje acoperite, dispuse pe ambele părți ale unei artere de circulație. Fiecare pavilion avea o funcțiune distinctă și o dotare tehnică de vârf. Pavilioanele erau prevăzute, în partea superioară a acoperișului, cu un lanternou pentru aerisire, iar structura portantă era realizată din pilaștri fini din fontă și pereții și acoperișul erau din sticlă.

Emile Zola, mare inamic al academismului și admirator al arhitecturii metalice spunea despre Halele Centrale: „Umbra, dormitândă în cutele acoperișurilor, multiplică pădurea de pilaștri, amplificând la infinit nervurile delicate, galeriile decupate, persienele transparente; și în partea superioară a orașului și străfundurile tenebroase sun cuprinse de o monstruoasă dezvoltare metalică, vegetală, ca o eflorescență, cu tije ce urcă precum rachetele, cu ramurile ce se întind și se înnoadă, acoperind lumea cu lejeritatea frunzișului unui codru secular”²².

Cu toate că numai opere de arhitectură nu sunt, Halele și Crystal Palace sunt considerate a fi construcțiile care au deschis o nouă cale în arhitectură, calea modernității. Acest loc de onoare pe care aceste construcții, de fapt niște "super sere" îl au în arhitectură, se datorează nu calităților lor estetice, care sunt aproape egale cu zero, ci noutăților fundamentale ce le-au adus în arta și tehnica de a construi.

Crystal Palace a fost proiectată de către constructorul de sere Joseph Paxton și realizată de către inginerul Fox pentru Expoziția Universală de la Londra din 1851. Ea a fost gândită pe principiul modularității și al iterațiunii, fiind una dintre primele încercări de a face ca structura constructivă să-și asume pe de-a-ntregul valențe arhitectonice. Din punct de vedere artistic, această opera emblematică reflectă limbajul epocii, deci limbajul eclecticismului istoricist. Crystal Palace apare ca o operă "paradigmatică", ce dă naștere unei noi tipologii constructive, pe aceea a marilor spații expoziționale; ea trebuie înțeleasă și ca mijloc de comunicare în masă și ca un "model" pentru construcțiile ce vor urma. Proiectul lui Josef Paxton, care a ieșit câștigător după un concurs la care au participat 245 de participanți, printre care Hector Horeau și

²² cf. Patricia Carles, Béatrice Desgranges, *Le Musée imaginaire d'Émile Zola*, éd. Pages Jaunes (devenues Cadmos), Paris 2000

Richard Turner, a fost terminat în doar nouă luni; construcția creată pe un modul de bază pătrat cu latura de aproximativ șapte metri, era caracterizată de alternanța a cinci nave principale, de mari dimensiuni, cu alte spații de mai mică amploare. La nivelul superior, corespunzător spațiilor minore, se aflau patru rânduri de galerii legate transversal. Disimetria produsă de intrarea principală, descentrată față de axul longitudinal, nu era perceptibilă.

Paxton afirma că opera sa capitală "Crystal Palace", caracterizată de "simplicitatea ansamblului și a părților", este rezultatul simplei multiplicări a elementelor sale componente. Un contemporan de vază, esteticianul, criticul de artă, sociologul și scriitorul John Ruskin, cunoscut pentru atitudinea sa "prerafaelită", considera că Palatul de Cristal deși este "cea mai mare seră construită vreodată, [...] reprezintă un ordin de arhitectură totalmente nou, care produce cele mai minunate și admirabile efecte cu mijloace de o extraordinară abilitate tehnică"²³.

Importanța acestei opere ce a "omat" Hyde Park din Londra nu a constat numai în virtuosoasă rezolvare dată problemelor de ordin funcțional și ingineresc, ci mai ales în noutatea fundamentală a "gândirii" proiectării, care duce la stabilirea de noi rapoarte între "mijloacele tehnice și finalitatea reprezentativă și expresivă a edificiului"²⁴. Noua tehnică și noile materiale "ale progresului și modernității" au fost utilizate și de către arhitectul Alessandro Antonelli, care a realizat în anul 1863 la Torino "le Mole Antonelliane", precum și de către arhitectul Giuseppe Mengoni, autor al Galeriilor Vittorio Emanuele II din Milano. Celebrele Galerii realizate de Mengoni între 1863-1865, într-una din cele mai pline de semnificații zone ale centrului istoric milanez au o importanță deosebită pentru istoria arhitecturii moderne deoarece, pentru prima oară, metalul și sticla intră într-un nou tip de dialog cu realitatea construită, generând, dacă nu un limbaj constructiv total nou, cum au făcut-o Paxton și Baltard, cel puțin elemente de lexic arhitectural care vor deveni de referință pentru întreaga epocă modernă și chiar contemporană. Arhitectura celor mai mari galerii din lume este de factură neoromantică, dar adoptarea unui sistem de acoperire din sticlă, realizat pe nervuri de metal, are în afară de funcțiunea de acoperire și o funcțiune estetică. Pentru prima oară în arhitectură are loc o demonstrație clară de integrare organică, de o intenționalitate limpede, a noilor materiale.

Una dintre cele mai reprezentative realizări ale acestui moment raționalisto-structural *avant la lettre* a fost *La Galerie des Machines* proiectată de către arhitectul Charles Dutert (1845-1906) și realizată de către inginerii Contamin, Pierron și Charton. *La Galerie des Machines* era un vast complex dinamic, luminos, cu dimensiuni uriașe, de 115x420 metri, acoperit cu 23 de arce îmbulonate, cu trei cemiere. Articularea mobilă a arcelor la fundații permitea absorbirea dilatărilor generate de variațiunile de temperatură. Interiorul ritmat de arce gigantice, care păreau a se sprijini într-un singur punct, au impresionat profund pe vizitatorii Expoziției Universale din 1889, printre care și pe Ernest Renan²⁵, una dintre reprezentativele figuri culturale ale epocii, care afirma că: "...acest uriaș efort a produs o operă frumoasă, în genul ei de frumusețe, cu care nu suntem obișnuiți, dar pe care trebuie să o admitem; cupolele de fier nu au nimic comun cu cele ale Sfintei Sofia sau cu cea de la San Pietro. Dar nu trebuie să uităm că aici nu s-a întreprins o operă pentru eternitate. Ea apare, ceea ce este surprinzător, de o prodigioasă risipă". Acest edificiu nu poate fi judecat cu criteriile tradiționale, nu din cauza proiectului lui Dutert, care este în esență tradițional, ci mai ales pentru, cum afirmă Benevolo, "caracterul dinamic dobândit de desen, cu toate dimensiunile neobișnuite și mai ales pentru acel arredamento care include parcă și spectatorul"²⁶. Galeria Mașinilor a fost demolată în 1910.

Dar momentul de maximă împlinire a "arhitecturii inginerilor" a fost tumul care, având trei sute de metri înălțime, era în 1889 cea mai înaltă construcție din lume. Realizat de către Gustave Alexandre Eiffel (1832-1923) pentru Expoziția Universală de la Paris ce comemora un secol de la Revoluția franceză. Apariția în inima Parisului a acestei stranii construcții a fost primită cu reticență și chiar cu o manifestă răceală de către lumea intelectuală și artistică, care vedea în acest simbol falic al tehnologiei moderne instrumentul menit să violeze imaginea Orașului lumină. Frații Goncourt afirmă că "monumentele de fier nu sunt monumente umane, adică monumente ale vechii umanități care a cunoscut

²³ John Ruskin, *Les deux chemins – Conférences sur l'art et ses applications à la décoration et à la manufacture* (1858-1859), Ed. Les Presses du Réel, 2011)

²⁴ Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura moderna*, Gius. Laterza & Figli SpA, Roma-Bari 1987

²⁵ Ernest Renan, *L'avenir de la science*, Paris 1890

²⁶ Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura moderna*, Gius. Laterza & Figli SpA, Roma-Bari 1987

lemnul și piatra pentru a construi. Suprafețele monumentelor de fier sunt înfiorătoare: priviți prima platformă a turnului Eiffel, cu acea defilare de duble galerii: nu poate exista ceva mai urât pentru ochiul unui bătrân civilizat²⁷.

La distanță de doar șapte decenii turnul apare lui Giulio Carlo Argan ca o operă magnifică, "ce nu are altă funcționalitate decât vizualizarea și magnificența elementelor proprii sale structuri: fără îndoială, funcțiunea sa este reprezentativă (fiind *clou*-ul Expoziției Universale, dar devenind imediat simbolul Parisului modern, așa cum Colosseumul este simbolul Romei antice și cupola de la San Pietro simbol al Romei catolice) și se rezolvă în reprezentarea propriei funcționalități tehnice. Singularitatea monumentului constă în a nu avea nimic "monumental", neocomemorând un trecut, el fiind ancorat în prezent pentru a prefigura viitorul. Se poate spune că cercetarea structurală întreprinsă de Eiffel la turnul ce-i poartă numele, turn ce-și vizualizează propria-i funcțiune tehnică, realizează un drum paralel cu cel făcut de cercetarea impresionistă, structura turnului neîntrerupând continuitatea spațiului, neavând masă și volum, fiind un caz tipic de *plein air* arhitectonic... cu un caracter explicit publicitar... Eiffel determină spațiul cu înseși semnele construcției: și, pentru prima dată, se poate vorbi în arhitectură de semn în loc de formă²⁸.

Concluzia este, cum spune Argan, că paralelismul nu înseamnă simplă analogie: paradoxala "Arhitectură a Inginerilor", maxima expresie a structuralismului constructiv al epocii moderne, realizează în domeniul artei de a construi o operațiune de același tip cu cea realizată, în domeniul reprezentării, de către artele vizuale. Și între artele vizuale, pictura revoluționară ce pleacă de la premise impresioniste are un rol preponderent.

ȘCOALA DE LA CHICAGO

"Pot spune că va fi de mare importanță pentru binele nostru estetic dacă vom putea trece total peste folosirea ornamentelor pentru un bun număr de ani, în așa fel încât gândirea noastră să poată să se concentreze în mod intens asupra producției de construcții cu forme frumoase și plăcute în nuditatea lor".

LOUIS SULLIVAN

Lumea nord americană, o lume a serviciilor și funcțiunilor, neancorată în tradiții culturale și formale ca lumea europeană, adică "neprejudecată" de istorie și de caracterul monumental urban, a încercat să-și rezolve pe căi proprii și pragmatice problemele de urbanism și de arhitectură. Întregul urbanism american s-a rezolvat în „tablă de șah”, grație unui sistem de artere longitudinale (*avenues*) și transversale (*streets*), iar problemele de arhitectură s-au redus la utilizarea cu maximă eficiență a solului, la reducerea distanțelor, folosirea de deschideri mari, și concentrarea serviciilor în spații cât mai ample și de maximă luminozitate. Din aceste comandamente a reieșit, ca expresie proprie arhitecturală americană, "zgârie-norul". Orașul american devine, cum spunea Argan, "un nucleu de maximă concentrare într-un teritoriu urbanizat la maximum".

Din punct de vedere tehnic zgârie-norul aplica, în mod rațional, toate cunoștințele referitoare la construcțiile metalice, fiind dotat, pentru rezolvarea circulației pe verticală, cu ascensoare; la început s-a

²⁷ Frères Goncourt, *Journal VIII*, 25, 1889

²⁸ Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

folosit ascensorul cu vapori al lui Otis (1864), căruia i-a urmat după 1870 ascensorul hidraulic al lui Baldwin, iar în 1887 cel electric al lui Siemens. Perfecționarea rapidă, din punct de vedere mecanic, a ascensoarelor a făcut posibilă folosirea lor la aproape toate marile magazine, încă din 1870. Primul lift acționat "cu abur" din Chicago a fost instalat în magazinul lui Charles B. Farwell, pe 171 North Wabash Avenue, în anul 1864. Acesta a fost înlocuit în 1870 de liftul hidraulic, primul de acest tip fiind construit și instalat de C. W. Baldwin în magazinul și depozitul Busby & Co. de pe strada West Lake. În această perioadă, marile magazine au fost chiar numite "casa liftului". Turnuri de piatră la început, aceste construcții, similare prin înălțime doar cu "insulele" Romei antice, au devenit forma cea mai originală a arhitecturii americane. Ele au fost construite, după unele momente de căutări, cu structură metalică, începând a fi dotate cu invențiile de vârf ale epocii, cum au fost iluminatul electric, telefonul lui Bell și poșta pneumatică.

Benevolo aseamănă atât tipul de construcție al zgârie-norului (ce este o extensiune nelimitată în înălțime), cât și lotizarea în tablă de șah (ce este o extensiune nelimitată planimetrică), cu niște operațiuni aritmetice: "nici una nici alta nu sunt realități arhitectonice, dar conțin posibilitățile unei transformări radicale a scenei arhitecturale tradiționale, iar principiul pe care se fondează, fiind același care guvernează industria, poate servi în a pune de acord noul scenariu urban cu exigențele noii societăți industriale"²⁹. Pe de altă parte, Bruno Zevi afirma: "nimic asemănător în Europa și paragonabil cu această pagină americană"³⁰, iar De Fusco considera că „Școala de la Chicago a fost un corolar de cuceriri tehnice indiscutabile, de ambiții stilistice ce pornesc de la neoromantic și ajung la neodecorativ (nu întâmplător mulți din exponenții ei au studiat în Franța la École des Beaux Arts); de împerechere arhitectonico-inginerească; de extremă disponibilitate profesională; de dramatice frustrațiuni pentru acei care, nu fără accente veleitare, au încercat să concilieze arta cu această expeditivă și rezolută lume a afacerilor"³¹.

În afara unor tipologii protoraționaliste generate de utilizarea noilor tehnologii, în experiența de la Chicago cultura arhitectonică joacă un rol în mod decis secundar și instrumental, comanditarul fiind cel ce are rolul de veritabil protagonist în determinarea unui stil care este înscris în parametrii eficienței economice și a prestigiului social.

Distrugerea în 1871, în urma unui incendiu catastrofal, a orașului Chicago a oferit ocazia de punere în practică a noilor tehnologii, iar reconstrucția făcută după planul regulator al lui Burnham și Bennet a oferit condiții propice pentru aplicarea plenară a tipicului sistem american de gândire abstractă și pragmatică; astfel au fost realizați zgârie-nori ce nu sunt o imagine arhitectonică în perspectivă, ci un propriu mecanism unitar de proporții, o "strategemă mecanică", cum spune Wright, utilă pentru a multiplica la maximum zonele cele mai valoroase ale orașului, deci o foarte rentabilă metodă de a revinde cu profit sporit suprafața originală a orașului.

Emilio Cecchi spunea despre zgârie-nori că "nu sunt o simfonie de linii și de mase, de plinuri și de goluri, de forțe și de rezistențe", ci sunt "o operațiune de multiplicare aritmetică"³², rezultată din lotizarea terenului și din repetarea nivelelor, ceea ce duce la apariția posibilităților de radicală transformare a tradiționalei scene arhitectonice, pe principii similare cu cele din industrie, încercându-se

²⁹ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza, Bari 2006

³⁰ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Einaudi, Torino 1950/1996

³¹ Renato De Fusco, *L'idea di architettura*, Gruppo Editoriale Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. 1988

³² Emilio Cecchi, *America amara*, 1940

astfel punerea în acord a unui scenariu urban nou cu exigențele noii societăți care făcea pași hotărâți pe calea industrializării.

În marele incendiu din 1871, în aproximativ 48 de ore, flăcările au distrus construcții în valoare de 192.000.000 dolari dintr-un total de proprietăți evaluate la 575.000.000 dolari. Aproximativ 100.000 de oameni au rămas fără locuință. Așa numitele clădiri rezistente la foc, care erau cele mai mari clădiri administrative și de comerț, s-au dovedit a fi la fel de vulnerabile ca și celelalte construcții. La temperatura de peste 300°C elementele metalice s-au transformat într-un fluid. A fost o lecție teribilă, dar cu efecte în viitor. Cu toată panica și deprimarea care cuprinsese populația după marele incendiu, reconstrucția a început imediat și a progresat cu o rapiditate uimitoare. Adevăratele construcții rezistente la foc s-au ridicat pe aproape fiecare loc unde existase o clădire distrusă de incendiu. În anul următor focului, în 1872, 598 de clădiri cu caracter permanent erau ridicate. În decursul a șapte ani, din 1872 în 1879, au fost eliberate nu mai puțin de 10.200 autorizații de construcție. Media era de 1.275 pe an, cea mai joasă valoare fiind de 712 în 1874 și cea mai ridicată 2.698, în 1877. În cele două decenii care au urmat incendiului, totalul costurilor noilor clădiri construite era de 316.220.000 dolari, mai mult de trei miliarde de dolari la cursul actual. Acest vast program de reconstrucție a permis arhitecților să experimenteze noi tehnici constructive care au influențat masiv și expresia arhitecturală.

Dacă excludem pierderile umane, focul s-a dovedit într-un fel o binecuvântare, putându-se afirma că focul a fost un eveniment norocos pentru Chicago, deoarece nimeni nu a profitat direct de el atât de mult ca arta și arhitecții, pentru că flăcările au măturat pentru totdeauna un mare număr de "monstruoase calomnii", cu toate că au fost distruse și unele clădiri nobile cu care vechiul Chicago se putea mândri.

Clădirile comerciale rezistente la foc, care au apărut imediat într-un volum imens, grupate într-o structură urbană simplistă dar eficientă, au modernizat în asemenea măsură orașul încât el a depășit imediat din punct de vedere economic și social toate orașele de pe Coasta de Est, dezvoltate încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Din punct de vedere constructiv, Școala de la Chicago aduce ca noutate utilizarea la o scară ne mai întâlnită a structurilor metalice. Dar folosirea la construcții a metalului nu reprezenta, nici pentru americani, o noutate absolută. Preluând tehnicile europene, americanii au început să utilizeze metalul în construcții din 1843, când Frederick Letz a deschis o topitorie pentru producerea detaliilor ornamentale. The Union Iron Works, înființată de Bouton și Hurlbert în 1852, părea să fie prima producătoare de elemente de structură, deși utilizarea lor era limitată. Constructorii newyorkezi au folosit pentru prima dată elemente metalice la primul etaj al unei fațade a unei clădiri construită pe la 1843. O tehnică similară apărea la Chicago în 1848. Clădirea de birouri denumită Line Block, nu a fost ridicată mai târziu de 1852, cu pereții de zidărie și cu coloane metalice la interior. A fost demolată în 1963, cu toate că era considerată ca fiind una din cele patru clădiri care au rezistat marelui incendiu. Primele elemente de fațadă realizate complet din metal turnat, similare cu cele produse în serie de către Bodger & Bogardus la New York, au fost cele folosite la fațadele blocului Lloyd, construit în 1855 la Chicago. Coloanele și grinzile fațadei erau produse în turnătoria lui Daniel Badger și transportate la Chicago pentru a fi asamblate la fața locului. Tot în anul 1885, unul dintre pionierii arhitecturii din Chicago, John M. Van Osdel, a utilizat coloane și grinzi metalice la Palatul Poștelor. În următorii patru ani el a proiectat un număr de depozite pe Lake Street, la est și la vest de State, cu parter și patru etaje, cu fațadele metalice, care impresionau foarte mult vizitatorii aceluia timp prin modul în care utilizau formele renașterii venețiene. Deși fațadele metalice

erau destul de comune la Chicago, ele au început să-și piardă din popularitate spre sfârșitul anului 1860, când arhitecții s-au reîntors la folosirea zidărie clasice pentru fațadele magazinelor și construcțiilor oficiale.

Problemele ridicate în fața măștrilor Școlii de la Chicago au fost de ordin tehnico-economic și de ordin estetic. În primul rând s-au făcut eforturi susținute pentru rezolvarea problemelor financiare și apoi cum să se folosească metalul astfel încât o clădire înaltă să fie cât mai ușoară, cum să se execute fundațiile în terenul mlăștinos al orașului Chicago, cum să se asigure cu maximă eficiență iluminatul natural și artificial, aerisirea, încălzirea și circulația verticală mecanică și rețele de apă și canalizare. În al doilea rând, a fost abordată problema neesențială, cea estetică: cum să fie exprimată, cu minimum de efort financiar, structura metalică în exterior și cum să fie unificată compoziția folosind proporțiile, scările grafice, ritmurile și ornamentele corespunzătoare.

Construcția care a exprimat cel mai complet și cu cea mai mare claritate rezolvările acestor probleme a fost Nixon Building, un exemplu remarcabil de permanență și cea mai avansată lucrare din punct de vedere tehnic din timpul incendiului. Proiectată de Otto H. Matz și ridicată în intersecția nord estică a străzilor la Salle și Monroe, Nixon Building era aproape terminată atunci când incendiul a izbucnit în octombrie 1871. Toate elementele structurale de bază: pereți exteriori și membranele scheletului interior - au scăpat intacte și imediat după sinistru au fost instalate podelele, acoperișul și accesoriile interioare și clădirea a fost inaugurată într-un timp record, înainte de sfârșitul anului. Această uimitoare capacitate de a supraviețui unui incendiu care distrusese totul în zonă, nu era un accident și nici ceva inexplicabil. Clădirea de cinci etaje era proiectată foarte serios pentru a rezista la foc. Pereții erau din zidărie portantă împărțită în pilaștri cu grosimea de aproximativ 1,80 metri. Scheletul interior era format din coloane metalice și grinzi care susțineau acoperișul. Distanța maximă între traveele interioare era de 4,80 metri. Suprafața tuturor componentelor sistemului de grinzi al podelei era acoperită cu un strat de 2,54 centimetri de beton, iar plafoanele erau protejate de un alt strat de aceeași dimensiune de tencuială. Fațadele clădirii Nixon, cu unele detalii decorative clasice, aveau ferestre generoase, perfect adaptate caracterului funcțional și structural al clădirii. Ea avea așa-numitul parter dublu și anunța prin marile ei deschideri unele dintre proiectele ce urmau să apară abia în anii '80. Ea a fost demolată în 1889, pentru a face loc clădirii La Salle-Monroe Building, realizată de William Le Baron Jenney și Mundie.

Cea mai importantă inovație în direcția rezistenței la foc a fost adusă de invenția lui George H. Johnson - cărămida cu goluri pentru subsoluri și compartimentări. Proiectant în cadrul atelierului de "Lucrări arhitecturale metalice" al lui Daniel Badger la New York, Johnson și-a brevetat invenția la Chicago în 1871. A câștigat un contract pentru realizarea sistemului ignifug la clădirea Kendall, proiectată în 1872 de către John M. Van Osdel. Planșeele se sprijineau pe arce din teracotă care, la rândul lor, se sprijineau pe grinzi metalice fasonate, iar pereții despărțitori erau făcuți din blocuri de teracotă. Clădirea a fost demolată în anul 1940.

Un alt element major al programului "anti-foc" a fost acoperirea cu țiglă a elementelor metalice expuse la incendii. Țigla fiind rezistentă la temperaturi foarte înalte rămânea intactă în contact cu focul, protejând elementele metalice de rezistență. Eliminarea, în mare măsură, a materialelor inflamabile la pardoseli a dus la reducerea surselor potențiale de incendiu. Odată cu progresul rapid de folosire a elementelor neinflamabile s-au mărit posibilitățile pentru apariția unor schimbări radicale în proiectarea de mari clădiri, cu multe nivele.

În câțiva ani, folosirea acestor inovații tehnice a marcat o profundă mutație în repertoriul formelor constructive și a principiilor de proiectare, ceea ce ar fi putut contribui masiv la definirea unui limbaj specific al arhitecturii moderne, dacă lumea americană ar fi participat la căutările și experimentele revoluționare din domeniul artelor în general și din cel al vizualității în special, căutări specifice lumii vest-europene. Fără de a avea conștiința a ceea ce realizează, protagoniștii Școlii de la Chicago au stat sub imperiul dilemei culturale de a face apel la conformismul stilurilor istorice (așa cum a făcut-o Burnham) sau de a proceda precum Sullivan și Wright, îndrăznind o proprie experiență personală de avangardă.

Inițiator al Școlii de la Chicago poate fi considerat arhitectul-inginer William Le Baron Jenney (Fairhaven, 1832 - Los Angeles, 1907), fost maior în corpul de genști ai generalului William Tecumseh Sherman, a studiat în Franța, la *École Polytechnique* din Paris, a fost profesor de arhitectură la Universitatea din Michigan (1876-1880) și autor al studiului *Principles and Practice of Architecture* (1869). Prin atelierul său au trecut unele dintre cele mai importante personalități ale arhitecturii americane precum Daniel Burnham, Martin Roche, William Holabird și Louis Henry Sullivan. În opera lui William Le Baron Jenney pot fi găsite o multitudine de principii inovatoare, care au dus la un întreg program arhitectural de edificii cu schelet metalic, lipsite aproape total de elemente stilistico-decorative.

Realizarea din 1879 a primului Leiter Building poate fi considerată ca semnare a actului de naștere a Școlii de la Chicago. Construcția, cu zidărie de cărămidă și cu mari deschideri, cu parter și șase nivele, are structură internă din fontă, exprimată în exterior printr-o rețea ortogonală. Fațada, vitrată în întregime, este modulată de însuși scheletul construcției și, astfel, prima clădire în care zidurile devin, din ziduri portante, ziduri de compartimentare, ajunge să fie o expresie arhitecturală rezultată din identitatea expresivă a structurii cu cea a arhitecturii, "memoria istoricistă" fiind astfel abandonată în mare măsură. În anul 1884, Jenney a realizat pentru Home Insurance Company un edificiu înalt, cu 11 etaje, cu structura metalică protejată de zidărie, având fațada independentă de structură, obținându-se astfel atât ignifugarea construcției cât și o iluminare naturală a acesteia. În 1889, Jenney construiește al doilea Leiter Building în perfectă unitate și continuitate cu primul edificiu realizat cu un deceniu mai înainte. Unele concesii făcute decorativismului istoricist sunt prezente la Fair Building, din 1891, unde pilaștrii giganti sunt încununați de capiteli.

William Le Baron Jenney a mai realizat, între anii 1889-1891, Manhattan Building, unde a armonizat bovindouri poligonale și curbilinii cu ferestre orizontale și cu arcuiri terminale de coronament: în 1890, a construit Morton Building, iar în anul 1891, Ludington Building. Bruno Zevi îl considera mai mult „structurist” decât artist, promotor al folosirii armăturii metalice ignifugate, care înlătura vulnerabilitatea la incendiu a fontei.

Dacă William Le Baron Jenney a reprezentat momentul "structural", se poate spune că momentul "cultural" este reprezentat de arhitectul Henry Hobson Richardson (St. James, 1839 - Boston, 1886), care a studiat în Franța la *École des Beaux Arts* și pe lângă Labrousse și a marcat profund, după reîntoarcerea sa în Statele Unite, dezvoltarea arhitecturii americane printr-o tendință stilistică figurativă de factură istoricisto-eclectică, de inspirație romanică, dar de un romantic în care "nu a văzut un stil paragonabil altora din import, ci o austeră metodă compozitivă ce ținea cont de realitățile constructive fundamentale,

lăsând o amplă margine interpretărilor originale, restaurând o candoare în modul de folosire a materialelor de construcție, reducând la esențial decorațiunea"³³.

Una dintre cele mai pretențioase și elegante construcții comerciale din Chicago a fost blocul de șase etaje al companiei American Express, construit de către H.H.Richardson împreună cu asociații săi Charles D.Gambrill și Peter L.Wright între anii 1872-1873. Sarcina totală a planșeelor și a acoperișului era distribuită între zidăria portantă și coloanele metalice interioare. Din punct de vedere funcțional, clădirea era generos luminată prin ferestre largi, ce aveau aproape înălțimea traveei. Scheletul interior permitea o relativă libertate în dispunerea birourilor. Dar fațada principală, cu o înaltă mansardă iluminată prin lucarne, era supraîncărcată cu o ornamentație istoricistă, de inspirație neo-gotică. Era clar că arhitecții începuseră să înțeleagă problemele tehnice ridicate de clădirile înalte de birouri, dar nu și pe cele estetice.

Richardson a mai construit la Chicago un singur edificiu (început în 1885 și terminat după moartea sa, în 1887), cel pentru Marshall Field Wholesale Store and Warehouse, care amintește vag articulația maselor de indubitabilă inspirație romanică și despre care Argan spunea că "marile arce care formează zona mediană a edificiului fac să se simtă în suprafață profunditatea spațiilor interne, punând în valoare calitatea zidăriei și forța ei de a capta lumina"³⁴.

Opera lui Richardson a făcut ca arhitectura din capitala Middle West-ului să sufere mutații majore prin folosirea de largi deschideri, de orizontale ce confereau pereților goi asprime, prin cornișe subțiri, prin tratarea picturală și nu plastică a suprafețelor, prin absența ornamentelor și avea să aibă o profundă influență asupra lui Louis Sullivan, decizându-i vocația artistică, așa cum ades a afirmat el însuși. Sullivan (Boston, 1856 - Chicago, 1924), cu studii la Paris între 1874 și 1876, a încercat să realizeze o operă în care elementele de limbaj arhitectural să fie clare, explicite, inteligibile, iar volumele să fie vibrante, animate. El a aspirat a conferi proiectelor sale semnificații și valori atât pur arhitecturale cât și subiective, decodificabile în limbaj social, cu intenția de a implica în ele autentică viața a poporului. Sullivan a fost o figură complexă, veritabil om de cultură, într-o Americă aculturală. Wagnerian convins, pasionat de poezia lui Whitman și filosofia lui Nietzsche, Sullivan, a intrat în anul 1879 în biroul lui Adler, devenind asociat al acestuia din 1881. El a realizat o operă în care edificiul a devenit un organism unitar, o "figură urbană" care se inserează în spațiul urban neîntrerupându-i continuitatea. În opera sa, structura internă preia funcțiunea portantă a pereților care devin simple diafragme transparente pe care decorațiunea le împlinește. Argan considera că Sullivan a realizat în "centrele citadine americane, unde totul este mișcare, [...] edificii ce nu întrerup mișcarea orașului, o arhitectură care nu oprește și nu segreghează, ci filtrează și intensifică viața. Arhitectura sa nu e concepută în funcție de urbanism, ci este chiar produsul unei proiectări urbane"³⁵.

Una dintre operele cele mai semnificative din Chicago, Auditorium Building, realizat între 1887 și 1889 de Sullivan și Adler, este o construcție polifuncțională ce conține un teatru cu 4000 de locuri, un hotel și un turn de birouri de 17 etaje. Din punct de vedere stilistic el este o expresie de vârf a neoromanicului, cu exteriorul sever și cu o decorațiune plină de fast a interioarelor. La Auditorium

³³ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Einaudi, Torino 1950/1996

³⁴ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

³⁵ Ibidem

Bufling a fost preluată, la un nivel superior, problematica expresivă a marilor arce în care contribuția lui Richardson a fost majoră.

În anul 1881, Sullivan a realizat Rotschild Store, între 1881-1883 Revell Store, în 1884 Troescher Building, în 1887 Dexter Building, în 1887 Standard Building, iar între 1899-1904 Carson, Pirie & Scott Department Store, unde, cu excepția racordului curbiliniu de colț - soluție tipică la sfârșitul secolului al XIX-lea pentru marile magazine - apare cu claritate intenția lui de integrare la structura fațadei a acelui "sistem decorativ" care este rezultatul unui mare efort creator. Volumul principal era modulat prin variațiunea materialelor de finisaj; astfel la etajul al doilea, blocurile de piatră rustică au fost înlocuite de un finisaj realizat din piatră de talie.

Principiile pe care Sullivan le enunțase în *The Tall Office Building Artistically Considered* din 1896 își găsesc matura împlinire în Guaranty Building din Chicago, operă ce marchează un moment de apogeu al creației sale. Imobilul de birouri cu 13 etaje are o decorațiune în care ornamentul, așa cum spunea Sullivan, "este aplicat în așa fel încât să fie atât încorporat, cât și liber [...]. Totuși, odată terminat, el trebuie să apară așa cum este [...] ca un element binefăcător ieșit din însăși substanța materialului"³⁶. Ornamentele de ceramică îmbrăcau exteriorul "cu un filigran în care motivele penetrau chiar materialul intrării. Numai parterul, ferestrele cu vitralii și zidurile de marmură scăpau acestui tratament intens, pentru a nu spune delirant"³⁷.

Sullivan considera arhitectura o emanație a unei forțe vitale eterne, crezând că natura se manifestă în artă grație structurii și ornamentației: "în natură toate lucrurile au o structură - cu alte cuvinte, o formă - care ne arată ce sunt și cum se deosebesc de celelalte lucruri. Forma ascultă întotdeauna de funcțiune: aceasta este o lege [...] Acolo unde funcțiunea nu se schimbă, nici forma nu trebuie să se schimbe". Celebrul său slogan "forma urmează funcțiunii" și-a găsit expresia profundă odată cu realizarea comișei concave de la Guaranty Building, unde "forța vitală" ornamentală se dezvoltă turbionar în jurul ferestrelor circulare de la pod, reflectând metaforic sistemul mecanic al construcției care, pentru a-l cita pe Sullivan, "se împlinea ea însăși și împlinea marea sa mișcare, urcând și coborând". Considerând arhitectura "nu o simplă artă [...] ci o manifestare socială", criticând acut contradicțiile Școlii de la Chicago, Sullivan, din motive de exigență ideologică, nu s-a putut adapta, devenind un izolat, cariera sa intrând în declin după desprinderea de Societatea Adler. În următoarele două decenii de viață, aproape uitat, a construit edificii minore în centre rurale, dar în care căutările lui ajung la înalte forme de rafinament decorativ: Grinnee (Iowa, 1914), Sidney (Ohio, 1917), Columbus (Wisconsin, 1919). În 1924, anul morții sale, a publicat "A System of Architectural Ornament according with a Philosophy of Mankind's Power". Benevolu consideră că "situația lui Sullivan vis-à-vis de societate este, în parte, analogă cu a multor arhitecți europeni care au lucrat după 1890, și se poate folosi, pentru a o descrie, același termen de "avangardă"; în America această experiență s-a verificat cu anticipație de circa un deceniu și s-a încheiat cu o înfrângere amară, pe care Sullivan a plătit-o personal". Lewis Mumford spunea despre Sullivan că a fost "Whitmanul arhitecturii americane [...] poate primul care a dobândit întreaga conștiință a legăturilor care-l unesc cu pământul său. cu epoca și civilizația sa și a putut să asimileze în întregime învățămintele secolului său"³⁸.

Alți protagoniști majori ai Școlii de la Chicago au fost Holabird și Roche, care au construit în 1889 Tacoma Building, un imobil de 12 etaje, cu o structură mixtă, parțial metalică și cu unele ziduri

³⁶ cf. Claude Massu, *L'architecture de l'école de Chicago*, Dunod, Paris, 1993

³⁷ Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna* (Zanichelli), Bologna, 1982

³⁸ Lewis Mumford, *La cité à travers l'Histoire*. Ed. Agone, Marseille, 2011

portante. Fațada acestei construcții era vibrată de bovindouri și avea o gradație pe înălțime a elementelor decorative.

În anul 1891, Burnham și Root au construit Monadnock Building, "un edificiu de 16 etaje, cu ziduri portante lise, fără ornamente, cu racordări curbe, ce pun în evidență efectele volumetrice ale impunătorului paralelipiped și ale coloanelor bovindourilor"³⁹. Grosimea zidăriei portante trebuia să crească direct proporțional cu înălțimea construcțiilor, adevăr clasic, care a adus la limitarea implicită a înălțimii totale a clădirilor. Arhitecții din Chicago apreciau că grosimea minimă a unui zid trebuie să fie de 31 de centimetri și că era necesar ca această grosime să se mărească cu un 2,54 cm pentru fiecare etaj în plus. În consecință, se considera că zece etaje era limita maximă pentru o construcție din zidărie portantă. Dar, cum "excepția confirmă regula", edificiul Monadnock Building este cea mai înaltă clădire din zidărie portantă construită vreodată. Pereții aveau 1,80 metri grosime la bază. Tot Burnham și Root au realizat, în 1892, Great Northern Hotel (Masonic Temple), cel mai înalt edificiu al vechiului Chicago, 22 de etaje, 90 de metri înălțime, cu un volum masiv așezat pe arce puternice și încununat de un acoperiș greoi, cu o formă total neadecvată funcțiunii de acoperiș de zgârie-nor. Opera cea mai importantă a lor poate fi considerată Reliance Building, începută în 1890, în care, prin repetiția identică a aceluiași nivel curent, se obține un efect deosebit. Clădirea, cu silueta elansată, este finisată cu majolică albă. Ferestrele continue și brăurile colorate se repetă identic, se multiplică, cum zice Cecchi, pe 13 nivele fără nici o intenție de gradație în perspectivă pe înălțime. Astfel, zgârie-norul era, așa cum afirma John Root (1850-1891), rezultatul aplicării unor noi metode de proiectare și realizare care "vor duce la descompunerea proiectelor de arhitectură în dementele lor esențiale"⁴⁰. Structura intimă a acestor clădiri a devenit vitală și ea a trebuit să se impună în mod absolut în formele exterioare.

Expoziția Columbiană din 1893 a marcat însă începutul sfârșitului cercetărilor și experimentelor întreprinse de Școala de la Chicago, deși s-a mai construit cel puțin întregul prim de sfert al secolului XX. Riguroasa ei estetică structurală a fost însă "înghițită" de eclectismul istoricist retrograd, reacționar, inspirat beaux-arts-ismul parizian.

Giulio Carlo Argan afirmă că "nimic nu este mai fals decât a considera literalmente mitul Expoziției Columbiene ca unic distrugător al valorilor Școlii de la Chicago. Aceste valori nu erau doar figurative și de aceea nu puteau fi marginalizate de privilegiata modă academică, ele făcând parte din universul social și tehnologic din Chicago și, ostracizate de cultura oficială, au reintrat în practica edilitară în mod ineluctabil"⁴¹.

Expoziția Columbiană, spunea Frank Lloyd Wright, tânăr arhitect pe atunci, "este pe cale să aibă o mare influență în țara noastră. Americanii au văzut pentru întâia oară pe clasici la scară mare. Întrezăresc întreaga Americă reconstruită - după exemplul Expoziției - într-un nobil și maiestuos stil clasic [...]. Eu am stat însă prea aproape de Mr. Sullivan; datorită lui, École des Beaux Arts și-a pierdut orice atracție pentru mine"⁴².

Spre deosebire de lumea arhitecturală europeană care, odată cu sfârșitul secolului, se putea baza "ideologic" pe multiplele experiențe de avangardă din domeniul artelor vizuale, lumea artistico-

³⁹ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza, Bari 2006

⁴⁰ cf. Hoffmann, Donald, *The Architecture of John Wellborn Root*, University of Chicago Press, Chicago, 1988

⁴¹ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

⁴² Frank Lloyd Wright, *Autobiographie*, Les éditions de la passion, Paris 1998

arhitecturală americană și mai ales cea de la Chicago, lipsită fiind de mediul de permanentă și efervescentă căutare intelectuală a lumii europene, a sucombat, intrând într-un steril academism eclectic, care a marcat și marchează încă - uneori vulgar, alteori subtil - majoritatea manifestărilor artistice nord-americane.

MODERNISMUL

"În arhitectură există... două moduri de a fi adevărat. Trebuie să fii adevărat respectând programe și respectând procedeele de construcție. A fi adevărat respectând programul, însemnează a umple exact, scrupulos, condițiile impuse de necesități. A fi adevărat conform procedeelelor de construcție însemnează a folosi materialele respectându-le calitățile și proprietățile; ceea ce se consideră ca probleme pur artistice, adică: simetrie, forma aparentă, nu sunt decât condiții secundare față de aceste procedee dominante".

VIOLETT-LE-DUC

Argan considera că prin termenul generic de modernism se înțelege totalitatea curentelor artistice care și-au propus interpretarea, alăturarea, secundarea efortului progresiv, economic și tehnologic al civilizației industriale. Modernismul este o combinație ades confuză, un amalgam de motive spirituale și tehnico-științifice, alegorico-poetice și umanitaro-sociale.

Spre 1900, când entuziasmului pentru progresul industrial îi succede conștiința transformării, care opera în structurile înseși ale vieții și activității sociale, interiorul modernismului se formează mișcările de avangardă artistică care au drept scop schimbarea modalităților de expresie și înesență a finalității artei. Toate tendințele moderniste au în comun manifesta renunțare la modelele antice, micșorarea distanțelor dintre artele minore și majore, marcarea unei funcționalități decorative, aspirația spre un stil (sau limbaj) internațional, interpretarea a ceea ce se considera a fi spiritualitatea epocii industriale.

Arhitectura modernistă are drept prim punct lupta împotriva stilurilor istorice, adecvându-se la noi forme de expresie care trebuie să fie modul de expresie al sentimentului prezentului în societate, la noi tehnici care să reflecte intimul dinamism al societății. Eclectismul stilurilor istorice este combătut nu numai pentru falsul lui istoricism dar și pentru implicația politică ce i se atribuie datorită faptului că a fost cu ostentație utilizat întru servirea puterii.

Încercarea de a da noțiunii de viață urbană, generată de procesul de industrializare, un nou semnificat, se apelează la artă ca la un panaceu universal și aceasta va duce la apariția

aproape simultană a unui nou stil care, indiferent dacă se numeste în Franța Art Nouveau, în Belgia Style coup de fouet, în Germania Jugendstil, în Italia Stile Liberty iar în Spania Modernismo, demonstrează o fază a întregului fenomen european de creație.

Pentru a înțelege cât mai profund locul și rolul acestui moment de covârșitoare importanță în întregul proces de devenire a arhitecturii, vom încerca a găsi un "codice-stil", cum spune De Fusco, un codice-stil, grație căruia să determinăm noul stil, care să ne permită să îl diferențiem de eclectismul istoricist care a zădărnicit, din motive de deficiențe principiale interne, realizarea unui valabil model istorico-structural clar și univoc.

Pentru Art Nouveau putem considera ca surse posibile, gândindu-ne la metoda comparatistă a profesorului Curinschi⁴³, goticul revival, mișcarea Art and Craft, arhitectura inginerilor, prerafaelismul, impresionismul, simbolismul, japonezările etc, etc. Dacă toate acestea pot fi considerate ca surse discutabile, dacă ele pot fi considerate ca surse de sine stătătoare sau dacă ele pot fi trecute la capitolul influențe, este o problemă de metodă și metoda în acest caz trebuie să fie comparatismul. Dar în "discursul asupra metodei" trebuiesc semnalate invarianții stilului. Primul dintre invarianți este "caracterul clar internațional, provenit din ereditatea secolului al XIX-lea, ereditate absorbită și transformată, depozitară a neogoticului, a neoclasicului și a eclectismului. Internaționalismul noului stil este generat de un mecanism și milă cu cel formativ al hegemoniei stilului clasic supranațional, de perfecțiune rațională în Europa de sud și al neogoticului, atât de legat de aspirațiile naționale din Europa de nord"⁴⁴.

Caracterul internațional și internaționalist al Art Nouveau-ului a fost decis sincron, atât în ceea ce privește formele cât și în ceea ce privește semnificatul socio-cultural, fapt confirmat de Van de Velde care afirma că: "Fie că este vorba de creațiile artiștilor germani sau austrieci, noi toți eram mult mai legați decât bănuiam de un fel de romantism care nu ne permitea încă să considerăm forma lipsită de ornament"⁴⁵. Al doilea invariant al Art Nouveau-lui este ruptura totală de formele trecutului. Acest invariant are un cod propriu ce exprimă noile mesaje ale lumii contemporane cum ar fi noile tipologii edilitare, cuantificarea locuințelor populare, asanarea și restructurarea urbană. Desprinderea de sistemele tradiționale de gândire și expresie artistică se face pe trei căi, intim legate între ele. Prima cale constă în acceptarea tehnologiilor moderne, tehnologii subordonate și noilor cerințe ale gustului, ale modei. A doua cale este definită de o reevaluare a raportului natural-artificial. A treia se bazează pe suportul estetic-teoretic oferit de Einfühlung. Așa cum spune Renato Fusco, acestei triade morfologice i se asociază noi și vechi semnificații, toate fuzionate într-o unitară și inedită "voință de artă" (Kunstwollen)⁴⁶.

Acest nou stil, unitar în principiu și internațional în fapt, poate fi structurat și interpretat în funcție de personalitățile și școlile naționale care pot face ca unele forme să conțină citate în care prezența Evului Mediu nu poate fi contestată, cum este cazul cu Mackintosh și într-o oarecare măsură chiar cu Gaudi; alte forme ale noului stil au în ele germenii formelor clasicizante ca la Wagner, Olbrich și Hoffmann, iar în altele transpare vernacularul ca la Van de Velde. Dar aceste amintiri prezente la un anumit nivel al stilului sunt amintiri totalmente transfigurate și nu

⁴³ Gheorghe Curinschi Vorona, *Introducere în arhitectura comparată*, Ed. Tehnică, București 1991

⁴⁴ Giulio Carlo Argan, *Art Nouveau*, Roma 1955, în Studi note

⁴⁵ Henry van de Velde, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen*. Édition critique, éd. par Léon Ploegaerts, Bruxelles, 1999

⁴⁶ Renato De Fusco, *L'idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1988

rezultatul unor alegeri eclectice, sunt derivate ale tradițiilor și formațiunii acestor arhitecți. Noul mod de a înțelege și aborda raportul artizan-natură-tehnologie este una din sursele noului stil.

Al treilea invariant al stilului, ce depinde de gradul de industrializare al țărilor participante la fenomenul Art Nouveau, constă în împlinirea acelui ideal de desființare a barierelor dintre artele așa zis minore și cele considerate majore, dintre artele pure și artele aplicate, chestiune hrănită nu numai de ideile lui William Morris, ci și de întreaga cultură a secolului al XIX-lea. Art Nouveau-ul unifică contribuțiile teoretice ale unor personalități ca Semper, Viollet-le-Duc, Cole, Laborde etc, depășind pre-conceptul dualismului artizanat-industrie și mai ales dând acestor teorii pline de intenții unificatoare o limpede și precisă formă stilistică. Această formă, mai exact această reducere formală este cea care traduce dezbaterile secolului al XIX-lea asupra problemei manufacturii, problemă de majoră importanță socială; numai producând o modă poate să apară acea idee morrisiană de arhitectură ca întreg al tuturor modificărilor și conformațiilor înfăptuite de om pentru rezolvarea propriilor necesități.

Art Nouveau definește principiul de calitate al produselor industriale, fixându-l astfel încât ideea de formă (ca ritm sau ca muzicalitate) disjunctă de o funcție reprezentativă, constituie prima intuiție a unui frumos, care se actualizează mai mult în ideeașune decât în procesul executiv și care este pus ca un principiu aprioric utilului⁴⁷.

Art Nouveau înlocuiește fetișismul produsului sau al mărfii cu fetișismul proiectului, al designului, produsul încetând de fapt de a fi unic și irepetabil, ajungând - tocmai din cauza infinitei sale repetabilități - egal pentru toate sferile sociale

După De Fusco în Art Nouveau se anticipează numai principiul cantității ca valoare, ne efectuându-se însă și un proces de cuantificare a unui prototip, fapt esențial, caracteristic design-ului industrial. Problema teoretică de definire metodologică a designului este aproape pe de-a-ntregul rezolvată grație noului stil. Acceptând "industrializarea creației", se redefineste raportul artist-fabricant sau, mai bine zis, raportul artist-executant, în care primului îi este încredințată creația, iar celui de-al doilea sarcina ingrătă a "calității produselor".

Alte caracteristici invariante ale Art Nouveau-ului pot fi cercetate în arhitectură pe plan morfologic. Aceste caracteristici sunt: predominanța liniei asupra tuturor altor componente lingvistice; folosirea metalului (a cărui producție industrială în profile diferite îi conferă maximă varietate în conformații lineare; combinarea metalului cu zidăria; tendința folosirii a cât mai multe materiale de construcție și finisaje; modelarea riguroasă a interioarelor cu intenția unei cât mai depline unități stilistice; încercarea de a "topi" exterioarele în natură și a complexelor edilitare în cadrul întregii scene urbane).

Art Nouveau-ul instaurează astfel un raport profund cu natura; organicitatea acesteia informând și inspirând același tip de conformație arhitectonică. Curentul poate fi, în mare, împărțit în două tendințe majore: una organică și una geometrică, având ca matrice stilistico-conformativă teoria Einfühlung-ului⁴⁸, a empatiei sau a identificării afective, fapt care constituie

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung München, 1907/1987*

un semn major pe care noul stil îl transmite secolului nostru și care și azi are unele aspecte actuale.

Estetica *Einführung*-ului (termen ce poate fi tradus cu introducerea sentimentului, simțire comună, consens sau empatie) se naște din fuzionarea gândirii idealiste cu cercetarea psihologică spre a răspunde la întrebarea: de ce oamenii sunt atrași sau respinși de forme sau fenomene atât artistice cât și naturale. Sintetizând rezultatele multor studii privitoare la raportul dintre observator și obiect, dintre artist și operă, dintre operă și beneficiar, toate ieșite din mediul cultural german, se poate afirma că nimic din ceea ce percepem nu acționează numai individual, ci totul acționează ca un întreg, ca rezonanță a afinităților ce sunt în noi.

Formele geometrice plane sau în spațiu, liniile verticale, orizontale, oblice, iluziile optice și culorile se asociază pentru a fi acceptate sau respinse grație unor senzații analoge preexistente în noi, cumsunt starea de calm, de echilibru, de nesiguranță etc. Aceasta teorie primește o interpretare de arhitect din partea lui Van de Velde care încearcă să-i dea o metodologie proprie care îl face unul dintre cei mai importanți susținători teoretici ai Art Nouveau-lui: "linia este forța care acționează în mod similar forțelor naturale elementare; cu cât mai multe linii forțasunt în reciprocă prezență, acționând în sens contrar și în condiții similare, ele provoacă aceleași rezultate ca și forțele naturale în reciprocă opoziție [...] acționând la fel cu acele forțe care sunt prezente în natură: în aer, în foc, în vânt"⁴⁹. Cu aceste observații Van de Velde stabilește nu numai un raport de acțiune și reacțiune regăsibil atât în natură cât și în calculul static, dar dă și o explicație gustului pentru linia sinuoasă, așa zisa "coup de fouet", linie tipică pentru Art Nouveau, generată de mersul dinamografic al forțelor naturale. De o importanță majoră este ca "linia să-și tragă forța din energia celui ce a tras-o". Prin această afirmație Van de Velde desprinde opera artistică de un mimetism pasiv, naturalistic, punctul lui de vedere fiind relativ apropiat de cel al lui Horta care afirma: "Je laisse la fleur et la feuille et je prend la tige"⁵⁰, ceea ce reconfirmă inspirația de natură organică dar nu naturalistă.

În Art Nouveausunt distincte două direcții principale, două direcții diametral opuse, caresunt în esență invarianții stilului. Prima direcție este cea caracterizată de prezența formelor concav-convexe (ca în operele lui Horta, Van de Velde și Gaudi); a doua direcție se bazează pe forme riguros geometrice (ca în operele lui Wagner, Mackintosh, sau Wright din prima tinerețe). Despre aceste forme Worringer spunea că sunt rezultatul abstracțiunii, rod al experienței istorice ce revine periodic. Tendința de abstracțiune este specifică omului primitiv, oferindu-i un sentiment de ordine într-o lume ostilă, în timp ce tendința organică apare în momentele de "clasicism" ale unei lumi în care arbitrarul material este depășit.

Locul de naștere al Art Nouveau-ului este Belgia, deși operele lui Ion Mincu au, cu un deceniu înainte, caracteristici similare noului stil. Condițiile generate de efervescența culturală belgiană de la finele secolului al XIX-lea favorizează în mod particular reînnoirea din domeniul artelor figurative. Prin grupul de avangardă "Les XX" transformat apoi în asociația "La libre Esthetique", prin revista "L'Art Moderne" fondată în 1881 se crează baza "ideologică" a curentului reprezentat de personalități de vârf cum au fost Victor Horta (1861-1947) și Henry Van de Velde (1863-1957).

⁴⁹ Henry van de Velde, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen*. Édition critique, éd. par Léon Ploegaerts, Bruxelles, 1999

⁵⁰ cf. Franco Borsi, Paolo Portoghesi, *Victor Horta*, Éditions Marc Vokar, 1977

Horta poate fi considerat "părinte" al noului stil, operele sale cele mai reprezentative fiind: casa unifamilială Tassel din 1893; casa Wissinger din 1894; Hotel Solvay din 1894; casa Horta din 1898; Hotel Aubeque din 1900; edificiul public "La Maison du Peuple" realizat între 1897-1900, precum și magazinul "A l'Innovation", toate la Bruxelles. Opera lui Horta este o demonstrație de virtuozitate inovatoare, de excepțională valoare, deschizătoare de noi drumuri spre arhitectura modernă. Horta cu studii la Academii din Gand, din Paris și din Bruxelles, una dintre personalitățile cele mai importante din perioada de început a Arhitecturii Moderne, într-o scrisoare adresată lui Pevsner atenuează importanța, îndeobște cunoscută a contactelor cu pictorii "revoluției vizualității", declarând că el nu a avut niciodată intenția de a imita limbajul pictorilor, dorind însă "a face" ca pictorii, deci căutând a-și crea un limbaj personal lipsit de intenții imitative.

Una dintre operele cele mai importante ale lui Horta este casa inginerului Tassel din rue de Tourin din Bruxelles, realizată între 1892-1893. Casa este rezultatul unor profunde meditații întru realizarea unei noi arhitecturi, cu o puternică forță de convingere, liberă de orice formă de istoricism, dar stăpânită perfect, până în ultimul detaliu. Ea este o clară demonstrație a căutărilor făcute pentru definirea nu numai a unui nou vocabular, dar mai ales a unei noi și originale sintaxe.

Altă operă de importanță majoră a fost realizată la Bruxelles în anul 1895 de Victor Horta pentru birourile sindicatului lucrătorilor socialiști din Bruxelles, așa numita "La Maison du Peuple", construcție a cărei structură metalică și zidărie discontinuă era perfect exprimată în exterior. Structura ei reticulară, ce califica decorativ spațiul, cu o perfectă unitate cu elementele decorative, avea: "fațada modulată în raport cu spațialitatea pieții din față, transformată într-o diafragmă traforată, de mare sensibilitate și subtilitate în relația cu atmosfera și lumina"⁵¹.

În ultima parte a vieții Horta devine tot mai puțin receptiv la inovații, supraviețuind încă trei decenii ultimelor sale opere: palatul de Beaux-Arts din 1920 și gara centrală din Bruxelles, opere de factură neoclasică, care prin caracterul lor clasicizant sunt total diferite de cele care i-au adus celebritatea. Poate cea mai înaltă expresie a Art Nouveau-lui, Horta, sucomba în neoclasicism, destinul noului stil devenind propriul său destin.

Henry Van de Velde (1863-1957), om de cultură și anvergură europeană, al doilea mare maestru belgian al stilului, poate fi considerat principalul promotor și difuzor al Art Nouveau-lui în Europa. El recunoștea că a fost "împins de dorința de a provoca excitație [...] de a inaugura o Renaștere"⁵² și de a încerca de la bun început fundamentarea mișcării, modul de transmitere a experiențelor, renovarea generală a metodelor de proiectare și justificarea obiectivă și psihologică a oricărei forme de creație. Teoretician și propagandist în cadrul grupului *La Libre Esthétique*⁵³, recunoaște prioritățile lui Morris considerându-le însă prea aristocratice, prea rupte de realitate: "este fără îndoială că opera și influența lui John Ruskin și William Morris au fost

⁵¹ Giulio Carlo Argan, *Art Nouveau*, Roma 1955, în Studi note

⁵² Henry van de Velde, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen*. Édition critique, éd. par Léon Ploegaerts, Bruxelles, 1999

⁵³ *La Libre Esthétique* a fost un cerc artistic belgian de avangardă fondat în 1894 și care și-a încheiat activitatea în 1914. El a succedat cercului *Groupe des XX*, al cărui program l-a preluat și adoptat. (cf. Jean-Jacques Lévêque, *Les Années de la Belle époque: de l'impressionnisme à l'art moderne*, ACR Éditions, Paris, 1991)

semințele care au fecundat spiritul nostru, au trezit activitatea noastră și au provocat completa reînnoire a ornamenticii și a formelor decorative"⁵⁴.

Van de Velde este convins că reînnoirea artei se va face prin acceptarea cu încredere a mașinilor și a producției de serie, ceea ce nu-l va împiedica să aibă în 1914 un conflict deschis la reuniunea Werkbund-ului cu Hermann Muthesius, afirmând că artistul este în mod intim "esențialmente un individualist acerb, un creator spontan. El nu se poate supune voluntar unei discipline care îi impune norme și canoane".

Lunga sa carieră începe în anul 1897 cu activitatea de profesor de arte decorative și industriale la "La Nouvelle Université", după ce expusese cu an înaintea la Paris opere de "arredamento" (amenajări interioare) la solicitările negustorului de artă Sigfried Bing. În 1898 își deschide la Uccle propriul laborator de arte aplicate: "Arte d'Industrie, de Construction et d'Ornementation - Van de Velde et Co". În 1902 este chemat să conducă "Kunstgewerbliches Institut" din Weimar, căruia îi construiește și sediul. După intensele colaborări didactico-profesionale din cadrul Werkbund-ului german, în perioada interbelică conduce *l'Institut supérieur des arts decoratifs de la Cambre*, apoi construiește o serie de remarcabile locuințe private, ospiciul din Hannover, precum și pavilioanele belgiene de la Expozițiile Internaționale de la Paris din 1937 și de la New York din 1939.

Cu toate că în matricea stilistică a Art Nouveau-ului prezența britanică a fost substanțială, trebuind doar să-i amintim pe Morris, Voysey, Ashbee, Mackmurdo, lumea britanică oficială a primit cu o mare reticență, dacă nu chiar cu neîncredere noul stil european, pe care îl considera o "maladie decorativă cunoscută sub numele de Art Nouveau"⁵⁵, după cum afirma Walter Crane.

La Glasgow, într-un ambient specific, apare un grup de creatori, grupați până la urmă în jurul Scolii de Belle Arte, care vor aduce una dintre cele mai importante contribuții la Art Nouveau. Grupul cunoscut sub numele de "Glasgow boys" din care faceau parte J.Guthrie, J.Lavery, E.A.Walton, împreună cu cel de la Belle Arte, format din Ch.R.Mackintosh, H.Macnair și surorile Macdonald, au fost acelea care au format ceea ce avea să fie și se numească "Scoala de la Glasgow".

Personalitatea de vârf a "Școlii" a fost arhitectul Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), relizatorul unei opere definitorii pentru Art Nouveau în general și pentru cel britanic în special. Opera sa de referință, Scoala de Belle Arte din Glasgow, a fost realizată între anii 1898-1899, după participarea la expoziția "Art and Crafts" de la Londra din 1896 și este o operă ce oferă Art Nouveau-ului o nouă variantă, o nouă interpretare, care stabilește o nouă relație mai acută, mai directă, între osatura murală masivă, cubică și decorațiunea interioară în care predominau metalul și lemnul. Cu o schemă planimetrică lineară "Școala" conține pe partea intrării doua rânduri de aule, iar în partea posterioară se află scara principală înconjurată de o galerie-muzeu. În părțile extreme ale planului sunt adăpostite direcțiunea și biblioteca. Importantă nu este schema distributivă a școlii ci faptul că planul influențează fațadele impunând

⁵⁴ Henry van de Velde, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen*. Édition critique, éd. par Léon Ploegaerts, Bruxelles, 1999

⁵⁵ Walter Crane, *Line and Form*, 1900. Walter Crane (1845-1915) a fost un artist important, scriitor și teoretician britanic, una dintre figurile principale ale mișcării artistice *Arts & Crafts*. A fost cunoscut ca un promotor pasionat al artelor decorative, remarcându-se prin opere de pictură, xilografură, ilustrații, ceramică, tapete, tapițerie etc.

asimetrii, fapt constant în aproape întreaga operă a lui Mackintosh. Pe un parament de piatră de talie se găsesc largile ferestre ale aulelor-ateliere, corpul principal central fiind bogat în elemente plastice de o expresivă simplitate geometrică. Portalul de intrare având încastrat în el o fereastră poligonală este legat de trotuar cu o scară curbilinie. Prezența acestor elemente eterogene nu rupe însă unitatea fațadei corpului principal în care se simte o vagă influență a arhitecturii baronale scoțiene.

Altă operă definitorie a lui Charles Renny Mackintosh este "Hill House", realizată în 1902 după marile succese avute la Expoziția Secession-ului vienez din 1900 și la Expoziția de la Torino din 1902. Construită la Helensburgh, ca o mare reședință unifamilială, prezintă unele analogii cu casele realizate de Voysey, dar limbajul este de altă factură, de alta calitate, mai bogat, mult mai evoluat, cu originale soluții unghiulare, ceea ce reprezintă unul din primele exemple de descompunere a masei volumetrice într-o serie succesivă de planuri, fapt care anticipează tema fundamentală a mișcării olandeze neoplasticiste.

Exteriorul casei este caracterizat de o volumetrie puternică, riguroasă, de o mare limpezime și unitate coloristică, iar interiorul este una dintre cele mai reușite realizări ale lui Mackintosh, ajungând cu rafinament la o expresivitate maximă, prin dominarea compoziției de elemente rectilinii, prin jocul savant al pătratelor într-o mare fluentă ritmică, prin culoarea de subtilă calitate. Această operă este considerată ca "particulară sinteză de organicitate și abstracțiune, ceea ce formează caracteristica Art Nouveau-ului încarnată în opera arhitectului scoțian"⁵⁶.

O altă variantă plină de vitalitate a Art Nouveau-ului a oferit-o muribundul Imperiu austro-ungar, unde mișcarea a primit, nu întâmplător, numele de Secession (sau Sezession), marcând substanțial, în pofida unor superficialități, întreaga devenire a arhitecturii moderne. Bazându-se pe decorativism, dar fiind un veritabil preludiu la protoraționalism, grație simplificărilor formale și decorative, această arhitectură a unui imperiu ce își trăia ultimii ani are într-o oarecare măsură un suport ideologic în teoriile lui Semper⁵⁷, care propovăduiau printre altele și o legătură mai intimă, mai "realistică" între arhitectură și noile exigențe estetice și sociale ale epocii.

În studiul "Moderne Architektur" publicat în 1894 apare textul conferinței, ținută de Otto Wagner cu ocazia numirii sale ca profesor la Academia vieneză, în care se afirma: "baza concepțiilor dominante azi în arhitectură se va schimba; va trebui să se înțeleagă că singurul punct de plecare pentru creația noastră artistică o poate constitui numai viața modernă. Orice creație modernă trebuie să corespundă noilor materiale și cerințelor prezentului; pentru a corespunde omenirii moderne, ea trebuie să exprime plastic existența noastră [...] să țină seama de cuceririle colosale ale tehnicii și caracterele generale, permanente ale umanității. Pentru a ne exprima pe noi și timpul nostru, noul stil modern va trebui să exprime schimbarea clară a

⁵⁶ Renato De Fusco, *l'Idée di architettura*, Etas libri, Sonzogno 1988

⁵⁷ Gottfried Semper (1803-1879) a fost un arhitect, profesor și teoretician german, pentru care arta este o tehnică aplicată unui material pentru îndeplinirea unei misiuni. El asocia aspectele tehnice și constructive cu spectului artistic, încercând să facă arta și tehnica indisolubile, și fiind astfel în diferend cu Hegel.

sensibilității de până acum, decăderea aproape totală a romantismului și victoria rațiunii în toate creațiile noastre"⁵⁸.

Prin construcția stațiilor metroului vienez din Karlsplatz și de la Schönbrunn, Wagner realizează o operă în care elementele neoclasiche suferă o diluțiune, o simplificare, o esențializare, făcând loc unui nou limbaj decorativ, care dobândește noi valențe în operele succesive, cum sunt: biblioteca și biserica din Steinhof din 1903-1907 și Casa de Economii a Poștelor din Viena, realizată în anul 1906.

Casa de Economii a Poștelor, una din operele sale capitale, realizată între 1904 și 1906, este caracterizată de o mare puritate a spațiilor interioare. Holul este dominat de un tavan transparent, de sticlă și metal, care asigură o iluminare plină a unui spațiu "fluid", elastic, de o aleasă calitate tactilă, cu un pronunțat caracter monumental.

Stilul lui Otto Wagner se maturizează în contact cu mai tinerii săi discipoli, oferind o alternativă proprie a Art Nouveau-lui, de largă coerență, eliberată de reziduurile istoriciste. Wagner considera că noua arhitectură trebuie să se elibereze de orice imitație, să fie în consens cu tehnicile moderne. Esențial pentru el este "noul" ca formă de refuz a tradiției și ca mod cert de încadrare în viitor. Idealul său programatic pentru arhitectura viitorului era: "orizontalitatea liniilor, suprafețe plane, eliminarea decorului superficial, acoperișe în terasă, exprimarea în fațadă a structurii constructive"⁵⁹.

Wagner, pentru atingerea idealului ce este în definitiv "Arhitectura Modernă", preconizează o renovare a limbajului arhitectural prin păstrarea schemelor compoziționale clasice și obținerea de efecte decorative prin realizarea de desene ornamentale plate și prin articulația volumelor redusă la articulații de linii.

Benevolo afirma că Wagner renovează repertoriul tradițional arhitecturalo-decorativ prin transpoziția valorilor formale din valori plastice în valori cromatice, prin mutația de la "totul rotund la totul plan"; Riegl ar vorbi de trecerea de la valori tactile la valori optice. Ântregul organism arhitectural este dinamizat și transformat grație acestui "tratament", iar instrumentul rigid al tradiției devine elastic, mulat pe noile exigențe estetice ale epocii. Utilizarea acestor procedee, pline de consecințe, se va generaliza în deceniul următor, ele devenind componente fundamentale ale gustului european.

Prin opera sa construită și scrisă, prin rolul său de inițiator al reînnoirii arhitecturii, Wagner și-a dobândit un loc proeminent, de înalt prestigiu în întreaga mișcare modernă europeană, fiind una dintre cele mai reprezentative figuri ale arhitecturii moderne.

Altă personalitate de vârf a secesiunii a fost arhitectul Josef Maria Olbrich (1869-1908). El a aderat împreună cu Gustav Klimt, K.Mosch și Josef Hoffmann la mișcarea secesiunistă, a condus revista "Ver Sacrum" și a organizat numeroase expoziții de mare importanță pentru noul stil. Olbrich a realizat la Viena în 1898 "Casa Secesiunii", operă destinată expozițiilor de plan pătrat, cu un atrium încununat de o cupolă aurită, precum și casele

⁵⁸ Otto Wagner, *Architettura moderna e altri scritti*. Saggio introduttivo di Giuseppe Samonà, Bologna, Zanichelli, 1980

⁵⁹ Otto Wagner, *Architettura moderna e altri scritti*. Saggio introduttivo di Giuseppe Samonà, Bologna, Zanichelli, 1980

Friedmann și Hinterbruhl, construcții de o mare simplitate volumetrică compensată însă de o inedită formă a deschiderilor, a articulației acoperișurilor, a decorației picturale lineare de clară inspirație naturalistică.

La cererea principelui Ernst Ludwig von Hessen, Olbrich proiectează în 1901 și realizează integral până în 1907, la Dortmund, opera sa capitală, celebra "Kunstler Kolonie", un complex cultural cu spații expoziționale, cu locuințe pentru artiști și pentru principe. În 1908, anul neașteptatei sale morți, la numai 41 de ani, Olbrich mai construiește marile magazine Tietz din Düsseldorf.

Opera sa, vastă cantitativ și valoroasă calitativ, pare a fi realizată dintr-o singură respirație, parcă fără nici un efort. "Munca mi se pare atât de ușoară" obișnuia să spună în timp ce desena singur, plin de pasiune, absolut totul, de la planuri și secțiuni la ceasuri, programe, afișe, panouri indicatoare, uniforme etc.

Din aceeași lume, din același mediu cultural efervescent, provine și arhitectul Josef Hoffmann (1870-1956) a cărui operă deși conține unele ecouri din Wagner, este o operă în care se face un nou salt calitativ în ceea ce privește Secession-ul, în care se ajunge la împlinirea a ceea ce unii vor numi, pe buna dreptate, "Stilul 1900".

La începutul carierei sale Josef Hoffmann realizează câteva vile în jurul Vienei, iar în 1903 sanatoriul de la Purkersdorf, opera despre care Benevolo spune că este definibilă în limitele metodei wagneriene, apărând ca o simplificare și esențializare a discursului arhitectural. Edificiul se prezintă ca un bloc de zidărie albă, încoronat de o simplă copertină și perforat de golurile ferestrelor de forme variate; un singur rând de cărămizi și ancadrame albe și bleu marchează colțurile, pentru obținerea doritei transpoziții de efecte volumetrice. Dar opera de căpătâi a lui Hoffmann este Palatul Stoclet din Bruxelles, început în 1905 și terminat în 1914, operă excepțională, cu generoase volume placate în marmoră albă de Norvegia, bordate de subțiri listele de culoare închisă, cu cornișe de bronz simetrice, dar liber regrupate după necesități estetice și funcționale. Palatul este așezat într-un parc organizat după criterii geometrice fiind "un fel de abstracțiune monumentală, care imobilizează forma unei vieți parcurse", considerând aceasta operă esențialmente arhitectonică, în ea fiind prezente "linii neutre din punct de vedere tectonic [...] În colțuri unde se întâlnesc două sau mai multe muluri paralele efectul pare a fi o negație a solidității volumului construit, [...] ca și când pereții nu ar avea nevoie de o construcție masivă ci de mari suprafețe de țesătură fină, unite la colțuri de benzi de metal"⁶⁰. Decorația interioară este eliberată de orice urmă de historicism, de medievalism, fiind realizată de Wiener Werkstätte⁶¹, care își impusese în întreaga lume principiile constructive și formale, mobilierul vienez devenind aproape obligatoriu în orice locuință burgheză.

Secessionul, varianta austriacă a Art Nouveau-ului, poate fi împărțit în trei faze majore, fiecare reprezentată de câte o personalitate de excepție. Prima fază, cea clasicizantă are ca reprezentant de vârf pe Otto Wagner, a doua fază, cea decorativă îl are pe Josef Maria Olbrich iar a treia, cea simplificatoare, protoraționalistă, pe Josef Hoffmann.

⁶⁰ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza, Bari 2006

⁶¹ *Wiener Werkstätte* a fost un atelier vienez de mobilă secession, care reunea arhitecți, designeri și artiști care urmăreau o conciliere a artizanatul cu artele majore, într-o concepție estetică globală, accesibilă tuturor.

De Fusco considera că "privită de la distanță, experiența vieneză pare [...] a fi extras din Art Nouveau o serie de aspecte [...] izolare: volumul, planul, linia, precum și cele mai diferite instincte decorative. Acestea din urmă, odată separate de contextul de bază precum și de alți factori lingvistici, vor fi eclipsate în favoarea unui gust conformativ schematic și elementar, de unde și influența Secession-ului asupra protoraționalismului și [...] repercusiunea școlii vieneze asupra Germaniei unde stilul va căpăta o nouă variantă"⁶².

Această variantă a Art Nouveau-lui avea să primească în Germania numele de Jugendstil și, chiar dacă nu s-a împlinit prin opere arhitecturale reprezentative, s-a realizat însă plenar în domeniul artelor aplicate, domeniu în care lumea germană va excela. Ajunsă la unitate națională relativ târziu (1871), Germania "își transferă excepționala dotare organizatorică militară pe planul competiției industriale, depășind cu o remarcabilă viteză starea de înapoiere și devenind imediat model de practicitate și disciplină, demn de urmat de toată lumea"⁶³.

Fără a avea personalități de frunte, mișcarea modernă germană se desfășoară în cadrul unui precis program cultural, grație căruia se deschid numeroase școli de arte aplicate, muzee industriale, expoziții. Cu o largă disponibilitate pentru tot ce era valoros pe plan mondial, conștienți de faptul că totul trebuia modificat, transformat, în conformitate cu nevoile și aspirațiile lumii germane, conducătorii mișcării, cum a fost arhitectul Hermann Muthesius, atașat comercial la Londra, au depus eforturi majore pentru aducerea în Germania a principiilor inovatoare britanice, cu majore consecințe pentru întregul Werkbund.

Element fundamental al reînnoirii generale, artistice, structurale și decorative, prima mișcare de avangardă, care a fost Art Nouveau-ul, a fost primită în Germania cu un sincer entuziasm și nu cu rețiere, ca în Franța sau Anglia, la ea aderând figurile cele mai reprezentative ale avangardei. Numele mișcării este dat de revista "Jugend" apărută în 1896, urmată de "Dekorative Kunst" în 1897, an în care se deschide la München și o mare expoziție de arte aplicate. Tot în acest an August Endell (1871-1925) realizează celebrul studio fotografic "Elvira", cu o fațadă de factură onirică, de un decorativism abstract.

Cu ocazia Expoziției Universale din 1900, la Paris se adună pentru întâia oară în mod organizat întreaga avangardă europeană. Expoziția avea să fie considerată ca moment maxim, de apogeu al Art Nouveau-lui, dar și cântecul său de lebedă. Acest moment de confruntare a exponenților de vârf ai noului stil avea să repună în discuție particularitățile Art Nouveau-ului în Franța, țara în care "noul stil a fost în general un stil mai mult decorativ, îmbrăcând un stil tradițional decorativ cu o patină efemeră dar dinamică, care ajunge până la urmă la orgiastice excese decorative"⁶⁴.

Una dintre figurile cele mai interesante ale Art Nouveau-ului a fost Hector Guimard (1867-1941), arhitect despre care se spunea că "animează stațiile de metrou parizian cu blazoane de forme curgătoare și lampioane stelte sau în formă de orhidee; vivace în desenul unei măsuțe

⁶² Renato De Fusco, *L'idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1988

⁶³ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

⁶⁴ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

sau a unui grilaj este însă incert la scara construcțiilor, de la Castel Beranger la Castel Henriette, el adjectivază cu stranii și fastidioase organisme arhitectura pe care nu reușește să o domine"⁶⁵.

Hector Guimard afirma că "nu am făcut altceva decât să aplic teoriile lui Viollet-le-Duc, fără a fi însă fascinat de Evul mediu", urmărind să se conformeze "practicii, climatului, spiritului național și progresului făcut în științele și în cunoștințele practice [...] Pentru a fi sincer, un stil de arhitectură trebuie să fie produsul solului unde el există și al epocii care are nevoie de el"⁶⁶.

În opera lui Guimard, Kenneth Frampton identifica trei etape, trei stiluri: un stil nonșalant, rustic ca la chaleturile de la țară construite între 1899 și 1908, reprezentat de Castel Henriette realizat în 1900; al doilea stil este un stil urban cu zidăria din cărămizi îngrijit fasonate și sculptate, așa cum îl găsim la propria-i casă pariziană din avenue Mozart, construită în 1910; și, în fine, al treilea stil care este caracterizat de utilizarea unui material compozit, din fier și sticlă, cu care realizează stațiile metroului din Paris.

Intrarea Italiei în "modernism" s-a datorat Expoziției Internaționale de la Torino din anul 1902, ocazie de majoră afirmare și confruntare europeană a principalelor experiențe de avangardă.

Arhitectul Ernesto Basile este unul dintre exponenții de frunte al stilului "Liberty", nume sub care este cunoscut în Italia noul stil. Cunoscător profund al lui Viollet-le-Duc, a lui Pugin și Morris, Ernesto Basile a extras o veritabilă poetică a Art Nouveau-ului prin articularea subtilă a volumelor și suprafețelor reduse la formele lor esențiale. Primele opere le execută cu prilejul Expoziției Naționale de la Palermo din anul 1892, unde construiește unele pavilioane precum și o galerie a mașinilor, dar dovada întregului său talent o dă la Villa de la Igea, unde realizează, în forma cea mai de sus a limbajului european, o operă care abandonează citatele greoaie neogotice, articulând flexibil remarcabila volumetrie.

Opera lui Basile trebuie înțeleasă la justa ei valoare atât în context european cât, mai ales, în context italian, fiind remarcabil faptul că ea a reușit să statueze un nou limbaj și aceasta într-o țară în care din cauza prezenței violente a trecutului orice nou limbaj, spre a avea vreo șansă de succes peren, trebuie să fie cu o profundă și valoroasă încărcătură. Basile nu este atins de degenerescența malativă a unei ornamentații florale prost înțeleasă, el folosind un limbaj poetic de un rafinament profund, care îl menține într-o stare remarcabilă de libertate de creație. În 1882 el afirma: "Dacă cineva îndrăznește să părăsească calea universal bătută, spre a căuta o originalitate sau o nouă expresie, aceasta duce la exageratul forțat sau la o manieră anume, vecină cu izurile depreciatului gust francez".

Zevi spune că spre deosebire de operele lui Horta sau Olbrich sau a intelectualismului lui Henry Van de Velde, Liberty-ul italian a fost ceva "mai mult decât o mișcare sau o modă instaurată de literatura de factură d'annunziană".

O altă operă definitorie pentru Art Nouveau-ul italian este Casa Fenoglio, realizare de o impecabilă unitate stilistică, care face profund regretul retragerii prea timpurii din viața arhitecturală a autorului, arhitectul Pierro Fenoglio.

⁶⁵ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950

⁶⁶ cf. Georges Vigne, Felipe Ferré, *Hector Guimard*, Éditeur Charles Moreau, Paris, 2003

Liberty-ul are în persoana lui Raimondo D'Aronco (1857-1923) un alt reprezentant de frunte, el fiind realizatorul pavilioanelor Expoziției de la Torino din 1902, opere care în pofida unor asemănări de "spirit" cu Secession-ul vienez, rămân definitorii pentru noul stil prin suprafețele vibrante, acoperișurile curbilini, bogatul cromatism. "Masele sunt virtualmente supuse gravitației, iar oglinzile de cristal scufundate într-o debordantă decorație florală înving printr-o spațialitate veselă volumul devenit astfel scenografic. Salonul artelor decorative ale cărui cavități sunt înmuiate de stofe care atârnă, ce par mai mult decorație decât construcție"... este o veritabilă "polemică rebelă la falsul monumentalism care caracterizează edificiile contemporane" (Bruno Zevi).

Raimondo D'Aronco își continuă cariera în Turcia, unde în calitate de arhitect al sultanului Abdul Hamid, timp de unsprezece ani, realizează o operă remarcabilă în care transpar atât elemente ale noului stil cât și ecouri ale tradiției locale.

Zevi atrage atenția că D'Aronco a fost contemporan cu Basile, Voysey, Berlage și Sullivan, că aparținut deci generației care a adus importante contribuții la statutarea unui nou limbaj al arhitecturii.

D'Aronco a avut o carieră în care marile proiecte realizate au alternat cu unele ce au rămas "proiecte de sertar". Au rămas neexecutate atât lucrări din "perioada italiană" a arhitectului, cât și lucrări din "perioada turcească". Totuși a realizat suficiente lucrări care să ne permită a ne face o imagine despre contribuția fundamentală pentru Art Nouveau, pe care arhitectul italian a avut-o. Varianta de Art Nouveau propusă de D'Aronco are legături organice cu întreaga mișcare, dar în special cu Secession-ul vienez, dominat de figurile lui Wagner, Olbrich și Hoffmann.

D'Aronco reușește să se integreze în lumea compozită a Constantinopolului, făcând uz cu mare subtilitate de elementele locale de limbaj arhitectural, pe care le-a tradus în limbajul propriu al Art Nouveau-ului, conferind astfel stilului unele caracteristici originale, care au dat operei sale o specificitate distinctă.

Prima sa operă "constantinopoliteană" a fost o fântână construită la Tophane pe malurile Bosforului. Opera este legată direct de elementele formale eclectice specifice sfârșitului secolului al XIX-lea. Cu toate că nu folosește nici un element specific al limbajului caracteristic Art Nouveau-ului, D'Aronco ajunge să găsească un "caracter" similar cu cel al noului stil, anunțând o viitoare schimbare de factură formală și compozițională.

Noul stil este plener manifestat la moscheea de la Karakoy (1909) de lângă podul Galata, azi dispărută. Raimondo D'Aronco a articulat elementele specifice ale moscheei: sala de rugăciuni și minaretul, cu spațiile rezervate la parter comerțului, reușind să creeze două forme distincte prin modul de rezolvare planimetrică a soluției, în care pot fi găsite ecouri parțial protoraționaliste. În ceea ce privește decorația se poate remarca găsirea și exploatarea cu virtuozitate a unor soluții similare cu cele ale Secession-ului vienez, cum ar fi placarea exterioarelor edificiului cu plăci subțiri de marmoră încadrate în rame metalice și fixate cu buloane și agrafe. Întreaga decorațiune "Liberty" este rezolvată cu mare abilitate fiind permanent subordonată compoziției generale.

Altă operă remarcabilă a acestei faze a fost reședința de vară a ambasadorului Italiei, în care elemente tradiționale locale au fost asimilate și interpretate în mod creator; astfel la casele de lemn specifice întregului univers balcanic s-au adăugat elemente de factură renascentistă.

David Gephart (în revista *Architettura* nr.139 din 1966) remarcă simultaneitatea dintre creația remarcabilă și personală a lui Raimondo D'Aronco și cea a contemporanului său de peste ocean, arhitectul H.Richardson. Dar opera arhitecturală a lui D'Aronco conferă în plus Art Nouveau-ului o nouă calificare mai ales prin modul în care interpretează în cheie modernă "citatele" arhitecturii balcanice.

ART NOUVEAU ÎN RUSIA

Faimosul *fin de siècle*, aducător de fundamentale schimbări în toate domeniile artistice, avea să se facă prezent și în uriașul imperiu rus grație unei mișcări cunoscută sub numele de "Mir iskusstva"⁶⁷ (Lumea Artei), mișcare ce a încercat să fazeze pentru prima dată arta rusă cu arta Europei occidentale. Într-o Rusie care nu a cunoscut revoluția impresionistă, mișcarea "Mir Iskusstva" a năzuit să fie o punte de trecere spre arta modernă, fiind, într-o mare măsură, o replică rusească a mișcării franceze "Nabi"⁶⁸ (în ebraică: nabi=preofet), mișcare apărută sub influența operei unice a lui Gauguin.

Fondatorii mișcării, grupate în jurul revistei "Mir iskusstva" au fost A.N.Benois, L.Bakst, S.P.Diaghilev, M.Dobujinski, E.E.Lansere și K.A.Somov, cărora li s-au adăugat temporar sau parțial personalități proeminente ale artei ruse ca I.I.Bibilin, A.I.Golovin, I.E.Grabar, K.A.Korovin, Kustodiev, A.P.Ostroumova-Lebedeva, Maliutin, Roerich, V.A.Serov, Vrubel.

Căutările înnoitoare, menite să dea o nouă direcție artei ruse, nu au fost făcute doar în domeniile literare, teatrale și picturale, ci și în domeniul arhitecturii și al artelor decorative și aplicate, iar rezultatul a fost apariția în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea a unei arhitecturi apropiate tematic și formal de Art Nouveau-ul european. Această nouă arhitectură, se situa stilistic între construcțiile "flamboaiente" sau "cepiforme" ale Kremlinului, cum spunea van Loon, și inovațiile Art Nouveau-ului franco-belgian sau ale secesion-ului vienez.

Art Nouveau-ul, în toată complexitatea lui, s-a manifestat în Rusia în forme și sub aspecte multiple. "Noua artă" poate fi definită, ca o suită de motive decorative la modă, aplicate cu mai mult sau puțin discernământ pe tot ce era vandabil, de la casele de raport până la batistele de buzunar. El a permis o sinteză originală și binevenită între diferitele tendințe culturale ale imensului imperiu, fiind în același timp și "cheia de intrare" a artei rusești în Europa.

Stilul Modern, cum numesc rușii această subvariantă a Art Nouveau-ului, va deveni mijlocul de expresie al unei clase noi, bogate și puternice, care se îndepărta de aristocratica autocrație țaristă revendicându-și dreptul ei "în cetate".

Noul stil este indisolubil legat de colonia artistică creată de către magnatul căilor ferate Savva Mamontov și de către soția sa pe domeniul lor de la Abramtsevo, colonie făcută după modelul britanic "Arts and Crafts". Pentru tinerii artiști cu idealuri comune, sensibilizați parcă de

⁶⁷ *Mir Iskousstva* (în rusă: Мир Искусства, "Lumea Artei"), a fost o asociație fondată la Sankt Petersburg, în 1898, de către Alexandre Benois, Konstantin Somov, Dimitri Philosophoff, Léon Bakst et Eugène Lansere, care a militat pentru reînnoirea și europeanizarea artei ruse în spiritul Simbolismului și Art Nouveau-ului, avându-i drept mecena pe Savva Mamontov și pe prințesa Tenicheva.

⁶⁸ *Nabi* a fost o mișcare franceză post-impresionist de avangardă, fondată în 1888, care urmărea regăsirea caracterului sacru al picturii și generarea unui nou elan spiritual cu mijloacele artei și ale orphismului, esoterismului și teosofiei. Principalii exponenți ai Nabismului au fost: Paul Sérusier, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis (teoreticianul grupării), Ker-Xavier Roussel, Félix Vallotton, Paul-Elie Ranson, Georges Lacombe, Jan Verkade, Henri-Gabriel Ibels, Mogens Ballin, Jozsef Rippl-Ronai și Charles Filiger.

ideile lui William Morris, Abramtsevo a fost un veritabil laborator de studiu și creație, unde puteau să studieze în voie tradițiile artelor populare și a decorației țărănești - tradiții pe care Rusia cultivată, care aspira spre occidentalizare, ajunsese să le uite. Artiștii de la Abramtsevo au repus în valoare viguroasele tehnici tradiționale ale fabricării mobilierului, ale sculpturii în lemn sau piatră, tehnici asupra cărora se documentau grație unor veritabile expediții etnografice făcute prin satele din apropiere.

Prelucrând, stilizând și modificând motivele decorative și imaginile obiectelor tradiționale țărănești în spiritul idealurilor Art Nouveau-ului, ei au creat, într-o oarecare măsură, premisele artelor decorative și ale design-ului rus modern.

În ciuda apariției unei noi clase de mijloc în Rusia, burghezia, și Art Nouveau-ul este o artă tipic burgheză, numărul celor care cumpărau opere de artă sau comandau case arhitecților era foarte restrâns; cei care își construiau "case moderne" erau cel mai adesea industriașii multimilionari, care conduceau la Moscova întreprinderi rentabile. Personalități contradictorii, ei erau în același timp noii oameni ai avangardei, dar și persoane "de modă veche", convinse de importanța străvechilor valori și structuri sociale și morale ale bisericii ortodoxe; unica schimbare pe care doreau să o vadă afirmată în pravoslavnică Rusie era instaurarea unei noi dimensiuni politice - o democrație bazată pe industrializare. Din rândurile acestei "noi" aristocrații financiare au apărut mecenaii noii arte, strânși în jurul publicației "Dimineața Rusiei", condusă de mirona familia Riabouchinski, ziar care a devenit "oficiosul" Art Nouveau-ului în Rusia.

Lui Morozov, Riabouchinski, Mamontov sau Tretiakov le era necesar un nou vocabular vizual care să le permită afirmarea noii lor identități și a statutului lor. Simetria, echilibrul și geometria rectilinie a clasicismului erau simbolurile clasice ale puterii autocratice rusești. Eclectismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, era negat atât din punct de vedere formal cât și politic, creându-se astfel premisele necesare afirmării unei arhitecturi în care orice relație, chiar și aluzorie la lumea neoclasică era absentă.

Lumea intelectuală rusească, deși nu cunoscuse impresionismul, era pregătită pentru Noua Artă de o viguroasă avangardă picturală și de mișcarea literară simbolistă, precum și de noua critică literară. Promotori ai unui nou mod de expresie "eminamente burghez", artiștii "Noii arte" erau reprezentanții acelei atât de caracteristice "intelighenții" rusești, progresistă și în egală măsură entuziastă și dezamăgită. Sub influența unor personalități ca filosoful Nikolai Berdiaeff sau genialul artist total, basul Șaliapin, a unor scriitori ca Alexander Blok sau a unor pictori ca Mikhail Vrubel, se va elabora un nou limbaj, care va permite tratarea problemelor existențiale și de expresie artistică, printr-o subtilă analiză psihologică, într-un mod sceptic și emoțional, profund original, dar apropiat de ceea ce deja exprimaseră artiștii avangardelor europene. Astfel se poate explica succesul fenomenal pe scenele occidentului a baletelor rusești ale lui Djiaghilev, sau a operei Boris Godunov, "recreate" de către Șaliapin, grație cărora, așa cum afirmă Louis Réau, "pentru prima dată de la origini Rusia a exportat forme noi de artă și a trimis în străinătate artiști care nu mai veneau [...] pentru a lua ci pentru a da lecții"⁶⁹.

⁶⁹ Louis Réau, *L'Art Russe*, Paris, 1922

Pentru arhitectură curentul Art Nouveau în Rusia a fost un fenomen legat mai mult de dinamica și îmburghezita Moscova, decât de aristocraticul Petersburg. El s-a difuzat și în regiunea Volgăi și în orașele atinse de înnoirile industriale și comerciale, dar spre deosebire de originalitatea pe care a avut-o la Moscova, în provinciile imperiului s-a exprimat "provincial", la nivelul de simplu împrumut formal, dominat de un decorativism "la modă", adesea însă plin de spirit de invenție.

Curentul Art Nouveau în diversele provincii rusești este foarte puțin cunoscut, perioada avangardei pre și postrevoluționare ignorându-l aproape total, sau considerându-l "caduc, îmbătrânit, conservator", iar realismul socialist tratându-l ca formă tipică de "artă burgheză formalistă, decadentă, cosmopolită".

Lev Kekouchev este fără îndoială primul dintre arhitecții moscoviți, care a realizat, în spiritul Art Nouveau-ului o sinteză veritabilă între invarianții stilului și elemente de factură națională.

Una din primele sale opere de arhitectură "modernă" a fost casa pe care a construit-o între anii 1898-99 pentru O.A.List, în care a combinat planul liber funcțional, inspirat de Olbrich, cu o volumetrie masivă, evocatoare a Rusiei medievale, marcată de robuste coloane care te duc cu gândul forța expresivă a castelului Béranger al lui Guimard; decorațiunea interioarelor era făcută cu mozaicuri policrome ieșite din spiritul de la Abramtsevo.

Altă operă reprezentativă a lui Kekouchev a fost Casa Isakov, realizată în anul 1906, operă care demonstrează cu elocvență cum sensibilitatea de tip Art Nouveau poate face ca fațada unui imobil de locuit să se plastifice, să se transforme într-un ansamblu coerent, dominat de o fluiditate totală.

Dar marele maestru al noii "sinteze rusești" a fost Fedor Chekhtel, autorul unei serii de case remarcabile, făcute pentru clienți excepționali, ca Morozov, Riabouchinski, Mamontov și alți industriași. Cu Chekhtel, eclectismul este eradicat în mod total. Planurile sale libere, funcționale, par a fi inspirate de Voysey și Olbrich, sau tot atât de bine de palatele de lemn ale Rusiei medievale. Scara și planurile amintesc când de unele, când de altele. Pentru că utilizează aurul și mozaicurile florale de un policromism rafinat și delicat, ca la casa lui Stepan Riabouchinski, este dificil de spus dacă se inspiră din catedralele Kremlinului sau de la secesioniștii vienezi. Utilizarea materialelor naturale derivă atât din tradiția țărănească rusească, cât și din Art Nouveau-ul european, al cărui invariant este. Linia sa sinuoasă poate fi considerată o celebrare simbolistă a ceea ce un critic moscovit a numit, referindu-se la Margaret Mackintosh "reflectarea unei patologii psiho-sexuale, transcrisă în metal și lemn", sau la fel de bine inspirată din universul biologic de care lumea țărănească este mai apropiată.

ART-NOUVEAU ÎN SPANIA

Expoziția de la Barcelona din 1888 este considerată ca moment de naștere al Modernismului catalan, cu toate că începând din 1875 se manifestă în arhitectura din Barcelona un suflu nou, o mutație, o schimbare de direcție, impusă de personalități ca Josep Vilaseca și Lluís Domènech care, inspirați de ceea ce se întâmpla în arhitectura europeană, au "importat stilul german" ce s-a afirmat după războiul franco-prusac. "Stilului german" i s-a alăturat cel numit "neo-mudejar", de origine madriliană, dar rapid aclimatizat și la Barcelona. Așa cum spune Juan Bassegoda Nonell, sunt caracteristice acestui stil unele elemente formale care vor fi considerate specifice pentru arhitectura spaniolă, precum cărămida aparentă sau arcul în formă de potcoavă. Primele opere majore ale lui Domènech și Vilaseca au aceste caracteristici, precum Sediul Casei editoare Montaner Y Simon, de Domènech și Arcul de Triumf al Expoziției din 1888, proiectat de Vilaseca. Acestea au fost circumstanțele care au constituit terenul pe care s-a dezvoltat Modernismul catalan, mișcare de avangardă europeană, similară cu mișcarea morrisiană Arts and Crafts. Pot fi amintiți ca participanți importanți la mișcare, în afara de Vilaseca și Domènech: Enric Sagnier, Pere Falques, Salvador Vinal, Antoni Gallisa, Jorip Puig i Cadafalch etc.

În acest mediu cultural avea să apară o personalitate fără pereche în întreaga istorie a arhitecturii, Antoni Gaudí i Cornet, născut la Reus în 1852 și mort la Barcelona în anul 1926. Opera lui Gaudí este o operă unică care, în unitatea ei absolută, pare nu doar o personală și dialectică succesiune de stiluri ci mai ales o organică respectare a unor proprii și unice legități generate de un ciclu temporal de formare și deformare.

Creația sa este o permanentă aspirație spre împlinire într-o operă de artă de un iraționalism pur, realizată însă grație stăpânirii totale a unei tehnici de maximă raționalitate, tehnică ce este însă nu un scop în sine ci doar un instrument menit a împlini un demers formal. Forma la Gaudí, "nu îmbracă ci realizează structura, după cum culoarea nu acoperă ci se topește în formă"⁷⁰. Limbajul lui Gaudí, întreaga gramatică a formei, sunt profund personale, simbolismul și semantica sa cu semnificat particular și mesaj unic fuzionând cu aportul morfologic adus de Art Nouveau.

Spunea De Fusco că "azi se admite că în întregul demers al arhitecturii contemporane, printre numeroasele sale componente dialectice, este prezent și binomul rațional-imaginar, iar Gaudí este arhitectul care, nu în proiecte ci în opere efectiv realizate, a sondat mai mult decât oricine altul această cale, nu cea a fantasmagoriilor individuale care se reduc la necomunicabilitate, ci pe cea a imaginarului și a inconștientului colectiv care, pentru a se manifesta, și-a refăcut o proprie idee religioasă. Chiar acestei valențe imaginare, desprinsă cel puțin în aparență de problematica contingentă, i se datorează faptul că în arhitectura lui Gaudí

⁷⁰ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

sunt perceptibile anticipări a multora din tendințele artei moderne, de la expresionism la suprarealism, de la cubism la informal⁷¹. Pentru Gaudi Art Nouveau-ul este un punct de sosire, dar atât de dens în informații și semnificații încât cu dificultate pot fi înțelese aspectele sale vizionare, precursorale ale curentelor care vor urma în arta modernă.

”Arhitectura lui Gaudi nu este simbolică - simbolul fiind intelectualism - nu este nici religioasă, ci este sacră: ea nu descoperă divinitatea, ci îi încredințează orașul ca într-un celebru tablou de El Greco”⁷². Opera sa are rădăcini în gotic, stil pe care Gaudi îl vedea "sublim dar incomplet [...] doar un început prea repede zdrobit de Renaștere [...] care trebuie să nu fie copiat sau profanat [...] ci continuat"; ea traversează Art Nouveau-ul spre a se încheia cu elemente cubiste și abstracte”⁷³.

Una din operele capitale ale arhitecturii moderne este Casa Milà din Barcelona, realizată de Gaudi între 1905-1910, care apare pentru De Fusco ca "o operă paradigmatică ce indică o a treia variantă de Art Nouveau". Așezată la intersecția a două bulevarde, Casa Milà este o clădire de locuit cu cinci nivele și două curți interioare, care respectă un "simbol al casei", cum dorea Gaudi, "pe o bază mare de piatră care la rândul ei simboliza centura muntoasă a lui Fra'Gherau, una din ondulațiile orogenice cele mai populare ale Monserat-ului". Casa este caracterizată atât în plan cât și în elevație de o curgere organică de linii concave și convexe. Simbolismul și mimetismul natural al acestei case ce pare o hulă împietrită, sunt profund transfigurate având o conformație arhitecturală dominată de o plastică dinamică a fațadelor, de amploarea deschiderilor și fluiditatea imaginilor. Casa pare a fi gândită pentru a fi realizată din beton armat, această "piatră artificială" fluidă; ea este însă realizată din masive blocuri de piatră și grinzi metalice, iar structura acoperișului din elegante arce parabolice de cărămidă.

Casa Milà, spune Sculy, atât planimetric cât și în fațade este ca un recif traforat de mare [...] Ea pare a încarna o participare umană totală la ritmurile care transpar din lumea naturală. Maestrul catalan participa în mod strict personal la cultura *Einfühlung*-ului și a Art Nouveau-ului, precum și la cea a simbolismului, anticipând cubismul, expresionismul și suprarealismul, adică este un artist modern care "contrapune" naturii creația, indiferent dacă este împins spre aceasta de motive religioase, de anxietăți existențiale sau de reminiscențe onirice. Si dacă opera de artă conține printre capacitățile ei evocatoare și pe cea a lumii naturale, trebuie limpede spus că această natură trebuie raportată la opera de artă și nu vice-versa.

După Salvador Tarrago, parcursul arhitectural al lui Gaudi, "veritabil Jupiter Amon al arhitecturii", poate fi împărțit în patru mari etape. Prima etapă începe după terminarea studiilor de arhitectură de la "Escuela de Arquitectura" din Barcelona în 1878 și durează până la începerea construcției Casei Vicens în 1882 și se poate considera că ea reprezintă perioada "urbană". Între 1883 și 1900 ne aflăm în perioada a doua, "istoricistă", în care Gaudi încearcă o depășire a eclecticismului și în care a realizat Casa Vicens, Pavilioanele Güell, Vila El Capricho, Palacio Güell, a început Sagrada Familia, Palatul episcopal din Astorga, Casa de los Botines,

⁷¹ Renato De Fusco, *L'idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1988

⁷² Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

⁷³ cf. Isidre Puig Boada (éd.), *Antoni Gaudi: paroles et écrits*, Editions L'Harmattan, 2002

Bellesguard, precum și casa Calvet. A treia etapă se situează între 1900 și 1917, fiind caracterizată de ajungerea la crearea propriului său stil, prin opere fundamentale ca Parcul Güell, Casa Batlló, Casa Milà, Școala de la Sagrada Familia și Capela coloniei Güell. Ultima etapă, situată între 1918 și 1926, este cea dedicată exclusiv operei sale capitale: Sagrada Familia. Sagrada Familia este o opera unică și fără egal, singura catedrală "vie", în construcție, a cărei terminare va mai dura poate secole, operă caracterizată de un geometrism suprem, reprezentând în modul cel mai înalt o arhitectură ce nu este mistică, nu este religioasă sau bigotă, ci este, în sensul cel mai înalt al termenului, o arhitectură sacră. Sentimentul avut în contactul direct cu șantierul viu de la Sagrada Familia este un sentiment al deplinei certitudini că te afli în mod absolut, în fața unei capodopere. Ai senzația că în straturile cele mai ascunse ale subconștientului se găsește ceva ce te face părtaș la marele fenomen al creației de arhitectură. În fața acestei opere transcendente orice îndoială metafizică încetează.

Una din chestiunile cele mai dezbătute ale secolului nostru «este aceea a unității sau a distincției dintre arte: adică dacă artele sunt tehnici diverse cu care se realizează o valoare unică și supremă - Arta - sau dacă fiecare dintre aceste tehnici realizează valori distincte. Problema este în legătură cu raportul dintre tehnicile artistice (și tehnologia epocii) și funcțiunea artei în lumea actuală.

În Art Nouveau predomină în general teza idealistă a dependenței tuturor artelor - deosebite în funcție de tehnicile folosite - de un principiu spiritual unic: *Ars una, species mille*⁷⁴. Aceasta este valabil și pentru Gaudi, dar cu diferența că unitatea este mai mult uniune și nu se referă la originea ci la sfârșitul procesului ca împlinire a unei finalități spre care tind, pe căi diverse, toate tehnicile. Ocazia pentru experimentarea posibilităților acestei sume (dar nu sinteze) este Parcul Güell, care în gândirea beneficiarului trebuia să facă parte din planul urbanistic al unui oraș grădină, la porțile Barcelonei. Tema ce și-a propus-o Gaudi a fost integrarea reciprocă a formelor artistice și a celor naturale. Desfășurarea reflectă vocația religioasă, care pentru Gaudi este fundamentală, indiferent de finalitatea construcției. Formele creațiunii sunt infinite variate, deoarece orice opreliște impusă fanteziei este o limitare a varietății de forme care realizează acordul cu varietatea infinită a formelor naturale; nici o imitație, nici un mimetism.

Deoarece tehnica este în serviciul fanteziei și fantezia nu are limite, problemele tehnice pe care Gaudi trebuie să le înfrunte sunt mai dificile decât cele inerente unei tehnici puse în serviciul rațiunii: nu numai că Gaudi este la curent cu toate noutățile tehnice ale timpului său, dar el înțelege să le depășească și aceasta chiar prin demonstrarea importanței numai relative a tehnicii. Parcul Güell are un caracter manifest ludic cum afirma Luigi Masini, iar tehnica este de fapt un joc al îndemânării, fără a-și exhiba magnificul mecanism propriu, care permite obținerea libertății absolute a jocului, vechi deziderat al lui Schiller. În spatele libertății necondiționate a invenției formale se găsește un complicat dar invizibil mecanism tehnic.

*Ars est celare artem*⁷⁵: iată prima probă că poetica lui Gaudi este încă fundamental barocă, și Milăra celei lui Borromini sau a lui Guarini. Nu este deci, din motive de umilință, că

⁷⁴ *Ars una, species mille* (Arta este una, speciile ei sunt o mie)

⁷⁵ *Ars est celare artem* ("Arta constă în a disimula arta", adică "Arta constă în a disimula artificul"), formulă medievală atribuită greșit lui Ovidius și uneori lui Horatius

abila tehnică a lui Gaudi nu face exhibiționism și nici magnificitate, ci dintr-un fel de dispreț orgolios [...] ca al unui mare senior risipitor care face precum artistul care realizează parcă jucându-se, ceea ce alții fac din necesitate și cu un mare efort. Și jocul este foarte evident: construcțiile sunt în mod voit stranii, înclinate, parcă ar fi pe punctul de a se prăbuși, părând a fi făcute din materie moale, ce se topește ca zăpada la soare. Ele par a sta în echilibru printr-un miracol și cea care realizează miracolul este tehnica artistului [...] Este semnificativă coincidența concepției lui Gaudi cu concepția wagneriană a operei de artă înțeleasă ca un compendium al tuturor artelor: "Gesamtkunstwerk".

Gaudi ca arhitect reunește nu numai arta constructorului, care definește structurile, pe cea a sculptorului care modelează volumele, sau pe cea a pictorului care califică suprafețele prin intermediul culorilor. El face să conflueze în operă multe materiale artisanale: mozaic, ceramică, fier forjat etc., reconstruind astfel tipul șantierului medieval în care artistul era șeful meseriașilor și nu acționa ca un proiectant ci ca un dirijor de orchestră [...] Arhitectura ca artă trebuie să se desprindă net de construcție, să refuze orice formă de finalitate practică, să ignore problematica socială a proiectării urbane, înfruntând-o numai, inserându-se și acționând în realitatea istorică actuală [...]

Arta pentru Gaudi este reîntoarcere la un trecut îndepărtat: nu imitând forme istorice,... ci acționând pentru realizarea unor valori ideologice opuse celor la care ar trebui să aspire... Cu un profund dispreț pentru "faptul și cultul" imaginii arhitectonice, Gaudi protestează contra pragmatismului tehnologiei, tehnica sa nefiind tehnica "lucrului" ci tehnica imaginii. Structurile sale sunt similare cu armăturile cu care sculptorul își susține materia pe care o modelează: nu se văd, dar îi permit să modeleze cu absolută libertate toate formele ce și le imaginează. Din acest motiv imaginea arhitecturii sale este autonomă și vitală [...] Progresul este rațional, decadența fatală. Contrastul reflectă o dilemă foarte gravă: dacă progresul, de care societatea modernă este atât de orgolioasă, este o cale spre salvarea umanității sau o cursă nebunească spre ruinare?⁷⁶».

⁷⁶ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

ART NOUVEAU ÎN ROMÂNIA

Una dintre caracteristicile fundamentale ale noului stil este internaționalismul. Dată fiind această caracteristică trebuie analizat modul în care acest curent s-a manifestat în România și în provinciile românești din Imperiul austro-ungar.

Această manifestare a primului curent "modernist" s-a făcut în trei moduri diferite, în funcție de pozițiile regionale specifice și de disponibilitățile socio-culturalo-politice. Astfel putem vorbi de reflexe directe de Secession în Transilvania și Banat, prin opere realizate de către arhitecți locali sau din Imperiul austro-ungar, după cum putem vorbi, pentru vechiul regat de influențe de factură franceză prin realizări ale arhitecților români sau francezi.

Deci dacă sursa este Art Nouveau-ul, influențesunt Secession-ul și Art Nouveau-ul francez. Astfel Secession-ul transilvănean sau bănățean, având ca sursă Secession-ul vienez, trece prin cele două faze caracteristice stilului: prin faza ornamentației fluide, curbilinii, reieșită parcă dintr-un univers vegetal, și apoi printr-o fază dominată de geometrism și simplificări aproape abstracte, prin ceea ce s-a numit "stil linear". Noul stil are variante care se datorează faptului ca arhitecții formați la Viena sau Paris au pregătiri artistico-profesionale legate de "modele" pe care, în mod conștient sau nu, le-au respectat.

În prima perioadă a Art Nouveau-ului transilvănean se resimte în mod benefic masiva influența vieneză datorată arhitectului Lechner, autor al așa zisului "stil" ce-i poartă numele, care a realizat la Budapesta opera sa cea mai reprezentativă, Casa Poștală de Economii. Pornind de la unele elemente stilistico-formale, caracteristice operei lui Lechner, Jakab Dezo și Komor Marcell vor fi arhitecții în opera cărora citatele folclorice bihorene și maramureșene vor fi prezente alături de altele tipic specifice stilului din întregul Imperiu austro-ungar. Din opera lor putem cita imobilele de pe strada Libertății din Oradea, unde influența "stilului Lechner" se face resimțită în mod direct, precum și Prefectura din Târgu Mureș, de o monumentalitate severă, rod al unui proces de "epurare" a limbajului decorativ și stilistic, care pare a fi fost rezultatul grefării directe a unor elemente decorative inspirate, dar nu copiate, din arta populară transilvăneană. În același stil Jakab și Komor mai restructurează la Oradea "Vulturul Negru", S.Baumgartner construiește la Târgu Mureș liceul Bolyai, iar S.Sztaril imobilul din Piața Republicii din Oradea.

Al doilea moment al Secession-ului transilvănean poate fi considerat "linear", moment în care se fac simțite, alături de influențele formale vieneze ale lui Wagner și Hoffmann și influențe ale lui Mackintosh. Muzeul din Sfântu Gheorghe realizat în 1911, biserica din Mănăstur-Cluj din 1912 și Întreprinderea Comunală din Târgu Mureș construită între 1911 și 1913, sunt câteva dintre cele mai importante opere ale arhitectului Eros Joska, reprezentative pentru momentul "linear" al stilului.

În "vechiul regat" problemele ridicate de Art-Nouveau se pun în mod diferit. Legăturile culturale și afective cu Franța, faptul că în școlile franceze de arhitectură erau formați în marea lor majoritate arhitecți români cu reale și sincere disponibilități culturale și imitative, ar fi constituit suficiente motive care să ducă la apariția unei variante românești de Art-Nouveau, asemănătoare mai mult sau mai puțin cu "sursa". Realitatea este însă diferită; fără a suferi de protocronism, putem remarca faptul că modul în care generația lui Mincu, trezită la Modernism de un patos național veritabil, a făcut trecerea de la eclectism la noul stil "românesc", reprezintă o cale proprie, care devansează aproape cu un deceniu experimentele și mișcările din occidentul european.

Introducerea de "citate" și nu de pastişe cu caracter popular românesc, poate fi considerată principala noutate a stilului, care va avea evoluția sa normală, spengleriană, pornind de la Mincu, ajungând la maturitate și încheindu-se cu excesele "stilului" neoromânesc.

Prima manifestare a noului stil poate fi considerată casa generalului Lahovary din București din strada Ion Movilă, realizată de Ion Mincu în 1886. Diplomat al Școlii românești de poduri și șosele, Mincu își obține la Paris în 1884 și diploma de arhitect, conferită de celebra Ecole des Beaux Arts cole des Beaux Arts.

Grigore Ionescu afirma că "academismul și eclectismul, care la sfârșitul secolului trecut erau atotputernice în întreaga lume, nu l-au tentat pe Mincu, la baza concepției sale despre arhitectură stând ideea că dezvoltarea artei de a construi trebuie, desigur, să se sprijine pe exemplele clasice aparținând vechilor arhitecturi [...] în sprijinul acestei concepții, noul în arhitectură nu se bazează pe ruperea continuității unui stil, ci reprezintă o creștere firească, o reluare pe plan superior și o prelucrare corespunzătoare a unor noi programe și cerințe sociale, a elementelor și formelor acumulate anterior"⁷⁷.

Realizând casa generalului Lahovary, Mincu spunea că a descoperit "rădăcinile sănătoase ale unui arbore doborât de furtună", reușind să facă din ea o operă care să "degaje o atmosferă românească", care, așa cum spunea Grigore Ionescu, "în ansamblul ei să fie o prelucrare novatoare a unor elemente și forme specifice vechii arhitecturi românești; clădirea caracterizându-se printr-o utilizare judicioasă a unor materiale și tehnici constructive tradiționale și, mai ales, printr-o viziune în ceea ce privește plastica arhitecturală, clară, însoțită de un bun gust în potrivirea proporțiilor, în dozarea decorației și în armonizarea culorilor.

Altă operă care exploatează același filon este "Bufetul" de pe șoseaua Kiseleff, realizat în 1892 după planurile pavilionului românesc de la Expoziția Universală de la Paris din 1889. "Bufetul" își păstrează tradiționalele elemente ale caselor boierești, nu printr-un proces de prelucrare directă a unor citate, mai mult sau mai puțin istorice, ci printr-un proces superior prin care se alege spiritul și nu doar forma arhitecturii tradiționale. "Bufetul" are o plastică arhitecturală mișcată și o mare, dar echilibrată, bogăție de decor chemată să evidențieze doar părțile superioare ale fațadelor. În ansamblul clădirii, accentul de plastică arhitecturală este pus pe foișorul de la etaj la care urcă o scară monumentală exterioară, protejată de o mare poală a învelitorii a cărei pantă urmărește pe cea a scării însăși. Clădirea are numai parter, cu o "loggia" în compoziția căreiasunt prinse, ca un ecou de rezonanțe ușor schimbate, atât bogăția de

⁷⁷ Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei, București 1982

ornamente florale de faianță colorată, cât și arcadele elementului dominant al clădirii: foișorul. (Grigore Ionescu)

Încheiem capitolul despre Art Nouveau, acest moment deschizător de noi drumuri în artă, de totală ruptură de ori ce formă de abordare istoricistă a problemelor ridicate de relația formă-ornament, cu punctele de vedere ale lui Giulio Carlo Argan⁷⁸, care consideră noul stil ca având, indiferent de variantele impuse de timp și loc, următoarele caractere constante: 1. tematica naturalistă (flori și animale); 2. folosirea de motive iconice stilistice și chiar tipologice, derivate din arta japoneză; 3. utilizarea unor elemente morfologice ca arabescurile lineare și cromatice, prezența de ritmuri bazate pe curbe și variante ale acestora (spirale, volute, etc.) și predilecția, în ceea ce privește culoarea, pentru tentele reci, liniștite, transparente, asonante, dispuse în mod plat sau venate, irizate, sfumate; 4. neacceptarea proporționării sau a echilibrului simetric și căutarea de ritmuri "muzicale" cu marcate dezvoltări în înălțime sau în lățime și înclinate spre ondulări și sinuozități; 5. evidentă, constantă comunicare prin empatie a unui sens de agilitate, elasticitate, ușurință, tinerețe, optimism.

Art Nouveau-ul este un stil ornamental în care se încearcă unirea elementelor hedoniste cu cele ale utilității, temele sale de bază fiind libertatea expresivă, tinerețea, primăvara și "înflorirea".

În noul stil funcționalitatea (utilul) se identifică cu ornamentul (frumosul), ornamentul pierzându-și caracterul de adaos la conformarea funcțională sau instrumentală a obiectului (tectonica). Ornamentul conformează obiectul însuși ca ornament și se transformă astfel din suprastructură în structură.

PROTORAȚIONALISMUL

"Valoarea unui edificiu constă în coerența cu propriul timp [...] într-o particulară istoricitate a fanteziei în raportul stilului cu ideile cele mai virile ale burgheziei europene, căreia i se datorează abandonarea formelor neoclasice, afirmarea protoraționalismului, cu exploziile sale universale, cu folosirea noilor tehnici, cu principiul: artă pentru top".

EDUARDO PERSICO

După pasul făcut de Art Nouveau, de "plastifiere", cum spunea Gillo Dorfles, a liniei constructive, după ce în procesul de devenire a arhitecturii Art Nouveau-ul a creat primul stil modern internațional, a devenit el însuși "manierist" intrând într-o firească eclipsă, dar nu în totală uitare. Germanii Art Nouveau-ului pot fi depistați periodic în multe din curente de avangardă, dar mai ales în întregul experiment expresionist, de la Poelzig la Mendelsohn, de la Berg la Häring sau Scharoun.

Art Nouveau-ul, prima formă a modernismului, după ce dăduse noi direcții fenomenului de devenire a arhitecturii, prin renunțarea la copierea clasicului și eliminarea pericolului latent al exceselor tehnicismului standardizator din așa zisă arhitectură a "inginerilor", avea însă în el

⁷⁸ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

germenii proprii "autoclasimizări" și avea să cedeze, în mare măsură, rolul de protagonist al înnoirii arhitecturale unui nou stil, protoraționalismul.

Protoraționalismul, ca mișcare de avangardă, "are un caracter prozaic și nu poetic"⁷⁹, caracter care împreună cu altele cum ar fi atașamentul plener pentru știință și tehnică, formează unul dintre invariantii noului stil. Alt invariant al stilului este criteriul de simplificare, de economie estetică, rezultat al accentului pe care îl pune protoraționalismul pe elementul "tehnică" al binomului artă-tehnică, accent ce era pus de către Art Nouveau pe criteriul "artă". Mutația de gust, de la familiile de forme concav-convexe specifice Art Nouveau-ului, la cele morfologico-geometrice specifice abstracționismului, formează un alt invariant al stilului. Eduardo Persico numea această mutație de gust "istoricitate a fanteziei"⁸⁰.

Termenul "protoraționalism" a fost folosit pentru prima dată de către arhitectul italian Eduardo Persico care considera că valoarea intrinsecă a arhitecturii constă în "coerenta cu propria epocă". Această "coerentă" se referă la relația fundamentală a lumii moderne cu tehnica și tehnologia.

Una dintre figurile cele mai importante ale protoraționalismului a fost Adolf Loos, născut la Brünn în 1870 și mort la Viena în 1933. El era obsedat de temerea că arhitectura modernă este amenințată de gravul pericol de a se transforma ea însăși din mișcare de avangardă în mișcare academică, încercând să evite ceea ce era de neevitat și anume transformarea oricărei mișcări de avangardă într-o mișcare care, după "dobândirea puterii", se complăce într-o stare de automulțumire, luptând pentru consolidarea propriei puteri, transformându-se într-un anchilozant al progresului, deci autoclasimizându-se.

Loos anticipează critica radicală a tradiției avangardei, "o critică care pornind de la gustul avangardei, cu experiențele ei introspective, discută complex forma [...] ce aplicată imaginii orașului se reproduce ca stil"⁸¹. Stilul este pentru Adolf Loos "scrierea Stimmnug-ului interior. Stilul este sinteză, confuzie lingvistică, nonsens ornamental, fixația definitivă a caracteristicilor imobile"⁸².

Principala contribuție a lui Loos în ceea ce privește critica de arhitectură, este autentică mărturisire a abstracțiunii mediate de Einfühlung. Opera sa critică, nespeculativă, orientată spre practică, cu argumentare sociologică, cu teze utilitare și moralistice, este de largă eficacitate culturală, marcând conștiința artistică a contemporanilor de importanța abstracțiunii de origine psihologică.

În acea "capitală a decorațiunii" cum numește Broch Viena, Loos afirma cu vehemență: "noi posedăm arta care a eliminat ornamentul". Această afirmație avea să o susțină în "Ornament und Verbrechen" (Ornament și crimă), opera teoretică ce i a adus atât celebritatea cât și un mare număr de dușmani, în care perora astfel: "lăsați zidurile voastre lise și nude, [...] construiți chiar din chirpici; nu le umpleți cu minciuni,.. ornamentația este ceva nerațional, un accesoriu profund josnic deoarece este o minciună [...] am formulat și proclamat legea următoare: pe măsură ce cultura se dezvoltă, ornamentul dispare din obiectele uzuale. Credeam că voi aduce contemporanilor mei o nouă fericire; ei nici nu mi-au mulțumit. Ba dimpotrivă, acest mesaj i-a umplut de tristețe, ei fiind copleșiți de ideea de a nu putea fi creatorii unui nou ornament [...]. Fiecare secol a avut propriul său stil: fi-vom noi singurii ce nu vom avea stilul nostru?; se vorbește de stil, dar de fapt se vorbește despre ornament. Atunci mi-am început predica. Am spus

⁷⁹ Renato De Fusco, *L'idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1988

⁸⁰ cf. E. Pontiggia (a cura di), *Edoardo Persico, Destino e Modernità*, Ed. Medusa, Milano 2001

⁸¹ Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Storia Universale dell'Architettura*, Electa Editrice, Milano, 1976

⁸² Massimo Cacciari, *Adolf Loos e il suo angelo*, Electa Editrice, Milano, 1981

nefericiților: consolați-vă. Deschideți ochii și priviți. Ceea ce dă, pe bună dreptate, măreția zilelor noastre, este faptul că noi nu mai suntem în stare să inventăm o ornamentație nouă. Noi am învins ornamentul, am învățat să scăpăm de el. În curând va veni un secol nou în care se vor împlini cele mai frumoase profeții. Curând străzile orașelor vor străluci cu marile lor ziduri albe. Orașul secolului XX va fi uimitor și gol, ca Sionul, orașul sfânt, capitala cerului [...] Omul modern [...] respectă ornamentele produse de epocile trecute, [...] el nu mai are nevoie de ornamente și știe că un om al secolului nostru nu mai poate să mai inventeze vreunul care să mai fie și azi valabil"⁸³.

Operele cele mai cunoscute ale lui Loos sunt; vila Karma de la Montreaux realizată între anii 1904-1906, casa Steiner de la Viena (1910); casa din Michaelerplatz din Viena (1910); casa Schen (1912); casa Rufer (1922); casa lui Tristan Tzara de la Paris (1926); casa Moller (1928) și casa Müller din Praga (1930). Aceste opere sunt o deplină demonstrație a două principii fundamentale, cum remarcă De Fusco: primul principiu constă în lupta contra oricărei forme de decorație, pentru a realiza o economie ce poate fi definită ca economie de natură estetică întru împlinirea unei datorii sociale; al doilea principiu constă în încercarea de a demonstra independența arhitecturii de alte forme de arte figurative, punctând pe specificitatea spațială, pe caracteristicile legate de natura materialelor.

Prima aplicație directă a principiilor pe care Loos le-a enunțat în așa zisa teorie a "Raumplan-ului" este casa Steiner construită în 1910 la Viena. Varietatea volumetrică a edificiului, dezvoltată în cadrul unui unic nivel de acoperire, este generată de modul de articulare a spațiilor interioare. Casa Steiner acuză limpede pe fațadele laterale expresia obținută din denivelările tipice ale articulării spațiale, iar ferestrele de dimensiuni diferite, toate la filă", rezultau din compartimentarea interioară. Fațadele, de o nuditate totală, sunt expresive prin faptul că volumul unic, articulat la două avancorpuri ce încadrează un perete central divizat în două registre orizontale, prezintă deschideri diferențiate la fiecare nivel, deschideri care nu întrerup aliniamentul orizontal.

Casa Steiner "se distinge prin caracterul ei anticipator din punct de vedere lingvistic [...] valid prin sensul său renovator [...] Ea este valabilă, mai ales, ca operă manifest a poeziei arhitectului austriac; ea este cea care încarnează, aproape literalmente, teoria sa. Cu certitudine, faimoasa fațadă dinspre grădină este o concesie la frumusețea gustului neoclasic, propriu codicelui stil al protoraționalismului, dar fațadele laterale anunță deja principiile "Raumplan-ului", fără a mai vorbi de fațada principală, cu siguranță urâtă, cu acoperișul de tablă curbă ce poate că a fost conceput polemic și demonstrativ de un arhitect ce excludea arhitectura din rândul artelor pentru însuși faptul că arhitectura are o funcțiune. În definitiv, casa Steiner, la fel ca teoria lui Loos, conține aproape toate aspectele pozitive și negative ale unei concepții care, mai mult sau mai puțin, marchează un salt în însăși ideea de arhitectură"⁸⁴.

O altă operă remarcabilă, realizată de către Loos când împlinea 60 de ani, a fost vila Müller din Praga, un veritabil reper cubic și nu cubist al modernismului, expresie a economiei și funcționalității. Dacă expresia exteriorului este aproape spartană, interioarele sobre volumetric sunt luxoase, bogat decorate cu materiale de finisaj nobile, precum marmora, mătasea și lemnul de esență prețioasă.

⁸³ Adolf Loos, *Trotzdem. Gesammelte Aufsätze 1900-1930*, Brenner, Innsbruck 1931

⁸⁴ Renato De Fusco, *L'idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1988

„Arhitectura mea nu o concep în planuri, ci în spații (cuburi). Eu nu desenez planuri, fațade, secțiuni. Eu desenez spații. Pentru mine, nu există parter, etajul unu etc. Pentru mine există doar spații continue, legate între ele, camere, antreuri, terase”⁸⁵.

Sentimentul dominant al spațiilor interne realizate de Loos este cel al economiei și proporțiilor, posibile reminiscențe ale voiajului său în America (1893-1896) și ale culturii sale de factură renescentistă. Loos remarca faptul că nu este normală acoperirea unor spații de dimensiuni diferite cu același plafon, la aceeași cotă, elaborând teoria "Raumplan-ului", care rezolva aceasta problemă prin încastrarea verticală a spațiilor, asigurând trecerea de la un nivel la altul prin intermediul scărilor și gradenelor care articulează într-un mod original spațialitatea volumelor, până ce toate spațiile interioare își găsesc locul sub același acoperiș. Se realizează astfel o importantă economie spațială (fiecare volum fiind atât de mare cât este nevoie ca să și îndeplinească funcțiunea) și o importantă varietate în formația însăși a spațiilor interne. Aceste încastrări de volume diferite sunt denunțate în fațade de deschideri ce nu mai respectă legăturile compoziționale ale limbajului clasic.

"Raumplan-ul" este definit de Ludwig Muzl ca "proiectare de camere care, încetând de a mai fi legate de un plan unic, stau la nivele diverse. În funcție de scopul și semnificatul lor spațial au înălțimea și mărimea variabilă, corelându-se într-un tot armonios și unitar care să exploateze la maximum blocul construit"⁸⁶.

Arnold Schönberg găsește similitudini între dodecafonia al cărei părinte este și "noutatea modurilor de intuiție" din Raumplan, considerând că arhitectura a oferit până la Loos doar "concepții bidimensionale, precum pictura, cele trei dimensiuni nefiind văzute simultan, ci în succesiune"⁸⁷.

În încercarea de a rezolva problemele locuinței colective într-o Vienă a austerității postbelice, Loos, arhitect șef al Departamentului de Construcții, a aplicat în mod parțial ideile "Raumplan-ului", în 1920, la complexul de case "covor" de la Hohenberg.

"Rolul semnificativ de precursor avut de Loos, depinde nu numai de extraordinarele sale intuiții ce le-a avut în critica culturii moderne, dar și din felul în care a formulat ideile "Raumplan-ului" ca strategie arhitectonică menită să depășească ereditatea culturală contradictorie a societății burgheze care, lipsindu-se de limbajul popular, nu putea primi în schimb cultura clasicismului [...] Loos este foarte aproape de programa ideologică a "Purismului" lui Amedée Ozenfant și Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), prin acel impuls de a sintetiza, la orice scară, obiectele-tip ale lumii moderne [...] Loos trebuie considerat în primul rând cel care a pus problema pe care Le Corbusier o va rezolva: aceea a planului liber. Rezultatul tipologic propus de Loos constă în combinarea exactității unei mase platonice cu oportunitatea unui volum regulat"⁸⁸.

Adolf Loos, acel Diogene modern, cum l-a botezat Persico, considera că "arhitectura nu este o artă [...] deoarece ceea ce servește unui scop trebuie exclus din sfera artei", având "credința granitică în virtuțile civilizatoare ale dezintoxicației ornamentale [...] fiind cel care a realizat o alternativă geometrizantă la limbajul Secesiunii [...] prin individualizarea frumuseții în formă funcțională [...] Iconoclastismul mușcător al lui Loos nu este un dat mecanic, aprioric: este un compendiu ce reprezintă o angajare inedită, de excepțională actualitate în configurarea spațiilor [...] Opera lui Loos poate fi abordată printr-un codice eversiv, structural și

⁸⁵ Adolf Loos, Stenograma unei conversații în Plzeň (1930)

⁸⁶ Ludwig Muzl, Gustav Künstler, *Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, Ed. Praeger, 1966

⁸⁷ Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Hg. J. Hahl-Koch, Salzburg 1980

⁸⁸ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (World of Art), Thames & Hudson, London, 2007

organic. Inventator al economiei spațiale, Loos poate fi considerat un punct nodal în procesul de devenire a arhitecturii, de la el înainte ne mai fiind cazul de a se mai vorbi de "proiect", ci de "proiectare spațială"⁸⁹.

Altă personalitate definitorie pentru arhitectura modernă, indisolubil legată de protoraționalism, a fost Auguste Perret, cel care a realizat prima definiție a unei tehnici a betonului armat pusă total în serviciul arhitecturii, tehnică însă umanizată prin ample elanuri poetice.

Opera protoraționalistă a lui Perret se diferențiază de Art Nouveau, în care ductilitatea metalului rezolva problemele estetice, prin modul în care betonul se mulează calificând atât structura cât și imaginea plastică.

În protoraționalism betonul armat determină discursul arhitectural grație calităților sale de "piatră artificială" care, la început fluidă, este capabilă să primească formele cele mai libere, traducând în elemente plastice organizarea structurii de rezistență. Perret este primul arhitect care definește cu mare claritate relația dintre elementele purtătoare și cele purtate, opera sa nefiind reductibilă doar la binomul structură-elemente de închidere, deoarece articularea spațiilor interioare are o pondere considerabilă în opera sa.

Perret, rămâne întreaga viață, cu constanță și coerență, un protoraționalist. El pornește de la compromisul folosirii unei tehnologii "adaptate" circumstanțelor și a unei conformații arhitectonice "adaptate" posibilităților tehnice, realizând o remarcabilă sinteză între aceste două fenomene, rezultatul fiind un limbaj care reușește a-și păstra și azi o anumită valabilitate. Dar operă cea mai importantă realizată de antrepriza "Perret frères", din 1906, a fost garajul din strada Ponthieu din Paris, "prima tentativă din lume de beton estetic" cum afirma chiar Perret. Betonul armat este lăsat aparent, dar "estetica betonului armat nu pare a fi fost un demers conștient"⁹⁰. Fațada garajului, cu structura din stâlpi și grinzi, încadrează panouri de sticlă și "numai simetria întregului și profilatura pilaștrilor verticali permit observatorului să intuiască vreo legătură cu tradiționala partițiune a unei fațade"⁹¹. Structura, proiectându-se în fațadă, îi determină compoziția. În garajul din rue Ponthieu, Zevi simte deja "intrarea în criză a liniilor și a suprafețelor, incapacitatea lor de a forma un continuum dinamic; cei doi termeni ai dichotomiei franceze: ingineria și clasicismul, riscă a se alia; inginerul se amăgește că a găsit măcar un limbaj (propriu), încrezându-se în logica construcției, dar discursul se reîntoarce în matca tradițională".

Altă operă de referință pentru protoraționalism și pentru întreaga arhitectură modernă este imobilul din 33, rue Franklin, realizat în 1903 la Paris de către "Perret frères entrepreneurs". Pentru întâia oară, în această construcție, elemente lineare de beton armat ajung să definească în mod plener spațiul. Elementele portante nu sunt decorate, în timp ce elementele de compartimentare interior-exterior sunt îmbrăcate cu ceramica decorată cu elemente florale. Perret continuă cercetările lui Guimard încadrând în structura modulată de beton armat panouri de ceramică cu desene florale. Verticalele și orizontalele structurii își asumă funcțiunea de "linii de ancadrament" similare celor de la palatul Stoclet din Bruxelles al lui Hoffmann. Aceste experimente, precum și multe din soluțiile sale vor rămâne un patrimoniu comun al limbajului arhitectural, valid până azi.

Ernesto Nathan Rogers afirmă că importanța reală a cercetărilor lui Auguste Perret constă "nu atât în noutate, cât în faptul că elementul structural a fost supus voinței formatoare a unui

⁸⁹ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950

⁹⁰ Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme modernes*, Ed. Casterman, S.A., Tournai, 1975

⁹¹ Leonardo Benvolo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza, Bari 2006

spirit arhitectonic, care i-a conferit o expresie, un ritm, o ordine: arhitectura nu este materie ci ordonanță"⁹².

Imobilul din rue Franklin este o construcție cu opt etaje, așezată îngrat între două calcanе, Terenul nepermițând realizarea unei curți interioare pentru iluminarea scărilor, Perret a adoptat un plan în forma de U, cu partea centrală retrasă, cu două balcoane la 45 de grade ce măresc desfășurată la stradă, rezolvând astfel problema iluminatului natural al interioarelor. Orice închidere de zidărie este eliminată la nivelul terenului, iar elementele de separație interior exterior pe următoarele cinci nivele sunt retrase în mod gradat, ultimul nivel devenind un veritabil precursor al "terasei grădină" atât de apreciată de Le Corbusier.

Trebuie observate la acest imobil, așa cum o face Zevi, mișcarea planimetrică ce oferă tuturor camerelor o vedere spre stradă, flexibilitatea ambientului desprinsă de o ortogonalitate elementară, iar la exterior, intenția de a "fugi" de staticitatea volumetrică prin elemente ieșinde și intrânde; mesajul figurai este emanat de vibranta dialectică dintre structura modulată, de beton armat, și panourile de separație interior-exterior placate cu ceramică.

Gabriel Astruc la însărcinat inițial pe arhitectul Henry van de Velde cu elaborarea proiectului unui teatru, pe Champs Elysées, pe un teren cu dimensiuni minime (37x95 metri), într-o zona a Parisului plină de semnificații, fapt ce făcea și mai dificilă alegerea unei soluții planimetrice și spațiale. Van de Velde, considerând că în condițiile oferite de teren și cerute de temă trebuie adoptată o soluție de beton armat, a făcut apel la antrepriza "Perret frères", fapt care avea să se soldeze până la urmă cu preluarea totală a lucrării de către Perret, lui van de Velde rămânându-i doar titlul onorific de consultant extern. Această "răpire" a lucrării avea să nu-i fie niciodată iertată lui Perret de către marele maestru belgian.

O structură dinamică de stâlpi și grinzi oferă cadrul pentru inserarea volumelor care conțin funcțiunile teatrului. Sala principală a teatrului este susținută de opt coloane legate între ele prin arce aplatizate. Fațada este sobră, placată cu piatră, conținând în mod fericit basorelieful de Antoine Bourdelle, care realizează aici una din cele mai fericite fuziuni dintre arhitectură și sculptură din întreaga arhitectură modernă. Atât sculpturile lui Bourdelle cât și frescele interioare realizate de Maurice Denis reflectă ceva din elementele simboliste moștenite din "la Belle Epoque".

Teatrul, "cu toată vigoarea impozației structurale, cu sala care parcă țâșnește, cu parapetele lineare ale foaierei, probează o lentă înclinație spre canoanele academice. Pilaștrii devin coloane, membraturile constructive devin asonante cu cele ale ordinilor clasice, intrarea devine monumentală"⁹³.

Perret a mai proiectat și o operă de "arhitectură industrială" de remarcabilă calitate, țesătoria industrială Esders, construită imediat după primul Război Mondial. În 1922 el a mai realizat biserica Notre Dame du Raincy, "la Sainte-Chapelle du Beton armee", Zevi spune că în această operă Perret "instrumentalizează arhitectonica luminii". Voința de a stabili o simbioză spațială între spațiul religios și cel al lumii înconjurătoare duce la închiderea spațiului interior cu pereți perforați și filtranți", care neagă prin exaltare scheletul. Astfel, este reinterpretat în modern vechiul vis gotic. În această lucrare Perret ajunge la expresia cea mai pură a propriului stil, obținând din beton armat o operă de nobile proporții cu o sintactică perfectă precum și cu formularea unui "pilastru cilindric care se articulează în interiorul unei construcții nepoartante". Principiile lui Choisy erau pe de-a întregul respectate, de la pereții prefabricați și traforați până la

⁹² Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Marinotti, 2006

⁹³ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950

coloanele fără caneluri [...] orice componentă era redusă la cea mai clară esență structurală proprie, (Bruno Zevi)

După bisericile de la Le Raincy și de la Montmagny, Perret mai realizează două construcții provizorii considerate de Frampton ca punct de maxim al creației sale; este vorba de Galeria de Artă și Le Palais de Bois construite în 1924 din elemente de lemn, standardizate și reutilizabile, precum și teatrul-arenă de la l'Exposition des Arts Decoratifs din 1925, operă considerată ca fiind "cea mai lucidă" a lui Perret, cu opt coloane dispuse în interior care susțineau o travee cu tavanul inelar, care, grație genialei transformări angulare pe patru direcții diagonale, susținea un luminator casetat, ce acoperea teatrul cruciform. Încărcările transversale ale acestei structuri erau transmise perimetral unor travee care se descărcau pe un sistem de coloane libere, dispuse la distanțe regulate în jurul auditoriumului [...] în exterior expresia era neelegantă din cauza acestor coloane redundante care articulau exteriorul lipsit de deschideri", fapt ce demonstra relativa "preocupare" a lui Perret pentru creația unui nou stil național clasic, o obsesie care avea să-i limiteze masiv opera sa ulterioară⁹⁴.

În Muzeul Lucrărilor Publice din 1937, Perret, în pură tradiție franceză bazată pe paralelismul dintre regulile clasice și practica constructivă, ajunge la acordarea unor asemenea valori acestor reguli, încât în mod automat acestea devin similare legilor naturii. Perret ajunge să identifice structura de beton armat cu structură prospectivă a clădirii, transferând structurii de rezistență exigențele și asociațiile spațiale ale structurii prospectice, cum spunea Benevolo. De aici exagerarea frecventă a simetriei și sugerarea permanentă a ordinilor clasice, nu ca prezențe formale, ci ca termeni paragonabili. Astfel la acest muzeu pilaștrii devin similari cu coloanele, iar traveele similare cu trabeașunile.

În tinerețe, Perret, amic al lui Paul Valéry, intuise că "arhitectura este arta de a organiza spațiul", dar în final ajunge să creadă că "prin intermediul construcției se poate exprima totul". Acest mijloc, cum spunea Zevi, a prevalat și, conformându-se modelelor tradiționale, a devenit sufocant pentru spațiu. Astfel Perret a ajuns în final a fi "Victima muzicii propriilor sale cuvinte cărora le asculta ecoul ce se reîntorcea peste ani în pieptul sau golit"⁹⁵.

Auguste Perret avea să rămână pentru arhitectură "apostolul betonului armat" deoarece din noul material avea să facă o mistică, așa cum spunea Michel Ragon. Betonul armat, născut în Franța, este gata să umple lumea de o autentică arhitectură", ceea ce pentru Perret însemna tradiție, adică "nu a imita servil vechile opere, ci a face ceea ce ar fi făcut (vechii maeștrii) dacă ar fi în locul nostru". Ca apostol funcționalist și raționalist al betonului armat, el pronunța fără umbră de echivoc celebra frază: "Cel care ascunde o parte oarecare a structurii se privează de cel mai legitim și frumos ornament al arhitecturii. Cel care ascunde un stâlp comite o greșală. Cel care face un stâlp fals comite o crimă". (Auguste Perret)

Keneth Frampton consideră că două lucrări teoretice fundamentale, *l'Histoire de l'Architecture* (1899) a lui Auguste Choisy și cea a lui Paul Christophe, *Le Béton Armé et ses applications* (1902), au fost opere de capitală importanță în formațiunea intelectuală a lui Perret, nu autodidact cum greșit se afirmă, ci fost eminent student la *École Nationale des Beaux Arts* din Paris în atelierul lui Julien Guadet, atelier părăsit însă înainte de a-și lua diploma și aceasta pentru a se putea lansa cât mai repede în viața activă a antrepriei de construcții a familiei. De la Choisy, profesor la l' *École des Ponts et Chaussées*, a reținut versiunea deterministă a istoriei, conform căreia diferitele stiluri au apărut nu ca simple capricii ale modei, ci ca o consecință logică a dezvoltării tehnicii de a construi.

⁹⁴ Keneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (World of Art), Thames & Hudson, London, 2007

⁹⁵ Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Marinotti, 2006

De la Paul Christophe, din studiul asupra "sistemului Hennebique". Perret a reținut tehnica precisă de proiectare și realizare a structurilor de beton armat, tehnică ce avea să se grefeze pe propria-i concepție de largă obiectivitate asupra artei de a construi. "La origini, arhitectura este numai o structură de lemn. Pentru a rezista focului s-a construit cu materiale mai rezistente, dar prestigiul structurii de lemn a fost atât de mare încât i-au fost reproduse toate caracteristicile, chiar și floarea cuielor"⁹⁶. Preluând de la Choisy ideea că trabeațiunea greacă este antecedentul clasic al structurilor moderne și că arhitectura gotică este caracterizată de o structură portantă cu nervuri, Perret ajunge să considere ca și Viollet-le-Duc că stilurile sunt determinate de tehnicile de construcție.

În afara lucidității arhitecturii sale și perfecțiunii remarcabile a operelor realizate, Perret marchează teoria arhitecturii cu o mentalitate dialectică personală, plină de aforisme, cu o permanentă opoziție a ordinii contra dezordinii, a structurii contra elementelor de închidere, a permanentului contra provizoriu lui, a mobilului contra imobilului, a raționalului contra imaginarului, etc. Poziții analoage pot fi întâlnite și în opera lui Le Corbusier; dar începând cu Expoziția de Arte Decorative din 1925, păreriile acestor două personalități au început să fie divergente, fapt probat nu numai de edificiile realizate pentru Expoziție, dar mai ales pe plan teoretic, din moment ce nimic nu este mai îndepărtat de principiile lui Perret decât *Les cinq points d'une architecture nouvelle* "Cele cinci puncte ale unei arhitecturi noi"), pe care Le Corbusier avea să le publice un an mai târziu, adică în anul 1926.

"Marile edificii ale epocii noastre sunt realizate dintr-o osatură, o structură de otel sau beton armat. Osatura ține edificiul tot așa cum scheletul susține animalul; tot așa cum scheletul animalului care este ritmat, echilibrat simetric, conține și susține organele cele mai diferite și mai variat situate, tot așa structura edificiului trebuie să fie compusă, ritmată, echilibrată și chiar simetrică"⁹⁷. (A.Perret)

Această atitudine considerată de unii drept limitare culturală, îl va împiedica pe Perret în a exploata în mod plener betonul armat, material căruia, așa cum i s-a zis, i-a fost "apostol". El a crezut că a găsit cel mai adecvat sistem constructiv al timpurilor moderne, prin integrarea totală a elementelor realului (și nu doar a vizibilului) definind, la propriu și la figurat, ideea structurii de stâlpi și grinzi, dar găsindu-se în dificultate tocmai în găsirea posibilităților de a exprima "calitatea peculiară" a betonului armat, soliditatea structurală dintre pilaștri, travee, grinzi și deci în acceptarea structurilor continue aplicate deja din 1926 de către tovarășul său de generale Maillart.

"Opera lui Perret este născută într-o lume franceză cu profunde legături între clasicism și știința construcției, lume din care au ieșit Durând, Labrouste, Contamin, Dutert, Eiffel. Perret a intuit elementele glorioase ale acestei tradiții, explorând însă zone necunoscute și ajungând la rezolvări pline de curaj a unor probleme care înaintea lui nu au fost nici puse și deci nici rezolvate. El a crezut în mod intim în clasicismul structural, nerealizând că acesta duce la o cale care duce într-un unghi mort, Aceasta a fost cauza pentru care nu putem vorbi de urmași legitimi lăsați de el, iar tovarășii săi de generație, proveniți din același mediu, dintre care putem cita pe Henri Sauvage (1873-1932), vor reuși doar a doza aportul clasicismului francez și a Art Nouvea-ului european, fără a ajunge însă la rezultate noi"⁹⁸. Altă personalitate de vârf a protoraționalismului a fost Tony Garnier (1869- 1948). El a definit o altă variantă a stilului prin faptul că a reușit a-și încadra fiecare operă de arhitectură într-un program urbanistic clar definit.

⁹⁶ Auguste Perret, *Contribution a une théorie de l'architecture*, Paris, 1952

⁹⁷ cf. Christophe Laurent, Guy Lambert et Joseph Abram, *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Ed. Le Moniteur, 2006

⁹⁸ Leonardo Benvolo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza, Bari 2006

Opera sa cea mai interesantă este proiectul din 1901 pentru "Une cité industrielle" de 30 000 de locuitori; este un proiect pentru o zonă imaginară, care este cel mult definită de un teren cu o parte de câmpie și una colinară, în partea de jos curgând un râu ce se unește cu un torent; între cele două ape se dezvoltă nucleul industrial, punctul nodal al întregului proiect. Zona industrială este separată printr-o amplă bandă verde de zona feroviară și de cea de pe colină (zona rezidențială); zona cea mai de sus a colinei este rezervată spitalelor. În zona industrială, pe axa mediană, se găsesc centrul civic, școlile, dotările sportive. Zona destinată locuințelor este subdivizată în loturi de 150 x 30 metri, ce puteau fi construite oricum, cu condiția ca jumătate din ele să fie zone verzi publice. Locuințele puteau fi colective sau unifamiliale, cu distanțe prestabilite față de stradă, ele urmând a fi realizate fără vreo decorație, din beton armat, sticlă și fier, cu acoperișul în terasă, cu ferestre de ample dimensiuni, standardizate. Edificiile publice anticipau și ele cu decenii realizări tipologice anologice. Pevsner spunea despre gara și hotelul din acest proiect că "au un aspect absolut postbelic". Cât despre urbanismul lui Garnier se poate spune că el este prin riguroasa sa funcționalitate, zonificare, lotizare, modelul urbanismului raționalist.

Parte din proiect a fost realizată într-o oarecare măsură în Lyon, orașul natal al lui Garnier care s-a bucurat de sprijinul masiv al primarului orașului, executând "Les grands travaux de la ville de Lyon". Între anii 1909-1913 au fost realizate: Piața pentru animale și Abatoarele de la Mouche; între 1913-1916 Stadionul Olimpic; între 1915-1930, spitalul de la Grange Blanche. iar între 1928-1935, cartierul de case populare "Etats Unis". În opera protoraționalistă a lui Garnier transpar elemente specifice clasicismului, iar când în căutarea unui nou limbaj operează simplificări geometrice, căutând o reducere la o presupusă esență", rezultatul este o operă în afara timpului, edificiile lui putând fi datate cu un deceniu înainte sau înapoi, cum spunea De Fusco, fără să se întâmple vreo mutație în judecata lor. Garnier a rămas întreaga viață indiferent pentru tot ceea ce se întâmpla în lumea artelor vizuale. "Studiile de arhitectură pe care le prezentăm aici [...] privesc organizarea unui oraș nou, orașul industrial, deoarece cea mai mare parte a orașelor noi ce vor fi fondate de aici înainte se vor datora motivelor de ordin industrial [...] printr-un astfel de oraș toate aplicațiile arhitecturii pot să și găsească loc"⁹⁹.

Garnier își îndeplinește misiunea de arhitect nu doar cu mentalitatea demagogică a planificatorului veleitar urban, ci cu cea "a arhitectului care își așează operele într-un plan mai vast, care la rândul lui se bazează pe realitatea unor astfel de opere, sudându-se într-un tot unitar de arhitectură și urbanism; nu întâmplător Garnier își numește lucrările studii de arhitectură"¹⁰⁰.

Din opera sa pot fi extrași următorii invarianti: valoarea normativă a factorilor igienici (aer, sol, vegetație), construcția deschisă, diferențierea dintre circulația pietonală și cea carosabilă, orașul parc, etc., care vor deveni realități palpabile în întreaga mișcare modernă. Benevolo consideră că Garnier este legat de celălalt mare protoraționalist, Perret, prin calitățile și limitele caracteristice protoraționalismului: sprijinirea pe o tradiție, de unde ideea existenței unei arhitecturi perene, de adaptat la exigențele timpurilor, dar bazată pe fundamente formative imuabile, de unde și referirea, discretă dar niciodată uitată, la clasicism; ideea unei armonii prestabilite între ereditatea arhitectonică și tehnica constructivă, și deci, încrederea de a putea înfrunta cu aceste mijloace toate problemele puse de viața modernă și de progresul științific și social.

⁹⁹ Tony Garnier, *Une cité industrielle. Étude pour la construction des villes*. 2. Aufl. Massin, Paris 1932

¹⁰⁰ Renato De Fusco, *L'idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1988

Altă figură de prim ordin a protoraționalismului a fost Hendrik Petrus Berlage (1856-1934). Asemănător cu Loos, care la întoarcerea dintr-un esențial voiaj în Statele Unite avea să pronunțe grava formulă: "Ornament und Verbrechen" (Ornament și Crimă), Berlage avea și el să exprime, după o experiență americană similară, cuvântul "minciună" pentru tot ce era fals decorativism în arhitectura contemporană.

"Arhitectura începe din nou să creeze spații și nu să deseneze fațade [...] Noi arhitecții, trebuie să revenim la tot ce este autentic. Arhitectura trebuie regândită în propria esență, în fundamentele ei. Arta de a construi rămâne cea de a asambla elemente diverse într-un tot armonios pentru a determina un spațiu. Acest adevăr fundamental a fost uitat, Datoria noastră este aceea de a construi bine, de a face o operă naturală și nu de a masca această construcție"¹⁰¹.

Format la Eidgenössische Technische Hochschule din Zurich între 1875-1878, Berlage a fost unul dintre elevii lui Gottfried Semper, iar la reîntoarcerea sa în 1881 în Olanda și-a început cariera asociindu-se lui P.J.H.Cuijpers, fost discipol al lui Viollet-le-Duc, un arhitect ce a încercat raționalizarea eclectismului în "tentativa de a dezvolta un nou stil național" (K.Frampton). Opera sa a avut o influență notabilă asupra întregii generații tinere de arhitecți olandezi și mai ales asupra lui Berlage.

Unele elemente ale limbajului arhitectural al lui Berlage par a fi influențate de opera lui Cuijpers, iar altele par a-și avea originea în neoromaneul lui Richardson. Dar opera lui Berlage a preluat în mod creator aceste influențe fertile, care au contribuit la definirea unui propriu și original limbaj arhitectural, ce grație unei exemplare rigori constructive, au dus la realizarea unor opere remarcabile, cum ar fi Vila de la Groningen, din 1894 și Edificiul pentru birouri de la Haga, realizat în anul 1895.

Limbajul novator al lui Berlage avea să se închege în opera sa capitală. Bursa din Amsterdam, pentru care a realizat în afara proiectului inițial alte patru variante în care procesul succesiv de purificare, de simplificare, de ajungere la veritabile esențe se simte în mod plener, ducând, așa cum spunea Reyner Banham, atât la primatul spațiului, cât și la o nouă definire a importanței acordată zidurilor ca elemente ce definesc acest spațiu, determinând forma și necesitatea de proporționări sistematice. "Mai înainte de toate, zidul trebuie să fie prezentat în toată nuditatea lui, în toată frumusețea lui lisă [...] Arta de a construi constă [...] în crearea de spații, iar nu în schițarea de fațade". (H.P.Berlage)

Perfecționarea graduală a operei lui Berlage atinge apogeul în Bursa din Amsterdam, unde "tonul filosofic ce transcende orice structură singulară, care, mai întâi se mulează în contextului urban și apoi, prin extensiune, corpului politic în general"¹⁰². Citatele istorice ușor descifrabile în Bursa din Amsterdam sunt doar puncte de pornire pentru o analiză originală constructivă, pentru punerea în evidență a elementelor funcționale menite să creeze efecte decorative inedite. În ceea ce privește amintirile stilistice, metoda pare nouă și sunt ușor de remarcat consistența și textura pietrei și a cărămizii. Efectul este remarcabil mai ales prin faptul că legătura dintre materialele diferite se face la același nivel chiar acolo unde după tradiția clasică ar trebui utilizat un artificiu plastic.

Calitatea remarcabilă a operei lui Berlage constă în "traducerea efecte lor plastice în valori cromatice [...] în separarea aspectului geometric rezultat chiar din desenul volumelor de aspectul fizic, rezultat din diferențierea materialelor folosite. Astfel se introduce un nou grad de libertate în toate fenomenele și combinațiile tradiționale; iar repertoriul curent, pentru a putea

¹⁰¹ H.P. Berlage, *Schriften zur Architektur*, Birkhäuser Basel; ISBN 3-7643-2587-9 (German edition) 1991

¹⁰² Keneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (World of Art), Thames & Hudson, London, 2007

continua metafora, devine mobilizat, în așa fel încât să poată fi adaptat la noi uzanțe, la noi obiceiuri"¹⁰³.

Faptul că avangarda arhitecturală este în esență doar un produs momentan până la realizarea "marelui stil arhitectonic al comunității viitorului" îi este maestrului olandez mai limpede decât tuturor contemporanilor săi. Elementele și instrumentele oferite de tradiția curentă sunt supuse de el unui proces de analiză și reorganizare și după opțiuni cu substrat subiectiv, dar și obiectiv, le încadrează într-o succesiune rațională de "pasagii" cum spune Leonardo Benevolo, care consideră că "între componentele obiective și subiective ale proiectării, între metodă și alegerile formale, Berlage stabilește un fel de paralelism, asociind unele exigențe metodice unor certe precepte figurative".

Legată în mare măsură de protoraționalism, dar și de tradiția artizanală germană, mișcarea "Deutscher Werkbund" a fost cea mai importantă organizație germană de factură artistico-culturală din perioada primului Război Mondial. Fondată în anul 1907 de către un grup de artiști, oameni de artă, de cultură și de industriași, mișcarea avea drept fel suprem "fizarea" artelor, artizanatului și a industriei germane la "lumea modernă".

Odată cu începutul secolului nostru. Germania iese din inerțiile sterile clasicizante, intrând "în forță" în cultura arhitectonică modernă, cultură ce în principiu poate fi caracterizată drept "anti-clasică".

"Originalitatea s-a manifestat, de două secole încoace, în opoziție cu clasicismul. Nu-i formă sau formulă nouă care să nu fi reacționat împotriva acestuia", afirma Emil Cioran.

Lumea germană, lipsită de precedente culturalo-politice similare celor franceze sau britanice, recuperează repede și viguros intrarea târzie în lumea revoluției industriale, deci în lumea modernă. Pentru înțelegerea mai exactă a scopului Werkbund-ului vom cita din statutul asociației care urmărea, printre altele, "înnobilarea muncii artizanale prin legarea ei de artă și de industrie. Asociația vrea să facă o alegere a ceea ce este mai bun în artă, în industrie, în artizanat și în forțele active manuale; vrea să unească eforturile și tendințele spre lucrul de calitate din lumea muncii; formează punctul de confluență pentru toți cei ce sunt capabili și doritori de a produce un lucru de calitate".

Deutscher Werkbund prelua parte din ideile și organizarea asociațiilor englezești de inspirație morrisiană dar, spre deosebire de acestea, nu punctează numai pe artizanat și pe opoziția fundamentală dintre acesta și metodele de producție industriale. Werkbund-ul nu exclude nici un factor capabil de a acționa în mod concret, poziția mișcării fiind o poziție "de metodă" nedeterminată, ambiguă, acoperită de formula lucru de calitate" (Qualitäts arbeit). Werkbund-ul se naște după cea de "a treia Expoziție a artizanatului german" de la Dresda din 1906, iar arhitectul Hermann Muthesius poate fi socotit părintele mișcării. În calitate de diplomat la Londra, el a făcut "spionaj arhitectural", trimițând periodic ample informări guvernului german privitor la starea, atitudinile și direcțiile în care se dezvoltă în domeniul socio-arhitectural lumea britanică ajunsă la apogeul puterii. Scopul său era "spiritualizarea producției germane", afirmând că "dezvoltarea gustului, plăcerea de a opera asupra formei, are un semnificat decisiv pentru viitorul statului german. Întâi trebuie să facem ordine în propria noastră casă, și când totul va fi clar și luminos înăuntru vom putea avea și rezultate bune în afară. Atunci vom putea arăta lumii că suntem demni de misiunea noastră, [...] de a reda lumii și epocii noastre pierdutele beneficii ale unei culturi arhitectonice". Prin Werkbund se oferă baza ideologică a efortului industrial ca palingeneză colectivă a spiritului german, în prima fază principala problemă a mișcării a constat în a da un răspuns la dilema acordării preponderenței factorilor de

¹⁰³ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza, Bari 2006

standardizare (a celor industriali) sau a celor artistici, deci de a rezolva disputa de nerezolvat dintre artă, economie și industrie. Autorii polemicii au fost Muthesius și van de Velde. "în spatele termenilor tradiționali ai acestei polemici se ascunde încercarea de a depăși toate particularitățile avangardei"¹⁰⁴.

Mișcarea s-a difuzat în numeroase țări europene și din ea au făcut parte două generații de arhitecți moderni: aceia ai primei generații ai arhitecturii moderne și viitorii maeștri ai raționalismului, cum au fost Gropius, Mies van der Rohe și Taut. Între aceștia și arhitecții din prima generație, van de Velde și Peter Behrens pot fi considerați un fel de "mediatori", van de Velde având o contribuție de ordin organizatoric și intelectual, în timp ce Behrens a acționat în mod practic și poate fi considerat, așa cum afirmă Argan, una dintre "figurile cheie" pentru înțelegerea acestei pagini esențiale din istoria arhitecturii moderne".

Peter Behrens (1868-1940), care și-a început cariera ca pictor, membru al Secession ului vienez, a construit la Darmstadtul lui Olbrich o casă în spiritul Jugendstil-ului, își găsește grație Werkbund-ului momentul de maturizare a "persuasiunii absolutei necesități de a stabili un raport sistematic între arhitectură și industrie, fiind cel dintâi în a experimenta aceasta"¹⁰⁵.

Prin Behrens se schimbă chiar "statutul" meseriei de arhitect. La celebra A.E.G. (Allgemeine Elektrizität Gesellschaft), el devine pentru prima dată în istoria meseriei, un arhitect modern, un veritabil "factotum". Autor al construcțiilor halelor industriale, designer al produselor, autor al blazonului firmei, și astăzi valabil și creator de modă, Behrens atinge apogeul creației sale realizând la Berlin, în 1909 fabrica de turbine a firmei A.E.G., operă celebrată ca un veritabil prototip al arhitecturii industriale moderne. El este într-o oarecare măsură, cum spunea Bruno Zevi, un eclectic de o extraordinară bravură, care după experiența de la Darmstadt pare a uita lecțiile lui Josef Maria Olbrich, inspirându-se pentru Crematoriul de la Delstern (1907) din Renașterea florentină. Succesiv, între 1909-1912, desenează grandioase edificii funcționaliste, printre care, în afara fabricii de turbine, pot fi citate rezervoarele de la Frankfurt și magazinele A.E.G. din Berlin; dar în 1911 îmbracă formele cele mai cinice, academice, realizând sobra Ambasada germană de la Petersburg ce anunța deja spiritul teutonic prenazist. Dar el are tăria de a nu se închide pe direcții reacționare, schimbându-și gustul din când în când și primind în gloriosul său atelier tineri ca: Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier și aderând la inițiativele lor cu un paternalism plin de generozitate, ceea ce îi permite să recepționeze poetici multiple: de la casa de la Basset-Lowke, construită la North Hampton în 1906, pentru a ajunge la articulata, asimetrică vilă din Taunus, din 1931. În afară de acestea mai trebuie citată acea operă capitală care este Hochster Farbwerke din Frankfurt, din 1920-1926, o uimitoare asimilare a climei expresioniste care dinamizează zidurile medievalizante dominând peisajul urban. Personaj plurivalent înclinat spre o permanentă transformare, are în esență un bilanț ce rezultă profund fecund. Behrens acceptă o multitudine de limbaje pe care le aplică cu o înțeleaptă dexteritate profesională.

Protorationalismul și-a găsit în programele construcțiilor industriale cea mai emblematică tipologie constructivă, iar fabrica de turbine realizată de Behrens pentru A.E.G. în anul 1909 la Berlin poate fi considerată opera cea mai reprezentativă a curentului. Este o hală industrială de 207 x 39 metri de care este legat un alt corp cu două nivele. Ea este acoperită în terasă, cu structura metalică vizibilă, iar pe laturile lungi are vaste zone vitrate, în timp ce fronturile scurte sunt similare cu frontoanele "altor arhitecturi", fără a fi însă triunghiulare în sens clasic, dar menite a imprima construcției o monumentalitate din care transpare ceva din acea zeificare a

¹⁰⁴ Leonardo Benvolo, *Storia dell'architettura moderna*, Ed. Laterza, Bari 2006

¹⁰⁵ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950

muncii specifică lumii bismarkiene. Behrens nu a intenționat a da specificitate acestei opere și bazându-se doar pe calitățile expresive și funcționale ale construcției, a încercat să realizeze funcțiunea după maxima lui Schinkel, pentru care "reprezentarea idealului funcționalității determină valoarea artistică a operei"¹⁰⁶.

De Fusco vede în Turbinenfabrik "sinteza între un templu grec și o uzină" notând însă coexistența elementelor structurale manifest exprimate și subtilele corecțiuni optice ce demonstrează buna cunoaștere a lumii vitruviene.

Acest edificiu, cel mai cunoscut dintre cele cinci construite de Behrens pentru A.E.G., rămâne, atât prin contradicțiile cât și prin neoclasicismul său, pentru care nu deviază de la codicele stil al protoraționalismului, un pas important pe care arhitectura contemporană îl face în acest sector tipologic, fiind o paradigmă a tuturor construcțiilor industriale din perioada raționalistă începând cu Faguswerke a lui Walter Gropius.

O altă operă de majoră importanță pentru protoraționalism este acel Werkbundtheater construit de Henry van de Velde pentru expoziția de la Köln din 1914. Este una dintre cele mai semnificative opere nu numai ale arhitectului de anvergură europeană ce a fost van de Velde, ci și a întregii mișcări protoraționaliste. Edificiu simetric, cu unele citate clasice specifice codicelui stil al protoraționalismului, teatrul era un organism unitar sală-scenă, precedat de o zonă de intrare care avea pe ambele părți, pe întreaga sa lungime, câte un foaier din care se accedea la nivelul galeriei prin două scări simetric dispuse.

Despre această construcție ce face oarecum trecerea de la Art Nou-veau la protoraționalism, se poate spune că: "pe laturile scenei, ca în transeptul unei biserici de plan cruciform, erau dispuse zonele de depozitare ale serviciilor și cele rezervate personalului. Dotările scenice se datorau lui Gordon Craig, reformator al scenografiei și marelui regizor Max Reinhardt și erau dintre cele mai semnificative. Ele conțineau un spațiu care ținea orchestra ascunsă, cu o scenă semicirculară cu fundalul din zidărie, realizată asemănător cu o absidă și cu un proscenium tripartit care permitea atât rapidă schimbare a decorului chiar în timpul reprezentărilor, cât și o viziune unitară a scenei"¹⁰⁷. Fiecare element planimetric era limpede exprimat de volumetria exteriorului cu o perfectă corespondență între exterior-interior.

„Compoziția arhitectonică a exterioarelor Teatrului de la Köln, ca și a interioarelor sale creează o stare de spirit de intensă corespondență între spectator și actor, tot așa cum în exterior se crea o simbioză între peisajul de pe malurile Rinului și volumul construcției: unul se reflecta în liniile celuilalt¹⁰⁸". Cu toată această afirmație a lui van de Velde, care ține mai mult de limbajul Art Nouveau-ului, deci de cel al Einfühlung-ului, din cauza operațiunilor de abstractizare care generează o proprie configurație lingvistică, care determină forme particulare, se poate considera că Teatrul aparține categoric protoraționalismului, cu amendamentul că el este o posibilă variantă a curentului în care raportul de participare și simpatie simbolică între obiect și subiect între operă și peisaj, este însă din lumea Art Nouveau-ului.

FUTURISMUL

"Problema arhitecturii moderne nu este o problemă de reorganizare lineară, nu este vorba de a găsi noi muluri, noi arhitrave [...]nici de a înlocui coloanele, pilaștrii ș consolele [...] ci de a ridica noua

¹⁰⁶ cf. Mario A. Zadow, *Karl Friedrich Schinkel – ein Sohn der Spätaufklärung. Die Grundlagen seiner Erziehung und Bildung*. Stuttgart 2001

¹⁰⁷ Renato De Fusco, *L'Idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1988

¹⁰⁸ Henry van de Velde, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen*. Édition critique, éd. par Léon Ploegaerts, Bruxelles, 1999

structură construită pe o bază sănătoasă [...] de a o integra științei și tehnologiei [...] stabilind noi forme, noi linii, noi rațiuni de a fi ale unei exigențe legate unic de condițiile specifice ale vieții moderne".

ANTONIO SANT'ELIA

În tumultuoasa perioadă de la începutul secolului XX, când "revoluțiile" din domeniul vizualității deschiseseră artelor căi fundamentale noi, în lumea cea mai "reacționară" la inovații conceptuale și formale care este Italia, apare parcă în mod compensatoriu și miraculos futurismul, prima mișcare absolută de avangardă. "Avangarda este o mișcare ce investește în artă un interes ideologic, pregătește în mod deliberat și anunță o radicală revoluție a culturii și obiceiurilor, negând în bloc tot trecutul și înlocuind cercetarea metodică cu o curajoasă documentare în domeniul stilistic și tehnic"¹⁰⁹.

Unii consideră mișcările de avangardă ca fenomene tipice pentru țările pe cale de dezvoltare, unde efortul plin de cele mai acute intenții revoluționare se reduce în general la extremism polemic. Revoluția care se dorește este o revoluție industrială și tehnologică, deci o revoluție de factură burgheză: și totuși, în noua civilizație tehnocrată, a mașinilor "geniul" adică intelectualii, adică artiștii trebuie să fie cei care dau impulsul spiritual, dar contradicția fundamentală constă în faptul că sub gustul scandalului și al disprețului plener pentru tot ce este burghez foarte ades se găsește oportunismul.

Mișcarea futuristă, născută în perioada plină de efervescențe culturale care precede primul Război Mondial, este indisolubil legată de numele lui Tommaso Filippo Marinetti care a publicat în aceeași zi de 20 februarie 1909, în Italia în *Poesia*, în Franța în "Le Figaro" și în România¹¹⁰ în revista *Democrația* din Craiova, celebrul manifest al futurismului, cea mai importantă contribuție originală italiană la mișcarea de avangardă. Pevsner spunea că: "explozivă în intenții, dar ades confuză în rezultate, mișcarea a atins literatura, muzica, artele figurative"¹¹¹.

Futuriștii se proclamau antiromantici, adepții unei arte expresive, de stări de suflet profund emotive, capabile să exalte tehnica și știința pe care nu le doresc însă poetice sau lirice. Considerând că intelectualii reprezintă aristocrația viitorului, ei ignoră lupta de clasă, opțiunea lor politică fiind naționalismul, văzând în geniul italian singura salvare a culturii mondiale, cu toate că își proclamă vehement internaționalismul. Cer războiul ca igienă a lumii, participând ca voluntari la prima conflagrație mondială și murind eroic pe front ca Boccioni și Sant'Elia.

Manifestul futurismului cuprindea unsprezece articole, în primele patru laudându-se virtuțile curajului, energiei, afirmându-se magnificența supremă a vitezei; se afirma că "o mașină de curse este un obiect mai frumos decât Victoria din Samothrace". Următoarele cinci articole idealizează pe conducătorul acestei mașini, pe omul modern, considerându-se că el face corp comun cu traiectoria universului. Articolul zece face apel la distrugerea necruțătoare a instituțiilor academice, în timp ce ultimul, al unsprezecelea, detailează contextul ideal al arhitecturii futuriste.

Unul dintre principalii protagoniști ai futurismului a fost Giuseppe Balla, care după studii de pictură „divizionistă”, de cercetare a vibrației luminoase, propune o reprezentare sintetică a cinetismului, a ritmurilor dinamice cosmice, încercând să justifice istoric futurismul, să-i conserve caracterul de avangardă deschisă permanent spre nou.

O altă personalitate de primă importanță a mișcării a fost Umberto Boccioni, care a încercat să individualizeze în cinetism, în mișcarea fizică, în viteză, factorul coeziv capabil a permite fuziunea obiectului cu spațiul și în ultimă instanță, cum spune Keneth Frampton, depășirea dualismului fundamental al culturii tradiționale. Futuriștii consideră că unitatea realului nu este conferită de gândire, adică de un procedeu sau de o tehnică rațională de argumentare, ci de senzația puternic emotivă a realității: acțiunea artistului trebuie să fie indisolubil legată de realitate, intensificându-i dinamismul, făcând-o mai plină de emotivitate.

¹⁰⁹ Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

¹¹⁰ Ovid Densușianu a ținut, în anul 1922, un curs despre Futurism la Universitatea din București. (cf. Ion Pop, în *Observator cultural*, Nr. 559, din 21.01.2001)

¹¹¹ Nikolaus Pevsner, John Fleming und Hugh Honour, *Lexikon der Weltarchitektur*, München 1971, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage 1999

Dar figura genială și tragică care are pentru destinul general al arhitecturii o semnificație particulară este cea a lui Antonio Sant'Elia (1888-1916), autorul Manifestului Arhitecturii Futuriste, publicat în "Lacerba" la 11 iulie 1916. Este posibil ca manifestul să fi fost într-o oarecare măsură reelaborat de către Marinetti care a înlocuit cu acest manifest un text și mai agresiv al lui Boccioni, regăsit și publicat de abia în 1972¹¹².

¹¹² Umberto Boccioni, MANIFESTUL ARHITECTURII FUTURISTE (scris la sfârșitul anului 1913 sau la începutul anului 1914, regăsit și publicat de abia în 1972)

Am aruncat cu piciorul apatia comercială și tradițională a pictorilor și sculptorilor italieni și este momentul să biciuim afacerismul și josnicia arhitecților. Arhitectura, artă liberă prin excelență, cea mai vastă prin aspirația către absolut, este totuși sclava cea mai legată de contingentele vieții. Noi, futuristii, am rezumat în patru ani cercetările picturii și sculpturii modernității, până acum total necunoscute în Italia. Am creat în spirală simultaneitatea, forma unică și dinamică care creează construcția arhitectonică a continuității.

DINAMISM PLASTIC = CONȘTIINȚĂ ARHITECTONICĂ DINAMICĂ

Condițiile arhitecturii italiene au fost până acum deosebit de defavorabile. Condițiile politice și sociale, conceptul tradițional al educației și al igienei sunt bariere istorice pe care arhitectul cu greu le poate înfrânge prin voința sa personală și prin impulsul izolat al propriului geniu. Iată de ce noi futuristii dorim să-i conducem pe arhitecții italieni către acea atmosferă de curaj și severă solidaritate estetică pe care am creat-o. În creația arhitectonică, trecutul oprimă mintea comanditarului și pe cea a arhitectului. Orice băcan visează la Renaștere sau la altceva pentru a nu mai vorbi despre monumentală ignoranță a Statului. Contactul cu omul de afaceri descurajează îndrăzneala arhitectului. Plagiatul, această plagă a artei italiene, duce cu sine și paralizează dezvoltarea artei arhitectonice italiene prin două rușinoase sclavii:

I. Sclavia față de ordinele și stilurile antice: doricul, ionicul, corinticul, romanicul, goticul, stilul maur etc.

II. Sclavia față de stilurile străine: sentimentalism+quakerismul = cottage sau arta englezească; senzualitatea de beci+țigănist = berărie sau artă vieneză; barbaria ramolită+mujic literar = izba sau artă rusească; lapte de vacă+ciocolată+plăcintă alpină = cabană elvețiană sau artă rustică. În sclavia pentru stilurile antice regăsim obiceiuri arheologice uzate și vulgare ce creează fetișismul edilitar pentru grec, roman, bazilică, catedrală gotică, palatul renascentist. În sclavia pentru stilurile străine, dacă așa le putem numi, regăsim snobismul intelectual pentru nord ce încarcă o construcție italiană cu decorațiuni, obiecte de lemn, stofe, obiecte prelucrate de prostul gust rural din diferite stepe la modă ungurești, rusești sau scandinave, care ornează spațiile noastre publice: teatre, cafenele, bănci, expoziții cu marmoră neagră funestă și sculpturi glaciale din lemnul negru al unui restaurant berlinez, sau cu vivacitatea greoaie a orientismului moscovit. Este momentul să terminăm cu toate acestea. Singura țară care prin climă și spirit poate da o arhitectură modernă în stil universal este Italia. Aceasta este datoria sa viitoare în artă. Peste cincizeci de ani Italia va da câțiva mari artiști în pictură, sculptură, literatură, muzică, arhitectură care vor dicta legea în lume. Unicul drum care va conduce la reînnoirea radicală a arhitecturii este reîntoarcerea la Necesitate. Când am scris că formula dinamismului plastic concentra în sine idealurile epocii noastre, consideram că includea în sine și necesitățile epocii noastre. În viața modernă.

NECESITATE = VITEZĂ

Operele noastre de pictură și de sculptură sunt create prin calcul pentru ca emoția să țâșnească dintr-o construcție internă (arhitectonică) și să evite accidentalitatea vizivă. Deci, volumele corpurilor, volumele atmosferice, golurile și plinurile și definiția lor exactă matematică, strălucitoare, precizia conturilor, tonurile decisive, nuditatea, cruzimea, albul, negrul operelor noastre trăiesc în virtutea legilor arhitectonice dictate de legi armonice. Necesitatea dinamică a vieții moderne va crea în mod necesar o arhitectură evolutivă. Acest concept este deja aplicat tuturor construcțiilor care răspund direct necesităților vieții și care prin menirea lor nu sunt considerate ca fiind dominate de estetică, dar sunt chiar cele care creează prin necesitatea originii lor o emoție estetică într-adevăr vie. Un instrument chirurgical, un vapor, o mașină, o gară sunt încărcate prin construcția lor de necesitatea vieții care creează un tot de goluri și de plinuri, de linii și de planuri de echilibru și de ecuații prin care străbate o nouă emoție arhitectonică. Nici un inginer naval sau inventator mecanic nu s-ar gândi vreodată să sacrifice cea mai mică potențialitate a propriei construcții pentru a lăsa locul unei decorațiuni sau oricărei alte preocupări estetice culturale. În magnifica dezvoltare a mecanicii constatăm contrariul. Vapoarele, automobilele, gările au căpătat cu atât mai multă expresie estetică cu cât construcția arhitectonică a fost subordonată necesităților, nevoilor cărora le erau destinate. Marile acoperișuri ale gărilor ce erau puțin legate de grandioarea naosului catedralelor sunt înlocuite de marchize strict necesare trenului ce sosește sau pleacă. Catargele, coșurile înalte care legau nava de temelie au dispărut pentru a lăsa locul unui întreg necesar: un plan elicoidal pătrunzător destinat să evite uzarea. Dimensiunea automobilelor, care păreau mai aproape de calești sau diligențe, a fost micșorată pentru a mări motorul, a merge razant cu solul și a țâșni precum glonțul. Va sosi un moment în care mașinile aerului nu vor mai imita păsările și peștii, ci se vor apropia din ce în ce mai mult de forme dictate de necesități, de stabilitate, de viteză. Aceste procedee atât de profund educative pe care ni le oferă mecanica sunt complet neglijate în arta de a construi, la case, străzi etc. În timp ce toate formele vieții și artei se îndepărtează de dezordine, de

Sant'Elia spune profetic în Manifestului Arhitecturii Futuriste: "După 1700 nu mai există nici o arhitectură. Un greoi amestec din cele mai variate elemente de stil, folosit spre a masca scheletul casei moderne se numește arhitectură modernă. Frumusețea nouă a betonului și a fierului este profanată de supunerea la carnavalești incrustații decorative care nu sunt justificate nici de necesități constructive, nici de gustul nostru și își trag originea din antichitatea egipteană, indiană sau bizantină și din acea uimitoare înflorire de idioție și impotență ce a luat numele de neoclasicism [...] Cum oare noi, acumulatori și generatori de mișcare, cu prelungirile noastre mecanice, cu zgomotul și cu viteza vieții noastre, putem să trăim în aceleași străzi construite pentru nevoile proprii ale unor oameni de acum patru, cinci, șase secole? Aceasta este suprema imbecilitate a arhitecturii moderne care se repetă cu complicitatea mercantilor a academiilor, domiciliul forțate ale inteligenței, unde sunt constrânși tinerii la onanistica recopiere a modelelor clasice [...] Să creăm sănătoasă casă a viitorului, să o construim cu ultimele descoperiri ale științei și tehnicii, mulțumind toate exigentele și obiceiurile spiritului nostru, biciuind tot ce este grotesc, greoi și antitetic în noi (tradiție, stil, estetică, proporții), determinând noi forme, noi linii, o nouă armonie de profiluri și de volume, o arhitectură care să-și aibă rațiunea de a fi doar în condițiile specifice ale vieții moderne și refluxul ca valoare estetică în sensibilitatea noastră. Această arhitectură nu poate fi supusă nici unei legi de continuitate istorică [...] Arhitectura se rupe de tradiție și o ia de la început în forță. Calculul rezistenței materialelor, folosirea betonului armat și a fierului exclud arhitectura înțeleasă în sens clasic... Am pierdut sensul monumentalului, greoiului, staticului și ne-am îmbogățit sensibilitatea cu gustul lejerului, practicului, al efemerului și al vitezei. Simțim că nu mai suntem oamenii catedralelor, ai palatelor, ai piețelor; ci suntem oamenii marilor hoteluri, ai străzilor imense, ai șoselelor drepte, ai

haoticul natural pentru a se îndrepta către o ordine prestabilită, către cerebral, preocuparea estetică, cultura împiedică orice inovație. Există un concept sacru despre coloană, capitel și cornișă. Un concept sacru despre materie, marmoră, bronz, lemn, un concept sacru despre decorațiune. Un concept sacru despre monumental, un concept sacru despre statica eternă. Arhitectul trebuie să arunce în aer totul și să uite că este arhitect. Să se întoarcă la un nou fundamental care nu este arhaismul egiptenilor sau primitivismul țăranilor, ci este arhitectonicul pe care condițiile de viață create de știință îl impun ca pură necesitate. Acest lucru călăuzește în mod infailibil instinctul către expresia estetică. Marile construcții populare prin nuditatea lor și prin simpla decorațiune alb-plin și gol-negru sunt mult mai aproape de realitatea vilei sau a palatului burghez. În cartea mea despre Pictura și Sculptura futuriste vorbeam despre noile elemente naturale pe care ni le-au adus știința și mecanica, în mijlocul cărora trăim și care sunt esența vieții moderne. În aceste elemente naturale trebuie să descoperim noi legi ale construcției arhitectonice. Nu putem vorbi despre statică și eternitate când zi de zi crește din ce în ce mai mult febra transformării, a rapidității comunicării, a rapidității construcțiilor. Toate acestea ne demonstrează că în arhitectură ne îndreptăm către o artă rigidă ușoară mobilă. Nu va progresa atâta timp cât va exista sclavia tradițională față de materialele de construcții pe care ritmul nostru modern rapid ne face să le considerăm greoaie, incomode, greu de prelucrat, deci costisitoare. Trebuie să înnobilăm materialele de construcții rapide prin excelență (fier, lemn, cărămizi, beton armat) menținând vii caracteristicile lor. Aceste materiale folosite într-o construcție, pur și simplu pentru economie + utilitate + rapiditate, creează contraste prețioase de ton și de culoare. Grinda protejată cu miniu de plumb și buloanele poate fi vopsită în toate culorile. Bulioanele creează spații decorative. Întâlnirea dintre roșu-cărămiziu și albul cimentului creează o pată decorativă. Este deci o eroare foarte mare să facem să dispară din construcție aceste materii ascunzându-le, mascându-le cu tencuială, stucatură, marmoră falsă și alte vulgarități de felul acesta costisitoare și inutile. Noi am eliminat din pictură și sculptură orice decorațiune superfluă orice preocupare estetică pentru monumental și pentru tradiționalul solemn. Cubul, piramida, dreptunghiul în care se inserează obiectul arhitectural trebuiesc eliminate: ele mențin linia arhitectonică în imobilitate. Toate liniile trebuie folosite în orice loc cu orice mijloc. Această autonomie a părților componente ale clădirii va rupe uniformitatea, va crea impresionismul arhitectonic și de aici se vor putea naște noi posibilități în viitor. Se va obține, astfel, distrugerea vechii și inutile simetrii pentru care se sacrifică mereu utilitatea. Elementele unui edificiu trebuie să dea, precum un motor, maxim de randament. Pentru simetrie, însă, trebuie să conferi lumină și spațiu unor elemente care nu au nevoie de acestea, sacrificând altele absolut necesare vieții moderne.

Chiar și fațada unei case, trebuie, deci, să coboare, să urce, să se descompună, să intre sau să iasă în funcție de puterea necesității elementelor ce o compun. Arhitectul trebuie să sacrifice exteriorul față de interior ca în pictură și sculptură. Și, deoarece exteriorul este mereu un interior, noul exterior care va rezulta din triumful interiorului va crea inevitabil noua linie arhitectonică. Am spus că în pictură vom pune spectatorul în centrul tabloului transformându-l astfel din simplu spectator în centrul emoției. Și ambianța arhitectonică a orașului se transformă în sens învăluitor. Noi trăim într-o spirală de forțe arhitectonice. Până ieri construcția se rotea în sens panoramic succesiv. Unei case îi urma o altă casă, unei străzi îi urma o altă stradă. Astăzi avem în jurul nostru un ambient arhitectonic care se dezvoltă în toate sensurile: de la subsolurile luminoase ale marilor magazine, de la diversele etaje ale tunelelor feroviare sau de metrou la scările gigant ale zgârie-norilor americani. Viitorul va face să crească posibilitățile arhitectonice în înălțime și profunzime. Viața va tăia astfel seculara linie orizontală a suprafeței terestre, perpendiculara infinită în înălțime și profunzime a ascensorului și spiralele aeroplanului și ale dirijabilului. Viitorul ne pregătește un cer nesfârșit de armături arhitectonice.

demolărilor salutare. Noi trebuie să inventăm și să refabricăm orașul futurist similar cu un imens șantier tumultuos, agil, mobil, dinamic în toate părțile sale și casa futuristă să o facem similară cu o mașina gigantică [...] casă de beton, de sticlă, de fier, fără pictură și fără sculptură, bogată doar de frumusețea născută din liniile și din reliefurile sale, extraordinar de urâtă în simplitatea ei mecanică, înaltă și largă atât cât este necesar și nu cât este prescris în legea municipală; (casa) trebuie să fie pe marginea unui abis tumultuos: strada, nu va mai fi la nivelul camerelor portarului, ci se va scufunda în pământ pe mai multe etaje ce vor adăposti metropolitanul. Străzile vor fi unite, pentru tranzitul necesar, de pasarele metalice și de rapide "tapis roulants" [...]

Combat și lăsprețuiesc:

Toată pseudo-arhitectura de avangardă [...]

Toată arhitectura clasică, solemnă, hieratică, scenografică, decorativă, monumentală, grațioasă, plăcută.

Îmbălsămarea, reconstrucția, reproducerea monumentelor și a palatelor antice.

Liniile perpendiculare, orizontale, formele cubice și piramidale ce sunt statice, grave, oprimate și absolut în afara noii noastre sensibilități.

Proclam:

Că arhitectura futuristă este arhitectura calculului, a curajului și a simplității, este arhitectura betonului armat, a sticlei, a fierului, cartonului, a fibrei textile și a tuturor derivatelor lemnului, a pietrei și a cărămidii ce permit obținerea maximei elasticități și ușurințe.

Că arhitectura nu este doar o aridă combinație de plasticitate și utilitate, ci rămâne artă, adică sinteză, expresie.

Că liniile oblice și cele eliptice sunt dinamice prin însăși natura lor, având o potență emotivă de o mie de ori superioară celor perpendiculare și orizontale... că nu poate exista o arhitectură dinamic integratoare în afara lor.

Că decorațiunea, ca ceva suprapus arhitecturii este un absurd și că doar de uzul și de dispoziția originală a materialului brut sau nud sau violent colorat depinde valoarea decorativă a arhitecturii futuriste.

Că, la fel cum anticii s-au inspirat pentru artă din elementele naturii, noi - materialmente și spiritualmente artificiali - trebuie să ne găsim inspirația în elementele noii lumi mecanice pe care am creat-o, lume în care arhitectura trebuie să fie expresia cea mai frumoasă, sinteza cea mai completă, integrarea artistică cea mai eficace.

Arhitectura, ca artă de a dispune de formele edificiilor după criterii prestabilite, este terminată. Prin arhitectură trebuie să se înțeleagă efortul de a armoniza, cu libertate și mare curaj, ambientul cu omul, adică de a face din lumea lucrurilor o proiecție a lumii spiritului.

Dintr-o arhitectură astfel concepută nu poate să se nască nici o obișnuință plastică și lineară, deoarece caracterele fundamentale ale arhitecturii futuriste vor fi caducitatea și tranzitoriul. Casele vor dura mai puțin decât noi, fiecare generație trebuind să-și fabrice propria casă. Această constantă renovare a ambientului arhitectonic va contribui la victoria futurismului care deja se afirmă prin cuvinte în libertate, în dinamismul plastic, în muzica fără cvadratură și arta zgomotelor pentru care luptăm fără odihnă în contra lășităților trecutului"¹¹³.

Paternitatea manifestului este mult discutată deoarece textul a fost în mod cert remaniat și adăugit, într-o oarecare măsură, de către Marinetti și Cinti. Punctele 3, 6, 7 și 8 de la "Proclam" lipseau. Antonio Sant'Elia, mort la 10 octombrie 1916 pe front, la Monfalcone, la "scandaloasă vârstă" de 28 de ani, nu a avut timpul necesar de a transforma aceste puncte de vedere revoluționare într-o veritabilă ideologie și de a o face cu dinamismul plastic al lui Boccioni.

Deși futurismul nu a avut o producție de arhitectură semnificativă cantitativ, se poate spune că reflexe ale efervescentei mișcări pot fi găsite în matricea stilistică a întregii arhitecturi moderne. Studiile lui Sant'Elia probează geniale intuiții și indică profunde mutații în abordarea arhitecturii atât la scara obiectului de arhitectură cât și la scară urbană. Puținele opere realizate, cum sunt Stabilimentele FIAT de

¹¹³ Antonio Sant'Elia, *Il Manifesto dell'Architettura Futurista* (1914), publicat în "Lacerba" la 11 iulie 1916

la Lingotto (Torino), construite de Giuseppe Matté Trucco, sau pavilioanele lui Depero și Prampolini, demonstrează rapida stăpânire a unui lexic specific noii societăți industrializate, ce devenea societate de consum, dominată de mașinism și de imagini cu finalitate celebrativă sau publicitară. Tezele futuriste erau insuficiente pentru a alimenta însă plenar o veritabilă poetică arhitectonică, deși din punct de vedere lingvistic erau de o claritate impecabilă. Bruno Zevi considera că aceste teze "voiau să temporalizeze viziunea, reprezentând realitatea în facerea ei, acolo unde cubismul și derivatele lui acționau numai asupra descompunerii volumelor".

Scopul futuriștilor era reprezentarea cinetismului, așa cum a făcut Boccioni în operele sale fundamentale, de referință ca: "Dezvoltarea unei sticle în spațiu" sau în "Mușchi în viteză" etc. Dacă în artele vizuale cinetismul se putea exprima cu relativă facilitate, în arhitectură, reprezentarea mișcării se putea face în mod extrinsec grație exprimării puținelor elemente ce sunt efectiv cinetice, cum este cazul ascensoarelor exprimate în fațade, sau a acelor "tapis roulants" din vizionarele studii ale lui Sant'Elia, sau în volume spiralate, precum și în cheie simbolică sau de emanație fizico-patologică, adică într-un mod inerent instrumentului expresiv.

Scrierile lui Boccioni asupra dinamismului plastic sunt edificatoare și traductibile în termeni de arhitectură: "noi concepem obiectul ca un nucleu (construcție centripetă), din care pleacă forțele (liniile-forță) ce-l definesc în ambient (construcție centrifugă) [...] Pablo Picasso copiază obiectul în complexitatea sa formală descompunându-l și enumerându-i aspectele. Astfel se creează incapacitatea de a-l trăi în propria-i acțiune [...] Tot așa făceau și impresioniștii cu lumina: o ucideau, descompunând-o în elementele ei spectrale [...] Noi nu vrem să observăm obiectul, să-l disecăm și să-l transportăm în imagini; noi ne identificăm în lucruri, ceea ce este cu totul altceva. Deci, pentru noi, obiectul nu are o formă apriorică [...] Cubismul a distrus fluiditatea impresionistă, dar s-a întors la o concepție statică, permanentă a realității [...] Teoria cubistă constrânge obiectul într-o ideografie apriorică, noi îl trăim în formula propriei lui evoluții [...] Și dacă grație intuiției artistice este posibilă apropierea de conceptul celei de a patra dimensiuni, noi, futuriștii, suntem cei ce o facem primii [...] Dinamismul își propune să unească eforturile impresioniste și pe cele cubiste într-un tot ce poate da o formă unică, integrală și profund dinamică ideii de vibrație (dinamismul impresionist) și ideii de volum (statica cubistă). Cubul, piramida și dreptunghiul și linia în care se include în general "produsul" trebuie depășite: acestea mențin liniile arhitectonice în imobilitate. Toate liniile trebuie folosite în orice punct și cu orice mijloace. Cu această autonomie a părților componente edificiul va rupe uniformitatea [...] se va opta pentru distrugerea vechii și inutilei simetrii, în favoarea căreia se sacrifică întotdeauna utilitatea. Ambientul unui edificiu trebuie să dea, ca un motor, maximum de randament. Dar pentru simetrie se acordă spații și iluminare chiar și atunci când nu este nevoie [...] deci, chiar și fațada unei case trebuie să coboare, să urce, să se descompună, să intre și să iasă după nevoile interne ale interioarelor. Exteriorul trebuie să fie sacrificat de către arhitect la fel ca în pictură și sculptură. Și fiindcă exteriorul este întotdeauna un exterior tradițional, noul exterior ce va rezulta din triumful interiorului va crea ineluctabil o nouă linie ce oferă în sine un spectacol similar cu cel al marilor uzine"¹¹⁴.

Benedetto Croce considera că: „Pentru cine are sensul conexiunilor istorice, originea ideală a fascismului se găsește în futurism”¹¹⁵. În acest sens trebuie înțelese frazele lui Mussolini - creatorul fascismului, cel aclamat de Marinetti ca primul futurist al lumii - care în structura lui lăuntrică era un futurist, privitoare la faptul că „Romanii trebuie să refuze să trăiască din amintiri [...] vreau o Italie de producători și nu una de paraziți”¹¹⁶.

Cea mai valoroasă și autentică operă a „Italiei de producători” a fost Uzina FIAT de la Lingotto (Torino), operă futuristă realizată de către Giuseppe Matté Trucco între 1919 și 1922. Structura de beton armat a uzinei prefigura "poetica structurală" de mai târziu a lui Pier Luigi Nervi. Inovația lui Trucco consta în acordarea, fără enfață, de valențe estetice elementelor structurale și transformarea acoperișului halelor într-o unică suprafață folosită ca pistă de încercare a automobilelor. Această opera, în care obsesia

¹¹⁴ cf. Giovanni Lista, *Futurisme: manifestes, documents, proclamations*, L'Age d'Homme, coll. "Avant-gardes", Lausanne, 1973

¹¹⁵ cf. Benedetto Croce, *Essais d'esthétique: textes choisis*, trad. et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991

¹¹⁶ Benito Mussolini, *Opera omnia di Benito Mussolini, voll. 1-35*, A cura di: Edoardo e Duilio Susmel, Ed. La Fenice, Firenze, 1951-.

kinetică programatică a futurismului este clar exprimată, face legătura cu raționalismul, fapt remarcat de Michel Ragon, care afirma că ea a fost sursa de inspirație a lui Le Corbusier pentru imobilele "viaduct" prezente în "Pianul pentru Alger", iar pentru Wright pentru Muzeul Guggenheim din New York.

Influența mișcării futuriste asupra întregii mișcări de avangardă, de la cea rusă până la cea din îndepărtata Japonie, a fost considerabilă și revoluționară; avangarda rusă s-a numit la început chiar "futurismul rus", numire ulterior schimbată, din motive politice și naționaliste. Futurismul rus a fost una dintre cele mai interesante și viguroase variante creatoare ale futurismului, unul dintre elementele esențiale pentru întreaga artă și arhitectură modernă.

Giuseppe Tomaso Marinetti, părintele incontestat al futurismului, a dat în mod sintetic, în articolul "Noi futuriști", publicat în 1917 la editura Quintieri din Milano, următoarea definiție a primei mari mișcări de avangardă: "Futurismul, în totalitate, este o atmosferă de avangardă; este cuvântul de ordine al tuturor inovatorilor și franc-tirorilor intelectuali din întreaga lume; este dragostea de nou; artă pasionată de viteză; denigrare sistematică a anticului, a vechiului, a erudiților și a profesorilor; este un nou mod de a vedea lumea; o nouă rațiune de a iubi viața; o entuziastă glorificare a descoperirilor științifice și a mecanicismului modern; un stindard de tinerețe și de forță, de originalitate cu orice preț, o pavază de oțel contra obișnuințelor bolnavilor de nostalgie, o mitralieră ațintită contra unei armate de morți, de bolnavi de podagră și de oportuniști pe care vrem să-i învingem și să-i supunem; este un cartuș de dinamită pentru toate monumentele venerabile. Cuvântul futurist conține cea mai vastă formulă de reînnoire: aceea a unor vremuri igienice și excitante, ce elimină dubiile, distruge scepticismele și mobilizează eforturile printr-o formidabilă exaltare. Toate spiritele inovatoare se adună sub steagul futurismului, deoarece futurismul proclamă necesitatea de a merge tot înainte și deoarece propune distrugerea a tot ceea ce este vechi. Futurismul este optimism opus în mod plenar tuturor pesimiștilor cronici, este dinamism continuu. Devenire perpetuă. El nu este supus legilor modei și nu este influențat de trecerea timpului, nu este o bisericuță și nici o școală, ci mai degrabă o mare mișcare de solidaritate a eroismului intelectual, în care individul este nimic, în timp ce voința de înnoire este totul"¹¹⁷.

Futurismul, prima veritabilă mișcare de avangardă, poate fi definit ca fiind rezultatul fuziunii dintre raționalism și liricitate. Cu tot caracterul său eterogen, el prezintă două subcurente principale: unul de factură proto-raționalisto-funcționalistă, așa numitul "curent milanez", reprezentat de Sant'Elia și Chiattoni și altul "roman", de factură expresionistă, reprezentat de Balla, Marchi, Depero și Prampolini.

Temele fundamentale ale futurismului în arhitectură au fost: definirea imaginii noului oraș (prezente în mod genial în operele lui Sant'Elia și a lui Mario Chiattoni); structuralismul expresionist (prezent în operele lui Marchi și ale lui Aloisio); mașinismul (din operele lui Depero și Prampolini), precum și "experimentele științifico-fantastice" ale futuriștilor minori, care au contribuit însă din plin la "popularizarea" mișcării.

Dar, în afară artelor "majore" influențate de către mișcarea futuristă, domeniul design-ului de modă, considerat extra-artistic, sau în cel mai fericit caz, un domeniu "minor", a suferit o înnoire fundamentală. Transpunerea idealurilor futuriste în modă s-au datorat geniului unuia dintre corifeii mișcării, Giacomo Balla, a cărui operă picturală revoluționară era caracterizată în perioada premergătoare primului Război Mondial de un acut dinamism, de beția vitezei și a accelerației. Acestea devin subiectele fundamentale ale tablourilor sale structurate de forme geometrice. Dinamismul, considerat de către futuriști drept principala caracteristică a lumii moderne, își face însă, grație geniului creator al lui Balla, o neașteptată apariție și în ceea ce se va numi "design-ul de modă", care ajunge a califica în spirit futurist expresivitatea corpului uman. "Această bucurie electrizantă a îmbrăcămintei", afirma Balla în *Le vêtements masculin futuriste* (Îmbrăcămintea masculină futuristă) din mai 1914, în mișcare pe numeroasele străzi transformate de către nouă arhitectură futuristă, va străluci precum splendoarea prismatică a unei gigantice vitrine de bijuterii"¹¹⁸.

Una dintre cele mai originale creații vestimentare a lui Balla a constat în realizarea a trei schițe pentru îmbrăcăminte bărbătească, una pentru dimineață, una pentru după amiază și una pentru seară, în

¹¹⁷ Giuseppe Tomaso Marinetti, *Noi futuriști*, Ed. Quintieri, Milano, 1917

¹¹⁸ Giuseppe Balla, *Le vêtements masculin futuriste*, 1914

care modul suprapus de închidere diagonală a hainei se prelungea lateral în mod conic, dând naștere unei transversale dinamice. Alegerea îmbrăcăminteii bărbătești a fost motivată de faptul că moda masculină a rămas "mai statică, în aspectul ei, decât moda feminină". Desenul stofei, cu triunghiuri colorate, era inspirat din ciclul de *Compenetrazioni iridescente*, pânze datând din 1912-1914, la care se adăugau traiectoriile abstracte ale tablourilor din 1913, în care starea cinetică era realizată cu forme deschise în evantai.

Design-ul de modă al lui Balla se caracteriza printr-o asimetrie pronunțată a croiei și prin folosirea "modificanților" - bucăți de stofă pe care oricine putea să aplice pe îmbrăcăminte prin butoni "unde și când vrea, după nevoile propriului spirit". Ideea permanent urmărită de Balla a fost întreruperea unității tradiționale a îmbrăcăminteii, generarea unei "cauzalități foarte active". Prin bizara dispoziție a formelor variabile se căuta punerea în evidență a "pulsățiilor subconștientului eliberat de controlul rațiunii". Rezultatele obținute prin utilizarea liniilor-forță policrome, generatoare de "unde de euforie", erau în totală opoziție cu sobrietatea cenușului conformist al îmbrăcăminteii tradiționale masculine.

Îmbrăcăminteii futuristă a fost gândită de către Balla în momentul în care a simțit necesitatea de a realiza în toate formele de creație, nu numai a unei noi dimensiuni "temporale", prin experimente cubiste, ci și a unei noi dimensiuni cinetice. Aceste experimente au dus la trecerea de la pictură la o artă pluridimensională, ce urmărea a împlini un vis grandios: "de a reconstrui cu bucurie universul, adică de a-l recrea integral". Pentru aceasta a căutat echivalente abstracte pentru toate elementele cosmosului, spre a le redefini și a le recombina după noi legi, după "capricii ale inspirației". Rezultatele acestor cercetări au fost "complexe plastice de mare transparență, colorate, luminate (prin lămpi interne), transformabile, volatile, mirositoare, zgomotoase, explozive, utilizând materiale eteroclite, precum firele metalice, cartoanele, hârtia velină, poleiala colorată, lâna, mătasea, celuloidul, oglinzi și piese electrice și mecanice care "imprimau mișcarea". În afara design-ului propriu-zis de modă, Balla a mai realizat unele imprimeuri a căror motive, prin culorile lor vii, trimeteau la imagini zoomorfe geometrice ce aminteau de desenul și cromatismul cozilor de păuni. Toate creațiile lui Balla: picturale, sculpturale, de mobilier și *arredamento*, precum și designul de imprimeuri și de modă, au încercat să realizeze, cum spunea Gabriella Di Milia în *Il defilé futurista* publicat în FMR numărul 20 din aprilie 1988, un raport vivace, solar, optimist cu viața, parcă în spiritul frazelor lui Palazzeschi din manifestul *Il controdottore* din 1913.

Fenomenul futurist, dezvoltat într-un câmp istorico-cultural caracterizat de "neomogenitate", nu a avut o viață scurtă ca multe dintre temele începutului de secol, el a fost și este, într-o mare măsură, prezent în structura internă a întregului fenomen de avangardă.

Rita Fantasia și Gennaro Tallini, în *Poesia e rivoluzione: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, considerau că ambiguitatea de fond a futurismului, se datorează esențialmente incapacității fondatorului său atât de a opera o distincție între mișcarea progresivă indusă de revoluția tehnologică și modalitățile cu care această revoluție se actualizează și este prezentă, citită și interpretată în procesele prezente în societatea italiană. Meritul ei principal constă, fără dubiu, în modul în care a intuit modificările pe care evoluția tehnologică le-a adus, pe plan antropologic, la amplificarea capacităților senzoriale și operative ale omului și, pe plan artistic, la aplicația dinamismului antropologic ca principiu prim al esteticii.

În acest context dragostea de pericol, apropierea de energie și de curaj, pasul alert, lupta, gările agitate, devoratoare de șerpi de fum, uzinele ridicate până la ceruri pe contorsionate frânghii formate din propriul fum, mulțimile agitate de muncă, de plăcere sau de nemulțumire, „locomotivele cu largi piepturi, care trepidează pe roți, precum enormi caii de oțel plini de tubulaturi”, sunt în realitate metafore ale mișcărilor agresive și acte prin care indivizii se apropie iluzoriu de visata și dorită fericire, în euforia generată de parcurgerea distanțelor cât mai mari în cel mai scurt timp posibil, care în literatură se profilează ca noi instrumente care ar trebui să ducă la creația unui nou limbaj al unei noi poetici, dacă nu la formarea unei noi și proprii estetici a vitezei.

Acestea se revelează însă ca forme inedite ale acelui sublim dinamic intrinsec al mașinii, care nu poate, fără de simțire, să exprime esența artei; „frumoasa mișcare puternică” rămâne esențialmente spectacolul în care se culege și se ilustrează viața modernă în abisul social a cărui „forță brută gigantică”

este aceeași expresie estetică a mașinii, simultan obiect de uz și obiect artistic, care în aspectele sale materiale produce și celebrează frumusețea ce este experimentată de omul îmbătat de viteză.

Această poetică industrială, ce pune realitatea estetică ca principiu al funcționalității, înțeles ca bază unică a artei futuriste, găsește rațiunea frumosului exclusiv în necesitățile fizice și în finalitatea practică a lumii capitaliste, cu toate că acestea din urmă, determinând modelul simbolic al vitezei, constituie înseși același cod estetic.

AVANGARDA RUSĂ

„În faza de emancipare, o revoluție cere opere insurecționale, ce concură la opera subversivă revoluționară, dar... odată victoria dobândită, adică ordinea devenită stabilă, revoluția nu poate să mai tolereze decât opere conforme cu interesele ei, adică opere conformiste.”

René Huygue

Revoluția din Octombrie, după cum afirma Tafuri, duce pe plan artistic și arhitectural la o materializare a „fantasmelor” perioadei prerevoluționare, generând un proces colectiv de eliberare, în care „coșmarurile” se împlinesc intrând în istorie. Revoluția face ca „drama subiectivă” să fie socializată prin reîntoarcerea la experiența artistică a maselor. Revolta estetică a intelectualilor se identifică cu revoluția, iar vitalismul individual se realizează ca o „compoziție a subiectului productiv în interiorul libertății”.

Avangarda încearcă de la bun început să purifice „orașul” prin mijloace arhitectonice și artistice, oraș ce era loc al propriilor angoase și care trebuia să devină „obiect” de celebrare colectivă, urmând a fi transformat într-un unic scenariu care să îndeplinească unul din miturile fundamentale ale avangardei: realizarea operei de artă totală, care să exorcizeze disocierea oricărui obiect artistic, parțialitatea și individualitatea alienată a obiectelor care plutesc pe valurile „mării metropolitane”, în entuziasta perioadă de reînnoire și speranță, imediat următoare victoriei revoluției socialiste, în atmosfera confuză în care fenomene artistice, politice, tehnologice, sociologice și ideologice se influențau reciproc, bazându-se pe „ideologia” elaborată de revoluția din domeniul artelor vizuale, arhitectura s-a angajat și ea, în mod total, pe căile avangardei, sperând că va beneficia de noile condiții, considerate „unice” și că va fi capabilă să aducă o contribuție majoră la edificarea unei noi lumi.

Două sunt principalele tendințe distinctive ale avangardei arhitecturale ruse postrevoluționare: constructivismul și formalismul simbolist. Constructivismul, afirma Nicolas Pevsner, nu a fost propriu-zis o mișcare, și cu atât mai puțin un stil, ci mai degrabă o întreagă ideologie estetică sau antiestetică și a avut ca principali promotori pe Vladimir Tatlin, El Lissitzky, frații Vesnin și pe Moise Ghinsburg. Bruno Zevi definește constructivismul în arhitectură ca pe o căutare febrilă de implementare în proiecte complexe ale dinamismului revoluționar, de realizare a unor construcții fantastice, veritabile „visuri de inginerie romantică” generatoare de entuziasme ardente. Unul dintre cei mai importanți cercetători ai avangardei arhitecturale ruse, Selim O. Chan Magomedov, definește constructivismul ca fiind „o metodă și nu un stil”¹¹⁹. „Unicul scop al artei noastre plastice este transpunerea percepțiilor noastre despre lume sub formă de spațiu și timp. Nu măsurăm munca noastră cu etalonul frumuseții, nu o cântărim cu greutatea gingășiei și a sentimentelor. Cu firul de plumb în mână, cu ochii infailibili ca niște stăpânitori, cu spiritul exact ca un compas noi ne edificăm opera așa cum universul și-o alcătuiește pe a sa, așa cum inginerul construiește podurile, cum matematicianul determină formele orbitelor”¹²⁰. Astfel erau definite

¹¹⁹ Selim O. Chan Magomedov, *Sowjetische Architektur- Avantgarde II 1924-1937*, Hatje Cantz Verlag, 1993

¹²⁰ Naum Gabo și Antoine Pevsner, *Manifestul realismului*, Moscova 1920 (republicat în traducerea lui Naum Gabo în: *Gabo, Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, (London: Lund Humphries; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957)

principiile mișcării constructiviste în „Manifestul realismului” publicat în anul 1920 de către Naum Gabo și Antoine Pevsner. Constructivismul renunță la culoare (ca element plastic), renunță la linie (concepută ca mijloc descriptiv) și la volum (conceput ca mijloc spațial), în favoarea spațiului însuși. El eliberează mijloacele de expresie și ritmurile statice, mișcarea singură fiind singura măsură a timpului real. Eliminând decorațiunea ca element al suprastructurii, ei ajung la perfectă adaptare a mijloacelor plastice cu dezideratele utilitare și de limbaj. În 1966, Marshall spunea că prin constructivism iluzia picturală a fost abandonată în favoarea artei „multidimensionale, a artei multifazădă”¹²¹, conducând după secole de spațiu vizual tridimensional, la redescoperirea întregului senzorial uman. Constructivismul opune sculpturii tradiționale, „volumetrică”, o sculptură a vidului înconjurat de o compoziție de linii și de planuri. Folosind legile fizicii și ale dinamicii, refuză redarea spațiului prin volum, proclamând totodată că dimensiunea specifică plasticității spațiale este profunzimea. Constructivismul creează opere spațio-dinamice din elemente discontinue dispuse în diverse direcții spațiale, sub unghiuri variabile.

Formalismul simbolist îl are drept reprezentanți de frunte pe Ladovski și pe Golosov, fiind caracterizat de căutările de identificare a semnificatului obiectiv, absolut și universal al formelor, prin analiza reacțiilor psihologice pe care acestea le generează. A fost realizat chiar un dicționar de simboluri care, o dată enunțată „ideea” unul edificiu, putea oferi, cum remarcă Zevi, „formele cele mai adecvate [...] Și astfel cubul încarna conceptul de integritate, sfera determina o stare de spirit armonică și echilibrată, translatarea figurilor în spațiu se asocia impulsurilor dinamice; canoanele fizio-patologice (adeseori ermetice pentru neinițiați) pretindeau, în teorie, că se bazează pe corespondențele emoționale obiective”¹²².

Opera care marchează în mod simbolic nașterea arhitecturii moderne în Rusia sovietică a fost macheta „romantică” realizată în 1920 de Tatlin pentru monumentul Internaționalăi a III-a și expusă sub sloganul „Inginerii creează forme noi”. Aceasta operă rămasă în faza de machetă urma să aibă patru sute de metri înălțime fiind o replică „proletară” a simbolului turn realizat de Eiffel în 1889 și a fost fără teme interpretată în mod superficial ca operă de sculptură, fapt ce îl clasează eronat pe Tatlin în rândul sculptorilor. Dar opera este în mod categoric o operă de arhitectură, veritabilă celebrare a unei ipotetice lumi noi ce părea a fi pe cale de a se naște, de un profund simbolism. Forma și materialele propuse sunt cele mai concrete moduri de simbolizare a programului constructivismului productivist, „metaforă monumentală a armoniei unei noi ordini sociale”¹²³.

Concepută ca o gigantică structură de oțel realizată din întrepătrunderea a două spirale, urma să conțină o serie de volume transparente din metal și sticlă, suspendate pe cabluri de oțel: un cub, o piramidă și un cilindru, care se roteau în jurul propriilor axe cu viteze progresiv crescătoare. Volumele simbolice erau dedicate legislației, administrației, informaticii și cinematografului.

Prima încercare de aplicare în arhitectură a principiilor constructiviste a fost făcută de către frații Vesnin care au prezentat în 1923, la un concurs, proiectul pentru Palatul Muncii, operă remarcabilă, care căuta să exprime printr-un repertoriu formal, de avangardă, noua semnificație socială a unei construcții publice. Construcția trebuia să conțină două uriașe auditorii, de 8.000 și respectiv 2.500 de locuri, un observator astronomic, un post de radio-difuziune, o bibliotecă, spații expoziționale și muzeale, un restaurant de 6.000 de locuri, precum și un număr apreciabil de birouri administrative, toate incluse în trei corpuri principale. Articularea celor trei corpuri se făcea după metode compoziționale similare cu cele ale „spațiului fluid” de inspirație corbusieriană. Totul este dominat de o plenară aspirație spre „o libertate totală a spațiului”. Ragon consideră că acest proiect funcțional anticipa prin forma sa proiectul lui Gropius pentru Chicago Tribune, marcând cu pregnanță prima etapă a arhitecturii moderne sovietice.

Două figuri proeminente de arhitecți, Constantin Melnikov (1890-1975) și Ivan Leonidov (1902-1960), au încercat să rezolve, cu mijloace specifice meseriei, dilema raționalism-constructivism.

¹²¹ cf. George Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution*, George Braziller; revised edition. 1995

¹²² Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950

¹²³ Keneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (World of Art), Thames & Hudson, London, 2007

Constantin Melnikov a fost realizatorul unui număr de șase cluburi muncitorești, opere care adoptă soluții curajoase, de avangardă, considerate provocatoare și polemice, care vor fi peste ani surse importante de inspirație pentru întreaga arhitectură modernă. „Pentru mine să vorbesc despre arhitectură înseamnă să vorbesc despre mine și implicit când vorbesc despre mine - vorbesc despre arhitectură”¹²⁴ spunea Melnikov. Lucrarea care i-a adus o binemeritată recunoaștere internațională a fost pavilionul sovietic de la Expoziția de Arte Decorative de la Paris, din 1925, an în care s-a hotărât ca URSS să participe pentru întâia dată la o expoziție internațională, pentru a se prezenta astfel în occident „noul chip al arhitecturii și, grație acestuia, și a noii vieți sovietice”. Comitetul sovietic de organizare a cerut arhitecților să „se deosebească de arhitectura europeană, opunând bogăției și luxului altor națiuni prospețimea și originalitatea artistică a epocii noastre revoluționare”.

Melnikov a proiectat pentru această expoziție un pavilion de mici dimensiuni, realizat din lemn și mari panouri de sticlă, în care, spune Ragon, „interpenetrarea spațiilor interioare și exterioare era marcată de trecerea oblică a scării prin edificiu. Lemnul, utilizat cu mult curaj, exprima structura în loc să o camufleze”.

În anul 1927, Melnikov și-a realizat la Moscova propria-i casă, o locuință experimentală, în care continuitatea spațială a interiorului era rezolvată în spiritul cel mai evoluat al avangardei, iar expresia plastică rezulta din savantul joc dintre plinul volumului clădirii și golurile vitrate poligonale care erau ferestrele. Această „casă a viitorului”, în care problema locuibilității căpăta rezolvări vizionare, avea să fie, în întreaga perioadă stalinistă, dată ca exemplu de arhitectură „formalist burgheză, prototip al arhitecturii decadente”.

S-a afirmat, pe bună dreptate, că Melnikov a fost primul arhitect într-adevăr rus (în toată puterea cuvântului) după perioada lui Petru I. El a proiectat în spațiul urban „unitatea existenței” ca stare a sufletului rus și a modului slav de a simți lumea. O mare parte a vieții sale, practic întreaga sa perioadă creatoare, s-a desfășurat într-un timp și într-o lume în care materialismul dialectic și istoric, baza realismului socialist, fusese impus cu forța și obiectivismul se înrădăcinase în conștiințele activităților de partid ca o formă a unei pseudo-moralități, care nega existența personalității artistului, care era considerată drept subiectivism primar.

O altă figură de primă mărime a avangardei ruse a fost Ivan Leonidov (1902-1959), care, dacă nu ar fi fost una din cele mai mari victime ale stalinismului, ar fi putut ocupa un loc de frunte în rândul marilor maeștri ai arhitecturii moderne. Leonidov a încercat să facă din arhitectură un mijloc de reflectare puternic dar nepropagandistic al noii „tematici sovietice”. Arhitectura, privată de propria-i autonomie, trebuia să genereze o imagine „simbolică a perioadei de construcție, înțeleasă ca moment de stabilizare, de cucerire a moștenirii tuturor rezultatelor progresiste ale istoriei”. Opera lui Leonidov poate fi considerată, în limbaj contemporan, ca „post-constructivistă”, fiind caracterizată de căutarea de noi motive, de noi teme, precum și de noi procedee compoziționale arhitectonice, bazate pe contrapunct și paralelism. Leonidov a aspirat la o arhitectură care să fie, cum spunea Miroslav Sik în Lotus 45, moștenitoarea unică și legitimă a celei mai bune „istorii”, cu dreptul de a dialoga în spirit constructivist cu tradiția de orice natură.

Proiectul din 1934 pentru Comisariatul Industriei Siderurgice, care avea să fie considerat o veritabilă „Catedrală constructivistă a Kremlinului”, consta în restructurarea Pieței Roșii, pentru realizarea unei zone centrale citadine în forma unui parc-muzeu menit să regroupeze vechile monumente împreună cu noua „Catedrală constructivistă”, care urma să fie construită pe un uriaș stilobat ale cărui dimensiuni corespundeau cu cele ale zidului Kremlinului.

Prin această contrapunere a arhitecturii vechi cu arhitectura constructivistă, Leonidov pune în joc, cum afirma Sik, un proces straniu de transfer de semnificație, în cadrul căruia arhitectura istorică locală „cedează” o parte din propriul semnificat și propriul efect arhitecturii moderne. Astfel, o parte dintre „predicatele” și efectele întregului spațiu arhitectural sunt preluate de noua arhitectură constructivistă cu scopul de a obține prin contrast simultan o reciprocă punere în valoare a vechiului și a noului. Astfel, noile semnificații de monumentalitate, de forță, nu devin un amalgam de citate istorice, ci

¹²⁴ cf. Richard Pare, *Die verlorene Avantgarde*, Schirmer/Mosel Verlag Gm, 2007

„semnificate” care dialoghează, de pe poziții de forță, cu o arhitectură „legitimă, istorică”. Leonidov a mai realizat și o serie de studii pentru un centru guvernamental la Alma Ata, pentru un centru de studiouri cinematografice, pentru un Palat al Culturii la Moscova.

Opera lui Leonidov, rămasă în stare de proiect, devansa cu mulți ani epoca sa, ea anticipând multe dintre cercetările actuale, cum ar fi structurile spațiale, elementele metalice ajurate, structurile pe cabluri metalice etc. Ragon vede în proiectul lui Leonidov pentru Institutul Lenin, din 1927, o primă aplicație a structurilor metalice tensionate. În care unele volume sunt suspendate. Propunerea sa pentru Ministerul Industriei prezintă un tip de imobil ce prefigura Ministerul Educației din Rio, la fel cum proiectul pentru Centrosioiuz din 1930 anunța l'Unité d'Habitation de Marseille. În 1924, an marcat de moartea lui Lenin, de lupta pentru succesiune, de NEP, de electrificare și de eforturile industrial-agrar, ia ființă Asociația Arhitecților Contemporani (OSA), care reunește sub conducerea lui Moise Ghinsburg o serie de arhitecți ca M. Barsch, A. Burov, L. Komarova, M. Okhitovici, A. Pastrnak, G. Veguran, V. Vladimirov și pe frații Leonid Vesnin (1880-1933), Victor Vesnin (1882-1950) și Alexandr Vesnin (1883-1959). OSA, prin Sovramennaya Arhitektura (Arhitectura Contemporană), publicație considerată „organ de luptă”, a fost înființată în anul 1927, și-a făcut cunoscute noile programe funcționale pentru societatea socialistă, militând pentru introducerea de „metode științifice în practica arhitectului”, cu scopul mărturisit de a transforma arhitectul, dintr-o persoană creatoare care avea un raport „artizanal” cu clientul, într-un profesionist care trebuie să reunească calitățile și virtuțile sociologului, omului politic și ale tehnicianului, precum și pentru formularea de noi programe funcționale, noi forme tipologice și noi principii de viață colectivă, ce se doreau tipic-specifice, caracteristice pentru noua societate socialistă. Și astfel, din 1927, OSA s-a ocupat, în spiritul Congresului al XIII-lea din 1924 al PCUS (Bolșevic), de „chestiunea cea mai importantă în viața materială a lucrătorilor-locuința”¹²⁵. Concursurile lansate pe aceasta temă, cunoscute sub numele de „Domcommuna”, aspirau spre perfecționarea locuinței colective, spre o adecvată dotare socială, din care nu lipseau preocupările privitoare la transportul în comun.

Problemele ridicate de OSA pentru locuința colectivă, realizate în spiritul unei noi orientări sociale, l-au marcat chiar și pe Le Corbusier, care avea să folosească unele din „inovațiile” prezente în proiectele pentru „Domcommuna”. Astfel, sunt pregnante similitudinile dintre blocul rezidențial „NARKOMFIN”, realizat la Moscova în 1929 de către Ghinsburg, și Unitatea pentru locuire conformă de la Marsilia. Opera lui Ghinsburg conținea și ea o „stradă interioară” și avea o legătură directă cu un bloc de funcțiuni unde erau reunite sala de sport, biblioteca, grădinița și grădinile suspendate. Atât Ghinsburg cât și Le Corbusier au înțeles dogmatic problema socială ridicată de viața în locuința colectivă și au cules roadele nefaste ale înțelegerii simpliste a vieții individuale, nu în toată complexitatea ei, ci doar ca o componentă a „vieții sociale de mușuroi”.

Un alt subiect propus de OSA a constat în Clubul muncitoresc, care era considerat un veritabil „condensator social” și care se datorează arhitectului Ivan Leonidov. Clubul muncitoresc urma să conțină în mod „concentrat” toate funcțiunile, de la cele culturale la cele sportive, fiind în viziunea autorului un factor formativ și recreativ permanent, conceput ca o megastructură suprematistă, realizată din volume nete, suspendate de structură prin cabluri. Astfel de temerare proiecte au fost victimele unor virulente atacuri din partea dogmaticilor staliniști, organizați în cadrul „Asociației Panruse a Arhitecților Proletari” (VOPRA), care le considerau „utopice, științifico-fantastice, dăunătoare sănătății morale proletare”. În delicata situație politică a timpului, în urma unor atari critici, OSA și-a orientat activitatea spre planificarea regională, considerată o „altă scară a condensatorului social”. Planificarea regională și-a găsit în persoana lui Okhitovici strategul „dezurbanizării”, care propunea, cu perversă intenționalitate politică totalitară, desființarea practică a orașelor și mutarea lor de-a lungul căilor de transport și a rețelilor de energie electrică.

La un nivel superior de abstracțiune se găsește și proiectul „orașului linear” al lui N.A. Miliutin, care preconiza un „oraș continuu”, realizat din șase zone fasciculare paralele, care urmau să conțină o bandă destinată transporturilor pe calea ferată, o bandă destinată producției, alta instrucțiunii și cercetării, despărțite de o zonă verde ce conținea și autostrada. Penultima bandă era zona rezidențială,

¹²⁵ Documentele Congresului al XIII-lea al PCUS (Bolșevic), Moscova 1924

la rândul ei subdivizată în sub-zone de școli și grădinițe, de parcuri și de dotări sportive; ultima bandă era destinată agriculturii. Din aceeași familie sunt și proiectele lui Barsch și Ghinsburg pentru „orașul verde”, propuneri care negau orice prezență în cadrul orașului a vreunei configurații specifice, preconizând înlocuirea acestora cu configurații impuse în mod arbitrar. Această poziție avea drept consecință practică demolarea orașelor și a centrelor istorice, din care doar unele monumente reprezentative urmau a fi conservate ca „citate istorice”. Fostul oraș demolat trebuia supus unui proces de „reurbanizare”, devenind o zonă semirurală, în scopul mărturisit de a se împlini astfel „fraternitatea proletarilor industriali cu cei agricoli”. Această atitudine schizoidă, ce ar fi putut avea consecințe incalculabile dacă ar fi fost pusă în practică, precum și permanentele dispute din rândul veritabilei avangarde, au pregătit terenul pentru marea ofensivă dogmatică a realismului socialist care, prin neoclasicului retrograd, avea să desființeze pentru decenii orice manifestări de avangardă. Așa cum afirmau Tafuri și Dal Co, marile probleme ale avangardei în general, și a celei ruse în special, vor sfârși în falsa dezbatere privitoare la raportul artă-public.

Toate principalele grupări de avangardă: OSA, ASNOVA ARU, aveau să fie „reunite” într-o Uniune a Arhitecților, în care controlul oricărei elaborări formale era total, iar atitudinea ce deriva din fraza cu ample repercusiuni funeste a lui Anatoli Lunacearski „poporul sovietic are dreptul la coloane”¹²⁶ poate fi considerată - în limbajul de astăzi - în mod ostentativ kitsch, rezultat al combinației dintre acel filon artistic „pozitiv burghez” și rădăcinile tradițiilor etnice din fostul imperiu rus. Astfel s-a încercat împlinirea prin „directive” a ceea ce se considera noul și singurul ideal estetic-politic valabil, în care neoclasicismul și eclecticismul erau opuse „descompusului” limbaj futuristo-constructivist. Orice părere diferită era considerată contrarevoluționară și amendată ca atare.

Avangarda rusă, moment unic de devenire a artei și arhitecturii moderne, a fost asasinată premeditat și conștient de către puterea totalitară sovietică, în spiritul frazei lordului Acton: „orice fel de putere politică are darul să-i corupă pe deținătorii ei; iar dacă puterea este absolută, ea corupe în mod absolut”¹²⁷.

DE STIJL

„Arhitectura nu are de realizat în mod concret decât ceea ce pictura arată în mod abstract în noua plastică. Arhitectul și inginerul sunt cei care, în viitor, trebuie să producă armonie între noi și mediu. Câtă vreme nu există o arhitectură totalmente nouă, pictura trebuie să facă lucrurile pe care arhitectura [...] rămasă în urmă trebuia să le figureze, adică proporții pur echivalente sau altfel spus [...] o plastică abstractă reală, lată de ce pictura abstractă reală rămâne în mod provizoriu succedaneul salvator”.

PIET MONDRIAN

În timpul primului Război Mondial, în Olanda miraculos ocolită de marea conflagrație, s-a născut o mișcare de avangardă care, deși era înrudită cu cubismul și cu futurismul, a reprezentat, nu o revoluție contra unei culturi învechite, ci „o revoluție în interiorul unei culturi moderne, cu scopul de a o imuniza de pericolele corupției”¹²⁸. Această mișcare nu a apărut accidental sau întâmplător; ea a fost pregătită, pe terenul fertil ce Țările de Jos l-au reprezentat pentru mișcările de avangardă, de înfloritoare „Școală de la Haga”, de realismul crud al lui Josef Israels (1824-1911), de Art Nouveau-ul lui Jan Toorop (1858-1928), de impresionism și neoimpresionism, de simbolism și mai ales de Van Gogh și Ensor. De Fusco consideră

¹²⁶ cf. Robert C. Williams, *From Positivism to Collectivism: Lunarcharsky and Proletarian Culture*, în Williams, „Artists in Revolution”, Indiana University Press, 1977

¹²⁷ Lord Acton, *Scrisoare către Episcopul Mandell Creighton*, 5 aprilie 1887, publicată în *Studii și eseuri istorice*, editat de J. N. Figgis și R. V. Laurence, Ed. Macmillan, Londra, 1907

¹²⁸ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

Neoplasticismul putea fi considerat și ca o "continuare rațională a cubismului și drept o alternativă constructivă a dadaismului"¹²⁹.

Mișcarea neoplasticistă a fost influențată de teoriile cu substrat "teosofic" a matematicianului M.H.Schoenmaeckers, autor al lucrărilor neoplatoniciene "Noua imagine a lumii"(1916) și "Principiile matematicii plastice" (1915). Pentru matematicianul și metafizicianul M.H.Schoenmaeckers, în întreaga creație este imperios necesară utilizarea doar a culorilor primare, care au o "semnificație cosmică": "Cele trei culori principale sunt esențialmente: galbenul, albastrul și roșul. Acestea sunt singurele culori existente [...] galbenul este mișcarea razei (verticala) [...] albastru! este culoarea ce contrastează cu galbenul (firmamentul orizontal) [...] roșul este uniunea galbenului cu albastrul". Dacă aceasta este motivația "filosofică" a limitării paletelor cromatice, în ceea ce privește compoziția propriu-zisă se apelează la limitarea la elementele ortogonale, deoarece: "cele două constrângeri fundamentale opuse, care dau formă pământului și la tot ceea ce depinde de pământ sunt: linia orizontală a energiei, adică traiectoria pământului în jurul soarelui și mișcarea verticală și profund spațială a razelor provenind din centrul soarelui"¹³⁰.

Teoriile filosofice neoplatoniciene ale lui Schoenmaeckers au fost cunoscute de către pictorul Piet Mondrian (1872-1944), care avea o structură sufletească predispusă spre misticism, dar spre un misticism "creator", Henri Peruchot considera că Mondrian „a fost un mistic rece, pentru care virtutea este atât de naturală, tulburoșeniile spiritului atât de străine, încât devine incapabil să conceapă că oamenii pot să fie supuși tentațiilor”. Opera sa avea să pară curgă lungul și anevoiosul drum de la realism la abstracționism, într-o obsesantă căutare a absolutului, cu o tenacitate exemplară, vecină cu fanatismul, cu o "rigiditate aproape ascetică, de un idealism intransigent"¹³¹. După un fructuos contact între 1911-1914 cu mișcările de avangardă de la Paris, după ce a parcurs traiectoria tipică pentru generația primei avangarde, trecând prin naturalism, impresionism, Art Nouveau, van Goghism și cubism, Mondrian, printr-un proces organic de devenire, ajunge la abstracționismul pur. De Micheli consideră că modul său de a ajunge la concluzii abstracte este "mai mult decât un adevărat proces de creație, care este întotdeauna sinteză de elemente, este un proces de natură empirică: el răpește, în mod progresiv obiectului toate particularitățile, până îl reduce la un schelet, la stilizare, la linie; adică până la a-l face să dispară. Arta lui Mondrian [...] este o artă care își caută rezultatele printr-un fel de epurare, la capătul căreia nu rămâne pe lângă decât un vag spectru al realității"¹³². Mondrian a făcut o serie de experimente, care au constatat într-un intelectual și tenace proces de "epurare" a cubismului, rezultatul fiind un abstracționism de mare puritate și profunzime, în care era suprimat orice element senzual pictural.

Peruchot afirmă că subiectul tablourilor lui Mondrian "se reduce la expresia unei relații abstracte, la un joc de elemente geometrice [...] la un joc de linii drepte, orice curbă fiind eliminată de verticale și de orizontale. Unghiul drept devine un simbol universal: verticala omului în picioare pe orizontala pământului". Unul dintre cei mai valoroși critici ai neoplasticismului, Michel Seuphor, afirmă că în opera neoplasticistă a lui Mondrian "dualismul, tensiunea echilibrantă ce se întâlnește pretutindeni, se rezumă în semnul orizontal-vertical: bărbat femeie, spirit natură, zi noapte. La acest semn, semn al crucii, dar făcut viu prin asimetria ce îl compune și îl descompune, se rezumă totul [...] în el este sinteza întregului și structura rațională". Pictura era pentru Mondrian "un fel de instrument de afirmare metafizică", prin care aspira la frumusețea pură, la absolut și în final la divinitate.

În anul 1917, după întâlnirea lui Mondrian cu Theo van Doesburg, la nașterea la Leyda revista "De Stijl"¹³³, care avea drept scop "să contribuie la dezvoltarea unui nou sens istoric [...] să-l facă pe omul modern sensibil la tot ce e nou în artele plastice [...] să opună confuziei arhaice, adică barocului modern, principiile logice ale unui stil care se maturizează acum și care este întemeiat pe observarea raporturilor dintre tendințele actuale și mijloacele de expresie. Vrea să reunească și să coordoneze tendințele actuale ale noii plastici, care deși fundamentale asemănătoare între ele, s-au dezvoltat independent una de alta [...] Ceea ce în noua plastică este exprimat în mod net determinat, adică proporțiile în echilibru între particular și general se relevă, mai mult sau mai puțin și în viața omului modern și constituie cauza primordială a reconstrucției sociale la care asistăm".

Mondrian avea să publice în 1917, în primul număr al revistei "De Stijl" (Stilul): "Neoplasticismul în pictură", un studiu fundamental pentru definirea "ideologiei" mișcării neoplastice, în care afirma: "Noi dorim o estetică nouă, fondată pe raporturile pure ale liniilor și ale culorilor pure, deoarece numai raporturile pure ale elementelor constructive pot duce la frumusețea pură [...] care este pentru noi singura formă de manifestare a forței universale". În revista De Stijl aveau să fie publicate manifestele mișcării, care poate fi caracterizată de maxima: "Scopul naturii este omul, scopul omului este stilul". Primul manifest a apărut în 1918, în numărul al doilea al revistei; al doilea manifest, dedicat literaturii, a apărut în numărul trei din 1920, iar al treilea manifest în numărul patru din 1921. Teza fundamentală a manifestelor este lupta contra individualismului în artă, care, ca și în viață, este considerat a fi "cauza tuturor prăbușirilor și devierilor de la linia dreaptă; este necesar să i se opună semina claritate a spiritului, care singură poate crea echilibrul între universal și individual"¹³⁴.

¹²⁹ Renato De Fusco, *L'idea di Architettura - storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Gruppo editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzogno,

¹³⁰ cf. Henk de Jager en Hendrik G. Matthes, *Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn 1992

¹³¹ Henri Peruchot, *L'Art moderne à travers le monde*, Hachette, 1963

¹³² Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București 1968

¹³³ De Stijl a fost o revistă de arte plastice și arhitectură, publicată între anii 1917-1928, sub conducerea lui Piet Mondrian și Theo van Doesburg

¹³⁴ Piet Mondrian, în revista "De Stijl", 1917

Tot în revista "De Stijl" avea să fie publicat și manifestul neoplasticismului¹³⁵, în care se afirma: "1. Există o nouă și o veche concepție a epocii. Cea veche este dirijată către individ, cea nouă către universal. Conflictul dintre individual și universal se reflectă în Războiul Mondial la fel ca în artă. 2. Războiul este pe cale de a distruge vechea lume cu tot ce ea conține: prezența predominantă a individualului în orice domeniu. 3. Noua artă a pus în lumină conținutul noii științe a timpului: spre a realiza un raport simetric între universal și individual. 4. Noua conștiință a timpului e gata să se actualizeze în tot și în toate, chiar și în viața de fiecare zi. 5. Tradiția, dogmele și predominarea individualului, sunt obstacolele acestei realizări. 6. Pentru aceasta fondatorii noii culturi cheamă pe toți cei ce cred în reforma artei și a culturii să distrugă aceste obstacole care se opun dezvoltării, în același mod în care artele figurative, înlăturând restricțiile impuse de respectarea formelor naturale, au eliminat tot ceea ce se bazează doar pe pura expresie artistică, coerentă dar exterioară, a oricărui concept artistic".

Aceste elemente de program ideologic concureau în a da mișcării o "finalitate", verificând dacă este posibilă desfășurarea unei activități creative, cum afirma Argan, deci de a face artă în condițiile unei imunități istorice absolute, ceea ce înseamnă: eliminarea tuturor formelor istorice (ca provenite dintr-un mediu impur, suspecte de a purta germele unei infecții naționaliste); până și formele lui Wright, care proveneau dintr-o lume americană, fără tradiții, erau supuse unui proces de "sterilizare" și acceptate doar ca pure fapte formale. Neoplasticismul urmărește stabilirea unor scheme ale unei noi geometrii a spațiului; eliminarea tehnicilor tradiționale și a distincțiilor dintre arte. Dacă principiul forme (și în mod natural și pura formă geometrică) este de aceeași natură cu ființa umană, atunci tehnica trebuie să fie redusă la minimum, doar pentru exprimarea configurațiilor superficiale. Dar există o artă în afara tehnicilor și în afara istoriei artei? Arta este numai un mijloc, important este actul care realizează experiența artistică, cea cu care conștiința devine formă.

Influența doctrinelor neoplasticismului asupra arhitecturii a fost considerabilă și nu întâmplător în jurul revistei "De Stijl" erau grupați, alături de Mondrian și van Doesburg, într-o veritabilă echipă "interdisciplinară", nu numai artiști ca Barth van der Leek sau Vantongerloo, poeți ca Kok, dar și arhitecți ca Jan Wils, Jacob Johann Pieter Oud, Robert van't Hoff sau Gerrit Thomas Rietveld. Întreaga arhitectură modernă a găsit în teoriile doctrinale ale neoplasticismului un sprijin, iar în multe din operele marilor maeștri ai avangardei se fac simțite reflexe mai mult sau mai puțin intense ale mișcării, de la Le Corbusier la Mies van der Rohe și chiar la Wright.

Doar purul act constructiv este considerat în poetica neoplastică ca având valoare estetică, iar operațiunea de a combina o verticală și o orizontală, sau trei culori elementare este chiar "construcție", și dacă este vorba de construcție, atunci relația cu arhitectura este nu numai necesară, dar și obligatorie.

Arhitectura, ca artă eminentamente abstractă, a putut prelua multe din ideile neoplastice și în mod particular pe cele privitoare la demersul permanent al mișcării spre abstracțiune, spre eliminarea completă a oricărui referent naturalistic, din universul formal fiind acceptate doar "formele geometrice, organice sau de pură fantezie". Argan afirma că în arta abstractă se modifică însuși conceptul de "reprezentare" cu cel de "conformație" (*Gestaltung*).

Arhitectura neoplastică, la fel ca pictura neoplastică, este de o rigoare formală exemplară, tipologia ei constructivă decurgând dintr-o analiză profundă a funcțiilor care își găsesc expresia spațială prin respectarea absolută a legităților compoziționale de combinare a viziunii bidimensionale cu cea stereotomică. Paleta cromatică este de maximă sobrietate, fiind restrânsă la minimum.

Meditațiile lui Mondrian asupra arhitecturii au fost numeroase și profunde, fapt remarcabil mai ales în studiul său *Le Home, la Rue, la Cité*¹³⁶, în care enumera cele cinci principii fundamentale ale mișcării neoplastice: 1. Instrumentele plastice trebuie să fie planul sau prisma rectangulară de culoare primară (roșu, galben și albastru) sau fără culoare (alb, negru și gri). În arhitectură, spațiului gol îi corespunde non-culoarea, în timp ce materiei îi corespunde culoarea. 2. Echivalența mijloacelor plastice este necesară. Diverse în dimensiuni și culori, acestea trebuie să aibă însă aceeași valoare. Echilibrul indică în general o mare suprafață de non-culoare și o suprafață ceva mai mică de culoare sau de materie. 3. Dualitatea contrastantă a mijloacelor plastice este necesară chiar în compoziție. 4. Echilibrul constant este atins prin "raportul de poziție" și este exprimat de linia dreaptă (limită a mijloacelor plastice) în principalele lor opoziții. 5. Echilibrul, care neutralizează și desființează mijloacele plastice, se naște din raporturile proporționale în care se situează și care determină un ritm vivace. Orice simetrie trebuie exclusă". La punctul 4 se mai adaugă: "în arhitectură, expresia plastică provenită din echilibrul cosmic se exprimă prin planuri și linii verticale sau orizontale. Prin aceasta se diferențiază de natură, unde planurile și liniile se confundă în formă [...] Poziția perpendiculară și nu cea verticală sau orizontală constituie problema esențială a raportului de devenire. Acest raport exprimă imuabilitate în contrast cu natura în perpetuă schimbare [...] Expresia plastică a liniilor verticale și orizontale în rapoartele lor rectangulară este aceea a forței și a răspunsului interior [...] Neoplasticismul este clasic doar în măsura în care el este pura manifestare a echilibrului cosmic de care nu ne putem separa deoarece suntem oameni". În vederea schimbării fundamentale a arhitecturii, care are o expresie tragică, începând cu locuința și sfârșind cu strada și cu orașul, sunt propuse următoarele norme: "1. Suprafața materialelor să fie lăisă și strălucitoare, fapt ce duce la diminuarea greutateii. Încă o dată arta neoplastică este de acord cu igiena care cere suprafețe lise, ușor de curățat. 2. Culoarea naturală a materialelor trebuie să dispară, în limitele posibilului, sub un strat de culoare pură sau de non-culoare. 3. Nu numai materia, ca mijloc plastic (element constructiv), va fi denaturalizată, dar chiar și compoziția arhitectonică. Structura naturală va fi desființată de contrastele neutralizante ce vor anula totul"¹³⁷.

În viziunea sa neoplastică, Mondrian consideră că totul rezidă în "noua concepție", care va duce la realizarea, într-un nou spirit, a conceptului de locuibilitate, a "noii case, a noii străzi". Casa nu va mai fi considerată ca un obiect izolat și autodefinit, ci, așa cum afirma Zevi, ca un element al unui câmp spațial care cuprinde întreg contextul teritorial. Mondrian concluzionează: "casa nu va mai fi închisă, încorsetată, separată. La fel și strada. În pofida funcțiilor lor diferite, aceste două elemente trebuiesc astfel unificate. Nu va mai putea fi considerată casa ca o cutie sau ca un spațiu gol [...] trebuie să considerăm casa și strada, precum și orașul, ca o unitate formată din planuri compuse în contraste neutralizante, capabile să desființeze orice exclusivism. Același principiu este valabil și pentru interiorul casei. Nu va mai fi vorba de o adunătură de piese formate de cei patru

¹³⁵ *Manifestul neoplasticismului*, republicat în: Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București 1968

¹³⁶ Piet Mondrian, *Le home la rue la cité, Art d'aujourd'hui*, vol 1, n°5, decembrie 1949, „Casa, strada, orașul” este împlinirea logică a unei lungi reflexiuni asupra neoplasticismului în arhitectură și la „viitoare contopire” a artei în viață [...], în care se reiau cele trei probleme teoretice pe care le-a pus atunci când a abordat chestiunea arhitecturii în primele sale texte publicate în De Stijl între anii 1917-1918: relația pictură/arhitectură; opoziția dintre arhitectura=artă și arhitectura=construcție; interiorul ca unitate distinctă.

¹³⁷ Ibidem

pereți, cu găuri pentru uși și ferestre, ci de o construcție de infinite planuri colorate și necolorate, în acord cu mobilierul și cu obiectele ce nu înseamnă nimic prin ele însele, dar vor fi părți constitutive ale întregului"¹³⁸.

Afirmția lui Mondrian privitoare la posibilitatea reducerii oricărei compoziții la trei blocuri de culoare, separate de linii verticale și orizontale, la plasticitatea lor pe plan, la armonia cromatică a celor trei culori primare și a tonurilor diferite de negru și alb, este translatată de către van Doesburg în domeniul arhitecturii. Van Doesburg afirma că "dacă problema constă în a elimina tridimensionalitatea renascimentală, trebuie să descompunem volumul în părți bidimensionale, în plane sau felii, și apoi să le remontăm dinamic în spațiu, în mod deschis și disonant, fără a reforma cutia; cu alte cuvinte, pentru a ajunge la un discurs cvadro-dimensional, adică la o viziune temporalizată, trebuie să folosim elemente fără grosime, de factură stereometrică".

Pentru van Doesburg noua arhitectură trebuia să fie "anti-cubică, deci să nu încerce să pună diversele celule spațiale funcționale într-un cub deschis. Ea proiectează mai degrabă spre exterior celulele spațiale funcționale (planele în consolă, volumele balcoanelor etc.), față de centrul cubului. Și astfel, înălțimea, lățimea și adâncimea, precum și timpul (adică o entitate imaginară în patru dimensiuni), devin similare cu o expresie plastică totalmente nouă a spațiilor deschise. Arhitectura dobândește astfel un aspect mai mult sau mai puțin flotant care, într-un anumit fel, lucrează încă împotriva forțelor gravitaționale ale naturii"¹³⁹.

Aportul esențial al neoplasticismului constă în faptul că a reușit, prin metoda "descompunerii" volumului, să ofere un excepțional instrument lingvistic, capabil să faciliteze o lectură dinamică a spațiului arhitectural, desfășurată în timp. Acestui instrument unic de lectură a spațiului arhitectural i se adaugă idealul neoplasticismului în materie de urbanism, ideal care urmărea depășirea dihotomiei clasice dintre volume pline și goluri, deci dintre "construit și cantitatea de aer", spre a reuși construirea de "orașe sănătoase și frumoase, grație contrastului echilibrat dintre edificii și spațiile goale [...] Din nenorocire, în epoca noastră dificultățile de a crea sunt extrem de mari, forțându-ne să trăim în expresia plastică a trecutului. Indivizii și grupurile, rebele la paseism, suferă în fața acestei expresii deprimante, descoperind o lume nouă care nu se realizează însă. Totuși, suferind, împlinirea ideilor lor este stimulată; în limitele permise de masa retrogradă, orice act creativ este un astatat luminos. Masele doresc să trăiască în trecut și, deoarece materialele sunt scumpe, o rapidă renovare generală este pentru moment imposibilă. Dar, grație forței, grație puterii noilor creațiuni individuale, grație imperioasei necesități de renovare a vieții, vechile construcții vor muri de moarte instantanee".

Dacă Mondrian poate fi considerat teoreticianul, ideologul neoplasticismului, "apostol" al noului stil este Theo van Doesburg. Zevi consideră că nu este posibilă încadrarea în vreă categorie a celui care a fost considerat liderul mișcării De Stijl; "dacă este un autor de tratate, atunci poate fi considerat ca aparținând acelei progresiste mișcări, care a fost raționalismul". Dar van Doesburg a fost și un critic, un veritabil "activist" cultural, un conferențiar, un veritabil propagandist al noului, cu o activitate tumultuoasă, vitală, fiind în același timp și poet, pictor, sculptor, regizor, fotograf, dar mai ales arhitect. El a afirmat în mai multe rânduri că arta trebuie să-și găsească în ea însăși propria finalitate și că sarcina artistului este de a asigura o "existență ca expresie exactă în ea însăși".

Zevi consideră că dispariția prematură a lui van Doesburg la numai patruzeci și șapte de ani nu i-a permis elaborarea unei metode, a unui sistem propriu-zis de gândire estetică, grație căruia să-și îndeplinească propria menire de arhitect, cu toate că a realizat unele "schite arhitectonice", cum a fost casa de la Meudon Val Fleury proiectată pentru Jean Arp, sau Café Aubette de la Strassbourg, din 1928, reamenajare de fapt a unui interior, operă de *arredamento*, în care sălile erau modulate de reliefuri murale profunde, puse în valoare de jocul savant de lumină și culoare, generator al unui spațiu arhitectural de mare forță expresivă. La această lucrare van Doesburg a fost secondat de către Jean Arp și Sophie Tauber Arp. Alte opere ale lui van Doesburg au fost casele muncitorești și școlile din Dragten, în colaborare cu arhitectul De Boer, reconstrucția magazinului "Maison Meyer" la Strassbourg, transformarea unui apartament din imobilul Andre Horn din același oraș, pre cum și studiile pentru "orașul circulației" și proiectele pentru casa Rosenberg, pentru o "casă de artist", pentru un hol de universitate, realizate împreună cu van Eesteren și expuse în 1923 la Paris. Aceste ultime opere, prezentate în galeria lui Leonce Rosenberg sub titlul "l'Effort moderne", reprezintă o veritabilă cristalizare a "stilului" De Stijl, marcând ceea ce unii considerau a fi fost "faza a doua" a neoplasticismului, fază marcată de contactul lui van Doesburg, în anii 1921-1925, cu avangarda rusă reprezentată de Lissitzki. Acest "contact" l-a făcut pe van Doesburg să considere că "structura socială și tehnologia fac parte din determinanții principali ai formei, independent de orice interes ce putea încă să ducă la idealul de armonie universală a neoplasticismului".

Ultima fază a ciclului "istoric" de devenire a neoplasticismului, considerată a treia fază a mișcării, se petrece între 1925 și 1931 și este marcată de "ruptura istorică" dintre van Doesburg și Mondrian. Apariția liniilor diagonale în "contra compozițiile" lui van Doesburg este considerată de către Mondrian ca o veritabilă încălcare a regulilor sacrosancte ale ortogonalității absolute promovată de De Stijl, părăsire totală a idealurilor neoplastice ce "tindeau să unească artele și să depășească distanțele ce separă arta de viață". În acest spirit, Mondrian afirma în 1937, în *l'Art plastique et purement plastique* că arta nu este decât un substitut, în timp ce frumusețea vieții este încă incompletă. Arta are să dispară proporțional și pe măsură ce viața va câștiga în echilibru. Ruptura "istorică" dintre Mondrian, van Doesburg și Vantongerloo, din 1925, se datorează unor cauze mai profunde decât simplul formalism rezultat din introducerea liniei diagonale de către van Doesburg și a liniei curbe de către Vantongerloo. Nu doar această schimbare a regulilor neoplasticismului a dus la ruptură, ci mai ales teama structurală a lui Mondrian privitoare la pericolul "revenirii la forțele arbitrare ale pasiunilor, ale individualismului, rădăcina tuturor relelor moderne"¹⁴⁰.

Arhitectul care avea, prin întreaga sa operă, să fie una dintre figurile de primă mărime ale arhitecturii moderne și cel mai fidel reprezentant al neoplasticismului a fost Gerrit Thomas Rietveld. El făcea o clară distincție între funcțiune și finalitate în arhitectură, fiind un partizan convins al teoriei care afirmă că arhitectura poate avea o funcțiune socială fără a-și propune efectivă schimbare a societății.

Ritveld poate fi considerat un produs tipic al arhitecturii moderne olandeze, arhitectură care, "funcționalistă sau neoplastică, a creat o proprie tipologie, constructivă, ieșită din analizele schemelor distributive ale spațiului corespunzător diverselor situații funcționale. La maxima rigoare formală se asociază un fel de empirism care o salvează de insidie, de primejdia schematismului aprioric"¹⁴¹.

¹³⁸ Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Torino 1974

¹³⁹ cf. Matthias Noell, *Im Laboratorium der Moderne. das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg in Meudon*, gta Verlag, Zürich 2010

¹⁴⁰ cf. Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917-1931*, Taschen Verlag, Köln 1990

¹⁴¹ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

Rietveld proiectează și realizează cu o impresionantă scrupulozitate a elementarității constructive, încă din 1917, în afara unor jucării froebeliene, un mobilier absolut revoluționar, în care se simțeau ecourile avangardei și în special ale cubismului. Exemplul cel mai reprezentativ este celebrul fotoliu "roșu și albastru", prima manifestare în trei dimensiuni a neoplasticismului, pe care Ragon îl considera că se "confundă cu o sculptură cubistă". Mobilierul lui Rietveld, afirmă Zevi, este un veritabil exercițiu de stil, o "ucenicie intelectuală", iar elementele constructive ale acestor opere, cum sunt cotierele, "sunt înșurubate, iar nu lipite, [...] șezutul și spătarul sunt plane, la prima vedere părând chiar a fi incomode, rigide; de fapt ele sunt elastice și confortabile [...] Folosind mobilierul lui Rietveld ai senzația unei bucurii particulare; demersul genetic și montajul, element cu element, se face simțit cu extraordinară claritate"¹⁴².

Cea mai cunoscută operă a sa, și una dintre cele mai reprezentative construcții ale neoplasticismului, a fost casa Schroeder Schrader (Utrecht, 1924), considerată de unii mai mult design decât arhitectură, dar despre care Zevi afirma că este o operă care "concretizează poetica neoplastică într-un unicum". Cu un zel pătimaș și aproape didactic, Rietveld descompune volumul prismatic al casei într-o serie de plane lise, verticale și orizontale, care formează acoperișul, diafragmele străpuse de ferestre, copertine și parapete pentru balcoane, compartimentări interioare amovibile, care dau naștere unui vast spațiu unitar. Elementele sunt colorate în negru, roșu, galben, albastru și alb. Detaliile sunt caracterizate de o coerență extremă, paradigmatică. Astfel, Rietveld realizează un "arhetip De Stijl", confirmare a visului lui van Doesburg privitor la o nouă doctrină lingvistică. Argan consideră casa Schroeder ca "făcută nu pentru locatari, ci de locatari, utilizând prefabricatele, așa cum se joacă copiii cu cuburile [...] Forma geometrică nu este un simbol spațial, ci apare ca o carcasă ce poate fi luată în mâini, adoptată [...] Are o familiaritate psihologică, făcând din spațiul neoplastic un spațiu pe măsura omului". Van Doesburg considera casa Schroeder Schrader ca "elementară, economică și funcțională, ne monumentală și dinamică, anti-cubistă în formă și anti-decorativă în fond".

În afara acestei opere de importanță majoră, Rietveld a mai realizat unele lucrări reprezentative, ca magazinul Zandy de la Wesel (Germania, 1928), casele "tip covor" de la Utrecht (Olanda, 1930), școala de muzică de la Zeist (Olanda, 1932), muzeul din Arnhem, pavilionul olandez de la Bienala de la Veneția (1954), case la Ipendan (1960) și câteva școli la Amsterdam. Zevi consideră că opera lui Rietveld prezintă următoarea ambiguitate: "dă impresia că te găsești în fața unor schițe mărite la scară, de construcții sezoniere, gata să fie demontate după folosire. Dar este vorba de o calitate pozitivă între-o panoramă de edificii de o falsă soliditate, consolele și diafragmele lui Rietveld par a se scuza că ocupă o zonă urbană; ele în fapt nici măcar nu incomodează".

De importanță deosebită pentru întregul proces de devenire a arhitecturii moderne este relația dintre neoplasticism și Școala de la Bauhaus. După primul contact din 1919, ce a avut loc la Berlin, în casa lui Bruno Taut, dintre van Doesburg, pe de-o parte, și Gropius, Meyer, Forbat și un grup de studenți pe de altă, în 1922 van Doesburg stabilește "relații diplomatice" cu Bauhaus-ul, cu toate diferențele dintre problemele formelor pure, specifice neoplasticismului și principiile Bauhaus-ului, orientate spre "educarea individului în interesul întregii comunități". De la bun început s-a declanșat un conflict principal între intransigentul van Doesburg, admirat de către întregul corp studențesc și profesorii școlii. Conflictul se poate reduce la diferența principală dintre poziția neoplastică a lui van Doesburg și cea cu substrat expresionist de la Bauhaus.

Cu toate relațiile dificile ce le-a avut cu van Doesburg, Gropius a sfârșit prin a absorbi în mare măsură "neoplasticismul, dar fără a ierta niciodată șefului mișcării intransigența care i-a blocat accesul la Bauhaus; în alți termeni, nu i-a iertat de a-l fi obligat să-l dea afară, comițând astfel o atrocitate și inevitabilă injustiție". (Zevi).

După relațiile directe din 1922, ale lui van Doesburg cu Bauhaus-ul și cu publicarea, în seria Bauhausbücher, a operelor lui Mondrian, Oud etc., neoplasticismul începe a avea o profundă influență asupra Bauhaus-ului, unele elemente comune, cum ar fi puritatea stilistică, facilitând legătura dintre cele două mișcări. Această relativă fuziune, se poate afirma că a determinat cariera uneia dintre cele mai importante figuri ale arhitecturii moderne, Ludwig Mies van der Rohe. Se consideră că Mies van der Rohe a fost doar unul dintre cei mai reprezentativi arhitecți ai raționalismului, ignorându-se faptul că el a arhitectul care a atins culmile "poeticii stilului neoplasticist". Zevi afirma că, "Raporturile lui van der Rohe cu neoplasticismul au fost ținute în umbră și subevaluate aproape sistematic de către istoriografi, cu atât mai mult cu cât studiind activitatea sa de până în 1918 și apoi pe cea următoare primului Război Mondial se înregistrează o transformare vizibilă, de factură radicală, legătură între cei doi Mies fiind făcută de decisiva influență a De Stijl-ului, care devine principalul ingredient cultural al marelui maestru al pavilionului de la Barcelona din 1929"¹⁴³.

Se obișnuiește ades a asocia cercetările picturale ale lui Mondrian cu cele arhitecturale ale lui Mies. Dorfles susține însă că paralela este prea ușoară, uneori chiar inexactă, cu toate similitudinile planimetrilor și aceeași obsedantă căutare a purității. Mies, născut în 1887, după o "ucenicie" în atelierul lui Behrens, se remarcă prin organizarea la Weissenhof a celui excepțional nou cartier al Stuttgartului, realizat de cele mai reprezentative figuri ale arhitecturii moderne, cum au fost Le Corbusier, Oud, Behrens, Gropius, Poelzig, Scharoun, Le Bourgeois, Bruno și Max Taut.

Opera lui Mies din această primă epocă creatoare, poate fi exemplificată prin casa de la Gubau (1925), prin Pavilionul german de la Expoziția Universală de la Barcelona din 1929 (de curând reconstruit), prin Casa Tugendhat din Brinn (1930) și prin Casa de la Expoziția de la Berlin (1931), toate trei semnificative pentru acea lirică a "expansiunii" suprafețelor care se "Transformă în spații", în continuu, după o metodă similară cu linearitatea bidimensională a neoplasticismului "pictural" al lui Mondrian și van Doesburg, mai degrabă de cât după o metodă desprinsă din neoplasticismul "plastic" al lui Vantongerloo. Rar, în lucrările lui Mies, sunt utilizate suprafețele curbe (excepția care confirmă regula se întâlnește la interiorul Casei Tugendhat). Spre deosebire de expresionismul reprezentat de Mendelsohn, Niemeyer sau Aalto, care defineau un ambient ca pe o coajă, o coajă, Mies imaginea construcția ca pe o serie de suprafețe materiale, gata oricând să se transforme în suprafețe aeriene și să se topească în spațiul înconjurător. Mies modulează spațiul grație diaframelor ce sunt compuse după legi "eterice și inflexibile" de proporționare, care nu pot fi stabilite de nici o regulă, de nici un "modulof".

Zevi afirmă că la Mies "jocul suprafețelor nu mai e un exercițiu volumetric cu finalitate în el însuși, el servind la a canaliza fluentele spațiale, la a ghida dialogul cinetic între cavitățile de adăpostire și exterior, într-o inedită versiune de continuum"¹⁴⁴.

În întreaga creație a lui Mies, ecourile neoplasticiste aveau să rămână permanent prezente, cu toată catalogarea operei sale ca eminamente raționalistă. Opera sa aparține însă unui raționalism amendat profund de neoplasticism, de un neoplasticism prezent în matricea sa stilistică atât de

¹⁴² Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Torino 1974

¹⁴³ Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Torino 1974

¹⁴⁴ Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Torino 1974

profund, în= cât nu se poate face o simplă și categorică afirmație privitoare la deplina apartenență a vastei opere a lui Mies la neoplasticism sau raționalism, sau mai degrabă la "raționalismul obiectiv".

Altă figură de importanță majoră a arhitecturii moderne, intim legată de demersurile neoplasticiste, a fost Jacobus Johannes Pieter Oud. Marcat puternic de opera lui Wright, devenit arhitectul șef al Rotterdamului, Oud putea concilia dificil funcția sa oficială cu rolul de participant la mișcarea de avangardă care a fost neoplasticismul. A realizat, sub imperiul "ideologiei" de la De Stijl, celebrele case în "bandă continuă" de la Hoek van Holland, satul muncitoresc Kieffhoek (1925). Războiul a distrus, din păcate, multe din operele sale, cum a fost cafeneaua De Unie (1924). Zevi îl consideră pe Oud "leaderul prestigios și uimitor al De Stijl-ului, arhitectul oficial al mișcării. Cu un temperament senin, meditativ, cu o metodă meticuloasă și introspectivă, el aprofundează studiul până în ultimul detaliu, pomind, din punct de vedere psihologic, de la antipodul tensiunii pătimașe și scânteietoare cu iz propagandistic, plin de dinamism polemic, al lui van Doesburg"¹⁴⁵.

Oud utilizează poetica neoplastică în proprie manieră, rezultatul fiind, alături de o profundă "purificare formală", realizarea unei sistematizări și simplificări a proceselor constructive și de proiectare. Acestea au ca rezultat realizarea unor construcții în serie, din elemente prefabricate, standardizate. Argan considera că această metodă duce la "rezultate exemplare, de majoră economie funcțională, la opere clare din punct de vedere distributiv și formal, de remarcabilă claritate estetică", perfect integrate unui nou "concept de locuibilitate". Exemplele caselor de la Hoek van Holland și de la Weissenhof sunt edificatoare în această privință.

În ultimul număr al revistei De Stijl, în 1932, van Doesburg spunea: "pentru artiști a devenit o chestiune de conștiință să-și apere propriile opere cu cuvântul [...] Teoria se naște ca o consecință a activității creatoare. Artiștii nu scriu despre artă, ci pomind de la artă"¹⁴⁶. În acest sens trebuie înțeleasă scrisoarea lui Oud adresată lui Zevi, în care se clarifică în mare măsură relația intimă dintre Oud și mișcarea neoplastică. "Spiritul De Stijl-ului a fost la bun început însuși spiritul meu. Ideea s-a născut la van Doesburg și la mine, și van Doesburg a fost forța propulsivă în faza executivă [...] Chiar de la primele numere ale revistei au fost publicate unele lucrări ale mele [...] care fură primele exemple ale unei veritabile arhitecturi cubiste. Arhitectura neoplastică (aluzie la Rietveld, Wils, etc.) este chiar cubismul lui Dudok care derivă din aceste lucrări [...] Concluziile mele au fost însă diverse: prin acest proces de descompunere, cucerii un nou sens al proporțiilor, al spațiului, al atmosferei, al masei și al liniei, al culorii și al construcției, dar îmi dădeam seama că o construcție apărută mai târziu, dezvoltă partea cea mai extrinsecă a primelor mele lucrări. Această dezvoltare îmi apăru artificială pentru arhitectură; ea aparținea prea mult picturii și, în ceea ce privește forma, era prea dură și statică. O abandonai și mă îndreptai pe o altă cale: una sănătoasă, universală de amplă arhitectură socială ce nu putea izvorî de aici, adică dintr-o estetică atât de abstractă. Nu e nici o îndoială însă că neoplasticismul a dat valori arhitectonice pe care aș dori să nu le pierdem. Poziția mea este similară cu aceea a vechilor alchimiști care, căutând, nu au găsit aurul, ci alte materiale prețioase"¹⁴⁷.

Legat de neoplasticism poate fi considerat și Cor van Eesteren, căruia i se datorează, în mare măsură, elaborarea tezelor urbanistice ale De Stijl-ului. Preocupările sale, după ce în 1927 a devenit responsabil cu problemele de urbanism ale orașului Amsterdam, "s-au orientat spre salvarea orașului istoric de deformările unei false modernități, de salvarea cartierelor noi de un tradiționalism prost înțeles", întru împlinirea "unității și coeziunii comunității citadine"¹⁴⁸.

Procedeu folosit de neoplasticieni poate fi considerat, în general, de natură combinatorie. Pentru ei, opera trebuie să fie rezultatul logic al unui calcul riguros deductiv. În realitate acesta este un fel de "blocaj" în domeniul combinatoriu, motivat de rațiuni intuitiv-perceptive. Vantongerloo, în însuși sânul neoplasticismului, operează o mutație a regulilor de organizare sintactică a semnelor elementare din planul empiric într-un plan specific, logico-matematic, transferând reiați matematice în echivalente vizuale. Se obține astfel o mai riguroasă formalizare a limbajului artistic pe baze strict combinatorii, care deschid, sub semnul unui mai strâns raport între arte și matematică, arte și logică, o nouă și semnificativă difuzare a liniei analitice aniconice a artei moderne: aceasta este calea pe care va merge după război "combinatorismul programat" al tușelor (ca în cercetările lui Alberts și ale lui Max Bill).

Neoplasticismul își pune problema instituționalizării unui nou codice al artei, din care pot fi extrase subcodicele picturii, sculpturii și arhitecturii. Aceste "subcodice" se bazează pe individualizarea unui sistem lingvistic, constituit din unități constante de bază (figurile) și din reguli precise, ce fac posibilă funcționarea acestora în contexte diverse. Găsirea acestor unități elementare ale discursului și al modului lor de articulare se face prin demersuri și pe fundamentele specific lingvistice, în principal bazate pe o alegere paradigmatică, făcută de-a lungul axei verticale a limbajului plastic. Acesta constă din adoptarea liniei drepte și a culorilor primare, ca elemente fundamentale, excluzând riguros folosirea altor tipuri de linie (cum ar fi cea curbă), sau a altor culori sau combinații de culori. Gradul succesiv al articulației folosește baze sintagmatice, contextuale, orizontale: linia dreaptă se articulează în relație cu suprafața prin linii verticale, orizontale, diagonale și se raportează la alte linii, pe baza regulii fundamentale a unghiului drept și pe aceea, considerată de Mondrian "eterodoxă", a unghiului la 45 de grade. Limbajul se constituie în virtutea opoziției și a diferenței între linia dreaptă și cea curbă, (linia dreaptă își asumă diverse poziții contextuale, contrastante, ca și culorile primare și variațiunile lor, rezultate din diferențierea de gradare a însăși paletelor cromatice), cu o organizare de ordine eminamente sintactică, fondată pe baze combinatorii. Mișcarea neoplastică a încercat și în mare măsură a reușit să definească problematica unei "noi plastici", care, în definitiv, consta în realizarea în limbaj arhitectonic modern a unei noi forme de echilibru estetic, derivat din cercetările asupra modulării după o ritmică și legitate absolută a tuturor elementelor spațiale și cromatice.

Acest fapt poate fi afirmat în lumina celor spuse de către Theo van Doesburg privitor la înlocuirea lumii organice și naturale cu o lume mecanică și artificială" grație unei arte eminamente noi.

"Cuvântul artă nu mai zice azi nimic. În locul lui, cerem construcția unui ambient după legi creative, derivate dintr-un principiu imuabil. Atari legi, legate de cele economice, matematice, tehnice, igienice etc., duc la o nouă unitate plastică. Pentru a defini relațiile reciproce ale acestor legi, este necesar de a le înțelege și a le fixa. Până azi, domeniile creației umane și a legilor sale constructive nu au fost examinate științific [...] ele nu pot fi imaginate. Ele există. Pot fi constatate doar lucrând în colectiv și doar grație experienței"¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Theo van Doesburg, în: De Stijl, 1932,

¹⁴⁷ Scrisoarea lui Oud adresată lui Zevi, în: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastică*, Torino 1974

¹⁴⁸ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

¹⁴⁹ Theo van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, ENSBA, 2009

EXPRESIONISMUL

Expresionismul este o componenta permanentă a arhitecturii moderne, ce dispare și re apare constant în evoluția istorică și în viața oricărui arhitect. El se naște înaintea celebrelor desene ale lui Erich Mendelsohn și înaintea Einsteinturm-ului: este suficient să ne gândim la Gaudi, Reapare atunci când toți l-au declarat mort: este suficient să ne gândim la capela de la Ronchamp a lui Le Corbusier. Trec prin experiențe expresioniste Wright, Mies van der Rohe, Gropius; pentru Wright acestea rămân fundamentale [...] Dar fenomenul este mult mai vast și mai complex: pentru o învinge hibernarea raționalistă și conformismul academic care îi urmează, se recurge în mod obligatoriu la expresionism".

BRUNO ZEVI

Termenul "expresionism" a fost folosit pentru prima dată de către Wilhelm Worringer, teoreticianul empatiei, care îl utilizează în relație antitetică cu impresionismul, considerându-l legat de o atitudine artistică cu rezonanțe interioare, spre deosebire de impresionism, care are un caracter esențialmente senzitiv legat de percepția lumii exterioare

Atât impresionismul cât și expresionismul depășesc limitele viziunii figurative, fiind curente care marchează întregul univers artistic, de la lumea artelor vizuale la lumea literelor, a cinematografului, a teatrului, a scenografiei, a dansului și mai ales a muzicii. Mișcarea din lumea artelor vizuale are două curente distincte, unul francez - fauvismul și unul german, grupat în jurul cercului *die Brücke*. Ambele curente sunt caracterizate de un același scop comun, anti-impresionismul.

"Expresia este contrarul impresiei. Dacă impresia presupune mișcare din exterior în interior, realitatea (obiectul) imprimându-se în conștiință (subiect), expresia are o mișcare inversă, din interior în exterior, subiectul imprimând în sine obiectul. Raportul cu realitatea are un caracter senzitiv în cazul impresionismului, iar în cazul expresionismului un caracter volitiv [...] Născut în sânul curentelor moderniste, expresionismul încearcă să depășească eclectismul modernismului și să treacă la un internaționalism mai concret, nu fondat pe utopia progresului universal, ci bazat pe depășirea dialectică a condițiilor istorice, pornind în mod firesc de la tradițiile naționale"¹⁵⁰. Aceste tradiții naționale, fie ele franceze sau germane, sunt tradiții figurative din care au fost total eliminate categoric, orice accente sau nuanțe de naționalism.

Expresionismul își pune în mod direct problema "comunicației", deci a raportului concret cu societatea, spre deosebire de simbolism care exclude aceste raporturi, fiind marcat de problema incomunicabilității (din cauza nevoii de a cunoaște un cod, ce este doar în posesiunea "inițiaților").

Tema obsedantă a expresionismului a fost tema existenței și atât Friedrich Nietzsche cât și Henri Bergson au furnizat, în mare măsură, "fundamentul" ideologic al mișcării. Pentru Nietzsche existența este conștiință, înțeleasă însă ca voința de a fi, în permanentă luptă cu schemele logice anchilozate și anchilozante, cu inerția oprăntă a trecutului. Pentru Bergson, conștiința este însăși viața, nu o reprezentare imobilă a realului ci o permanentă comunicare între obiect și subiect. „Expresionismul este antitetic impresionismului, fără ca în această relație să existe raporturi de superioritate sau inferioritate a unuia față de celălalt, dat fiind faptul că impresionismul nu este doar un "banal verism vizibil", ci o riguroasă căutare a experienței vizuale, ca un moment prim și esențial al raportului dintre subiect și obiect, iar expresionismul reprezentând soluția dialectică și concludivă a contradicției istorice dintre clasic și romantic, înțeleasă drept constantă a unei culturi latino-mediteraneene și, respectiv, germano-nordice”¹⁵¹.

¹⁵⁰ Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn - The Complete Works*, Birkhäuser Verlag 1999

¹⁵¹ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, Firenze 1970

Expresionismul, în afara relației antitetice cu impresionismul, este în mod limpede legat de Jugendstil; poetica expresionistă, în manifestările ei spontane, refuzând orice regulă prestabilită, regăsind prin noi accente vechea legătură psihologică de imitație interioară, de consens.

În studiul lui L. Rognoni, *Dall'Impresionismo all'Espressionismo*, (Mondadori, Milano 1960), se afirmă că expresionismul "își asumă caracterul unei acutizări psihologice a obiectului pe care artistul îl filtrează instinctiv în propria-i experiență, făcându-l să trăiască în propria lui concretețe sensibilă și fizică"¹⁵².

Arhitectura expresionistă, eliberată de orice formă de constrângere, a încercat printr-o descătușare totală să participe la "cultura Einfühlung-ului", fapt ușor de dedus din unele aspecte formale tipice cum sunt "liniile de forță" ce caracterizează numeroase realizări, printre care și Jahrhunderthalle din Breslau (azi Wrocław), operă monumentală de Max Berg.

Alt element specific arhitecturii expresioniste, ca și a celei protoraționaliste, este tendința spre simplificare, spre abstracțiune, ce pare a avea drept sursă linearismul organic, una din variantele Jugendstil-ului.

Grație lui Paul Klee, Einfühlung-ul (empathia), devine metodă didactică la Bauhaus, ajungând a fi prezentă în multe din curente abstracte, curente ce într-o oarecare măsură vor "alimenta ideologic" chiar unele căutări arhitecturale postbelice. Expresionismul încercând o "empatie" cât mai completă, va fi adeseori reîntâlnit în unele experimentele artistice contemporane, cum ar fi: "arta concretă", cu specifică sa organicitate fizică; "pictura semnelor", cu grafismul ei simbolic; "action painting", cu linearismul său dinamografic; "pictura gestuală", cu impulsul creativ legat de acțiunea brațului care este, după De Fusco, cea mai tangibilă mărturie a unei intenții fizico-psihologice,

Termenul empatie încearcă să fie o traducere a germanului Einfühlung, care mai poate însemna simpatie simbolică, consens. El semnifică, după S. Mapurgo Tagliabue, o veritabilă atribuire de viață, pe care noi o facem grație actului estetic și care se produce esențialmente prin transpunerea în "obiect" a senzațiilor noastre organice de natură cinematică. În obiect se introduce astfel ceva ce nu îi aparține.

"Eu încerc să-mi dezvolt sensibilitatea, afirma Franz Marc, prin ritmul organic al tuturor lucrurilor, încerc să mă confund în mod panteistic în curgerea sângelui în natură, cu vibrația, cu arborii, cu aerul"¹⁵³.

Prin creativitate, fantezie și inventivitate, fideli expresionismului au încercat ieșirea din criza generală, deschizând largi orizonturi experimentelor formale. Mișcarea expresionistă este intim legată de înființarea în 1919 a *Arbeitsrat für Kunst* (Consiliul de muncă pentru arte), care a fuzionat în același an cu *Novembergruppe* (Grupul din noiembrie). Din aceste societăți cu orientări utopice au făcut parte Bruno Taut, Walter Gropius, Peter Behrens, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun, personalități care aveau să devină "copiii teribili" ai arhitecturii modeme. În anul 1919 Arbeitsrat-ul organizează "Expoziția arhitecților necunoscuți" și Bruno Taut afirma în cuvântul de deschidere: "Astăzi nu mai există arhitectură, nu mai sunt arhitecți. Noi suntem sortiți la altceva, paraziți în sânul unei societăți ce nu cunoaște arhitectura, ce nu o vrea, pentru că nu are nevoie de Arhitect [...] În profesiunea noastră nu putem fi creatori, putem fi doar cercetători, oameni care pot"¹⁵⁴.

Tot la această expoziție, Walter Gropius a prezentat un program care conținea multe din ideile ce vor prinde viață la Bauhaus: "Noi trebuie să vrem, să imaginăm, să creăm în cooperare noul concept arhitectural. Pictori, sculptori, zdrobiți barierele din jurul arhitecturii și deveniți constructori asociați și tovarăși de arme pentru atingerea scopului final al artei: ideea creatoare a Catedralei Viitorului (Zukunftskathedrale) care, odată mai mult, va conține totul într-o singură formă: arhitectura, sculptura și pictura".

Prin mutația ce o face din planul purei funcționalități tehnologico-constructive în cel al funcționalității vizuale, de comunicație, expresionismul contrapune ideea arhitecturii ca interpretă a realității naturale sau sociale, ideii unei arhitecturi menite a modifica sensibil realitatea.

¹⁵² L. Rognoni, *Dall'Impresionismo all'Espressionismo*, Ed. Mondadori, Milano 1960

¹⁵³ cf. Günter Meißner (Hrsg.), *Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*. Leipzig und Weimar 1980

¹⁵⁴ Bruno Taut, *Architekturüberlegungen. Erstveröffentlichung*, Aachen 2009

Expresionismul este considerat de către Jallós, "într-un sens mai profund, voința sau acceptarea comuniunii a tot ce este viu în nescindabila realitate interioară, [...] caracteristică extremă, acută a spiritului social al timpului.

Printre cele mai reprezentative opere ale arhitecturii expresioniste pot fi amintite: Grosse Schauspielhaus de Hans Poelzig (Berlin, 1919); Höchst Farbwerke de Peter Behrens (Frankfurt 1920-1924); Einsteinturm de Erich Mendelsohn (Potsdam 1919-1923); monumentul "Căzuților din Martie" de Walter Gropius (Weimar, 1921); fabrica de pălării Steinberg de Mendelsohn (Luckenwalde, 1921-1923); palatul de birouri "Chilehaus" de Fritz Hoyer (Hamburg, 1923); al doilea "Goetheanum" de Rudolf Steiner (Dornach 1923); magazinele Schocken de Erich Mendelsohn (Stuttgart, 1926). Aceste opere au, la prima vedere, puține caracteristici comune invariante, de unde teza, susținută de unii, că nu a existat o arhitectură expresionistă propriu-zisă. De Fusco consideră însă că "în loc de a recunoaște drept constante: folosirea betonului armat și exploatarea resurselor sale plastice, adoptarea sticlei chiar peste proprietățile sale fizice de transparență, insistența pe liniile concav-convexe și în orice caz neregulate, ruptura de pură stereotomie atât de utilizată în protoraționalism, gustul pentru detaliu, intenția de a topi organic edificiul în mediul înconjurător etc., s-ar putea găsi în operele mai sus citate alte elemente cum ar fi: frecventul motiv al ferestrelor în bandă continuă, apărut prima oară la edificiul pentru magazine și birouri construit de Hans Poelzig în 1910 la Breslau (azi Wrocław) și reluat de mai multe ori de Mendelsohn, sau de frecventele soluții unghiulare cu raze ample de curbură și ele reluate de același Mendelsohn".

Hans Poelzig este cel ce a realizat pentru prima oară o operă expresionistă majoră, proiectând pentru Max Reinhardt, în 1919, un teatru de cinci mii de locuri, Grosse Schauspielhaus din Berlin, despre care Wassili Luckhardt spunea: "în interiorul vastei cupole este suspendată o varietate infinită de stalactite și pandantivi, cărora cupola [...] le conferă o mișcare ușor sinuoasă care, mai ales când lumina atinge micile prisme reflectându-se pe fiecare fațetă, generează o impresie de dizolvare și nedeterminare a spațiului!"¹⁵⁵.

În același spirit, imaginând o *Stadtkrone*¹⁵⁶ de vaste proporții, purtătoare a unui mesaj de factură eroică, atât de drag expresioniștilor, Poelzig elaborează un proiect pentru Festspielhaus din Salzburg, iar în 1917 proiectează Freundschaftshaus din Constantinopol, cu arce exterioare ce aminteau de un zigurat și cu interiorul constituit dintr-o grotă prismatică realizată integral din pandantivi.

Alte realizări ale lui Poelzig, care anticipează limbajul fraților Taut și al lui Mendelsohn, sunt turnul rezervor de apă de la Posen, precum și edificiul de birouri de la Breslau (azi Wrocław). Într-un stil asemănător cu stilul industrial pe care avea să-l folosească pentru A.E.G., Behrens, Poelzig realizează în 1912 Uzina chimică din Luban, caracterizată de o interesantă și virtuoasă utilizare a cărămizii aparente. Marea epocă creatoare tipic expresionistă a lui Poelzig avea să se încheie în 1920, după realizarea decorurilor pentru filmul "Golem" al lui Paul Wegener, unde, plin de un veritabil delir vizionar, creează cu mijloacele scenografiei un întreg oraș expresionist. Însă, după 1925, Poelzig intră într-o altă fază de creație, marcată de construcția la Berlin a cinematografului Capitol fază considerată de K.Frampton o reîntoarcere în "cercul criptoclasticist".

Altă personalitate reprezentativă a mișcării a fost Hugo Häring (1882- 1958), adept necondiționat al primatului absolut al funcțiunii, căutător permanent a transcenderii naturii primare a simplei utilități, realizator al unui propriu univers formal, de largă expresivitate, cu multe similitudini cu formele biologice. Cu toate tendințele manifest expresioniste, Häring a rămas plenar legat de matricea stilistică a formei, de acea *Organwerk*, pe care o considera esența programatică a organismului, în opoziție cu expresia de suprafață, sau de *Gestaltwerk*.

Acuzându-l de schematism doctrinar formalist pe Le Corbusier care, la fondarea CIAM-ului la Saraz, își asumase roii de "apostol" al funcționalismului de un geometrism pur, Häring a încercat în zadar să convingă lumea de valabilitatea concepției sale fundamentale: "construcția organică". Dintre realizările sale cele mai importante amintim: ansamblul de ferme de la Gut Garkau (Lubek, 1924), unde se realizează un spectaculos joc de contraste între acoperișurile înalte și elementele masive, tectonice;

¹⁵⁵ Hans Poelzig, *Architekturfragen*. In: Das Kunstblatt, Jahrgang 1922, Heft 4, S. 153–163 (Teil 1), und Heft 5, S. 191–199 (Teil 2).

¹⁵⁶ Bruno Zevi, *Bruno Taut, La corona della città, 1919*. Ed. Mazzotta, Milano 1973

proiectul făcut împreună cu Mies van der Rohe, în 1921, pentru un imobil de birouri la Berlin pe Friederichstrasse; proiectul pentru "Club Tedesco" la Rio de Janeiro (1924); bloc de locuințe în Siemensstadt; casa Ziegler din Berlin (1931). Contestând "noua obiectivitate" a raționaliștilor Häring, care se considera un adept necondiționat al lui Wright, a refuzat să proiecteze o casă tip pentru Weissenhof Siedlung de la Stuttgart din 1927, calificând un atare act drept o "culme a vanității".

Hugo Häring "nu reproduce impresia unei cvasi-mișcări, ci explicitează mișcarea ce realmente vine din edificiu"¹⁵⁷. Pentru el, „a edifica devine a "îmbrăca" un precis fapt dinamic. Aceasta îl diferențiază nu numai de academiști și raționaliști, dar chiar și de wrightienii superficiali sau de expresioniștii școlii de la Amsterdam”¹⁵⁸.

Pentru Häring, casa este "locuită" de mișcare, ea fiind un "involucru" al mișcării. "Multora li se pare absurdă ideea de a dezvolta o casă ca o structură organică, profitând de forma care rezultă din adecvarea la scop, interpretând-o ca pe cea mai întinsă piele a omului, deci ca pe un organ. Și totuși, atare evoluție apare ineluctabilă. O tehnică ce adoptă materiale elastice și plastice nu favorizează casa rectangulară și cubică [...] Gradată mutație de la geometrism la organic, în actul vieții noastre spirituale, face ca formele funcționale să fie independente de geometrie".

Rudolf Steiner (1861-1925) este altă personalitate care a influențat, atât prin opera sa teoretică cât și prin cea practică, mișcarea expresionistă. Detestând utilitarismul vulgar, Steiner a fost marcat de "urâtenia lumii contemporane care separă viața de artă", afirmând că: "orice obiect din jurul nostru trebuie să aibă o formă artistică [...] să fie adaptat funcțiunii dar inspirând un sentiment de frumusețe"¹⁵⁹. Dând lumii o "coordonată spirituală", vor fi create condițiile propice nașterii unei arte "capabile a se dezvolta până ce va da fiecărei mese, fiecărui scaun, o formă care să se impună".

Steiner, fascinat de figura "omului total" care a fost Goethe, s-a preocupat de ideea "concilierii artelor" și și-a materializat parte din gândirea sa teosofică în Elveția, la Dornach, unde a realizat primul "Goetheanum", care a ars în 1922 și a fost reproiectat și reconstruit din beton armat, având unele asemănări formale și de limbaj cu "arhitectura sculpturală" a lui Gaudi și cu prima manieră a lui van de Velde. (Michel Ragon). Cele cinci conferințe ținute lucrătorilor de pe șantierul din Dornach, în timpul edificării Goetheanum-ului II, au fost reunite și publicate abia în 1969, sub titlul "Către un nou stil în arhitectură", fiind sursa cea mai importantă privitoare la gândirea lui Steiner.

Arhitectul german Hans Scharoun (1893-1972) a fost o altă personalitate de frunte a expresionismului, fidelă mișcării până la moarte. El a avut în arhitectura modernă un "destin singular", cum spunea Pevsner. Datorită limbajului său arhitectural de avangardă, a fost solicitat de Mies van der Rohe să realizeze o construcție la Weissenhof Siedlung de la Stuttgart în 1927; dar odată cu "invazia agresivă" a raționalismului și cu mutațiile politice din Germania, a intrat într-o relativă eclipsă în întreaga perioadă a nazismului, el nepărăsindu-și însă patria, așa cum mulți dintre arhitecții germani de avangardă au făcut-o.

După al doilea Război Mondial, limbajul tipic expresionist din prima etapă a creației sale, pe care nu l-a abandonat niciodată, redevine de actualitate, reasezându-l din nou în rândul marilor arhitecți de avangardă. Scharoun este unul dintre cei mai valoroși reprezentanți ai expresionismului, cu o operă vastă, începută în anii '20, când a realizat diferite locuințe, dar de-abia după război, în climatul de reconstrucție din Germania, a jucat un rol important prin reluarea tematicilor istorice de avangardă.

Alături de Hans Scharoun, ajungând la o poziție de vârf în cadrul expresionismului, poate fi așezat Erich Mendelsohn, născut în 1887 la Allenstein și mort în America în 1953, cu studii la Școala Politehnică din Berlin. În timpul primului Război Mondial, Mendelsohn a elaborat o serie de proiecte, așa zisele "schite de tranșee", inspirate de limbajul lui Wagner și Olbrich, schite agresive, vag simboliste, de arhitectură fantastică, din care se simte intenția mărturisită a autorului de a "prepara" un nou limbaj arhitectonic de validitate generală. El "explorează" metodic rădăcinile acestui limbaj, încercând să-i găsească, cum spune Benevolo, "matricea stilistică".

¹⁵⁷ Jurgen Jödicke, *Geschichte der modernen Architektur*, Stuttgart 1958

¹⁵⁸ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950

¹⁵⁹ cf. Eugene Santomaso, *Origins and Aims of German Expressionist Architecture: An essay into the expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, Columbia University, 1973, AAT 7616368

Imediat după sfârșitul primului Război Mondial, începe studiile pentru ceea ce avea să devină opera sa cea mai valoroasă, Observatorul astronomic "Einsteinturm" de la Potsdam. Cheie a arhitecturii expresioniste, materializare a "viziunilor subitanee", Einsteinturm, construit între 1919-1923, constituie o "integrare a structurii în ambient, un fel de involucru de zidărie și ciment"¹⁶⁰. Edificiul ar fi trebuit să beneficieze de fluentele formale oferite de betonul armat, dar din motive economice și organizatorice a fost realizat din zidărie de cărămidă; fără a beneficia, cum spune Dorfler, de acea "poetică a betonului armat, de acea particulară ductibilitate care îl face de neconfundat și care prin singularitatea expresionistă a formei ne permite și astăzi să-l considerăm o capodoperă". Opera se reduce la ilustrarea unui concept abstract - rămânând, prin modul în care încearcă să se imprime forma în masa fluidă, o tentativă de aplicare a celui mai valoros repertoriu expresionist.

Activitatea vastă a lui Mendelsohn poate fi împărțită în trei faze principale: una germană, una anglo-palestiniană și una americană. Din prima perioadă bogată în variate proiecte și realizări, fac parte: fabrica de pălării din Luckenwalde (1920), unde relațiile plastice dintre volume se amplifică, iar clarobscururile și elementele decorative se dezvoltă parcă într-un univers curbiliniu. Tot acestei perioade îi aparține și Columbushaus, realizată la Berlin în 1931, marile magazine Schocken de la Stuttgart și Nürnberg, precum și cel din Chemnitz toate realizate în 1926. Aceste magazine sunt realizate ca veritabile "organisme" reduse la forme elementare, ca blocuri cu multe nivele ce se exprimă în exterior prin ferestre continue care accentuează discursul volumetric. Ultima realizare importantă a acestei prime și fecunde faze o constituie cinematograful Universum (astăzi Capitol) de pe Kurfurstendamm din Berlin, construit în 1928. Edificiul are vigoare particulară, conferită de o volumetrie curbilinie în care sunt inserate o cabină prismatică de proiecție și un atrium concentric.

Din perioada anglo-palestiniană pot fi remarcate: în Anglia, Pavilionul Bexhill on Sea precum și casa realizată împreună cu Chermayeff la Londra în Church Street, iar în Palestina, Spitalul din Haifa din 1937 și o sinagogă.

Ultima perioadă, cea americană, este marcată de realizarea unor numeroase edificii religioase, cum sunt cele de la Cleveland și la San Louis, de marele Ospiciu Maimonides din San Francisco, precum și de diferite vile în California.

Raporturile lui Mendelsohn cu expresionismul sunt în mod particular semnificative și ușor de remarcat de la bun început; nu este nici un dubiu că schițele sale din tranșee, Einsteinturm și, în parte, fabrica de pălării de la Luckenwalde, sunt unele dintre cele mai reprezentative manifestări ale epocii și cele mai direct legate de mișcarea expresionistă. Spre deosebire de mulți arhitecți germani, Mendelsohn nu a putut însă depăși poetica expresionistă, căreia i-a rămas prizonier (mai ales în ultimele temple americane, dar și în proiectele din tinerețe, cum a fost acela pentru Palatul Sovietelor din 1929). Peste tot se poate găsi acea particulară marcă romantico-teutonică proprie stilului său, cu rădăcini ce ajung în Jugendstil și în Secession. Dar în timp ce Einsteinturm și la fabrica de pălării limbajul expresionist l-a ajutat în găsirea unor noi efecte plastice și constructive, în operele din perioada americană (cu este cazul Ospiciului Maimonides) modul de punere în operă a betonului armat reîntră în canoanele funcționaliste ale Stilului Internațional. Lui Mendelsohn, unul dintre "părinții" artei moderne, i se datorează într-o oarecare măsură una dintre tentativele de "renaștere plastică" a arhitecturii. Ceea ce se întrezărea în primele studii, așa numitele "schițe fantastice din tranșee", făcute în perioada primului Război Mondial, s-a maturizat în timp prin găsirea unei linii constructive care a rupt staticitatea rigidă a triliticului.

Erich Mendelsohn a fost unul dintre rari arhitecții care au urmărit constant ideea "recuceririi" spațiului, prin modularea lui în volumele înseși ale edificiului. El a fost printre primii care a dezvoltat în construcțiile sale o viziune tridimensională a spațiului, în care integrarea constantă a planului cu elevațiile

¹⁶⁰ F. Borsi, G. K. Knig, *Architettura dell'espressionismo*, Ed. Vitali e Ghianda, 1968

provenea dintr-o concepție unitară a creației arhitecturale, în care edificiul era gândit plastic, "ca un sistem monolitic și indivizibil"¹⁶¹.

"Cultura protestatară a expresionismului este direcționată pentru cel puțin un deceniu spre avangardele culturale și politice (cu care a coincis, coincidență ideologic hibridă), dar care au alimentat valul de speranțe pentru arhitectura postbelică europeană"¹⁶².

Mișcarea expresionistă, care poate fi considerată mai mult o stare decât un stil, nu poate fi perfect încadrată cronologic și nici analizată după legi istorice de ciclică periodicitate. Și dacă nu se poate afirma că expresionismul este un stil propriu-zis, se poate afirma că el este în mod cert un element fundamental pentru cultura modernă, cu pregnante și violente caracteristici revoluționare, protestatate, de stânga sau de dreapta.

Expresionismul, cu toată matricea stilistică comună cu fauvismul francez poate fi considerat ca cea mai importantă și originală contribuție germană fenomenului artistic modern. Spre deosebire de intențiile de revoluționare ale întregii societăți, specifice unor mișcări artistice de avangardă, expresionismul este o mișcare radicală, urmărind o profundă reînnoire, dar mai mult pe plan spiritual decât pe plan social. Această reînnoire cu profundă forță emoțională se dorea împlinită prin introspecție, prin penetrarea misterelor și profunzimii subconștientului individual și colectiv.

Mișcarea expresionistă a apărut în acea Germanie grav traumatizată material și spiritual după înfrângerea suferită în primul Război Mondial, climatul unei economii de "austeritate, de pace și de revanșă" și are, prin spiritul ei constructiv, unele puncte comune cu avangarda rusă, care a încercat și ea cu același insucces, să lege procesul de reînnoire artistică de procesul de revoluționare a societății.

Data fiind prezența în expresionismul german a germenilor unei anumite forme de pangermanism, a grandiosului luciferic și a miturilor, poate fi înțeleasă atitudinea doctorului Goebbels de a încerca să facă din expresionism estetica partidului. Cel care avea să devină ministrul propagandei Reichului, a scris la începutul carierei sale opere pur expresioniste precum romanul "Michael"¹⁶³ și piesa de teatru „Der Wanderer”. Ca om de cultură, el era atașat idealurilor artistice ale avangardei și este semnificativ faptul că în biroul său se găseau expuse opere ale pictorului expresionist Emil Nolde, unul dintre primii membri ai partidului nazist. Dar, în 1935, Hitler a cerut cu vehemență să se pună capăt degenerației "arte moderne" care, ca orice formă de degenerescență, trebuia eliminată categoric, radical, total și definitiv. Și astfel, pentru sănătatea spirituală a omului nou, de totală puritate sanguină ariană, toate "bâlbâielile delirante culturale ale cubiștilor, futuriștilor și dadaiştilor", inclusiv cele ale expresioniștilor, aveau să fie eliminate din viața culturală a noii Germanii. Aceasta a fost șansa ca Expresionismul să nu devină stilul oficial al partidului și să nu fie marginalizat, precum toate produsele artistice ale celui de-al Treilea Reich.

ART DÉCO

„[...]Trebuie să schimbam mai întâi propriul nostru cămin și apoi întreaga față a lumii, netolerând nici un obiect, nici o construcție - fie ea hangar, monument sau palat - care să nu se prezinte în fața ochilor noștri «așa cum trebuie să fie ea», adică în simpla înfățișare a unei

¹⁶¹ Gillo Dorfles, *L'Architettura Moderna*, Ed. Garzanti 1981

¹⁶² Vittorio Gregotti, *Questioni di architettura*, Editoriali di Casabella, Ed. Einaudi, Torino, 1986

¹⁶³ Joseph Goebbels, *Michael - Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, Ed. Franz Eher, München 1929

expresii adecvate și perfecte, veridice, sincere [...] Dacă se va căuta «forma modernă» în alt fel decât prin aplicarea legilor care, de când lumea au determinat existența și aspectul formei, se va ajunge la o nouă formă de depravare, la care calificativul «modern» nu se va aplica decât pentru a o diferenția de epoci anterioare epocii noastre [...]"

HENRY VAN DE VELDE

După traumatismele învinșilor, dar și ale învingătorilor din primul Război Mondial în întreaga lume a apărut, parcă în mod compensatoriu, un nou curent artistic plin de vitalitate, caracterizat de ambiguitate, de pendulare între modernism și pitoresți și scilipitoare expresii ale memoriei, care repropunea în cheie tensionată și dramatică scânteietoarea *belle époque*.

Scena marilor bătălii ale artei moderne a fost Parisul, acel Paris considerat de către Emile Zola drept "pântecul care digeră toate tendințele artei, le amalgamează, le amestecă, le lichefiază și le restituie în final sub o formă omogenizată, acceptabilă și asimilabilă de către toți",

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, s-a conturat o profundă mutație revoluționară în toate artele vizuale. Experimente fundamentale au fost făcute, după descoperirea fotografiei, de către protagoniștii impresionismului. Aceste experimente au fost continuate de către cubism care, pornind de la Cezanne, a descompus imaginea în elemente geometrice. Elementele geometrice fundamentale, pentru a fi percepute, trebuiau mai întâi "citite" și cititul se face nu instantaneu, ci în timp, Acest "timp" devine unul dintre noile atribute pe care lumea modernă le acordă operei de artă. Cubismul a conferit astfel o nouă dimensiune operei de artă: temporalitatea. O altă dimensiune a fost conferită de către futurism, care a implicat în opera de artă mișcarea, caracteristică fundamentală a timpurilor moderne. Ciclic, între cei doi poli ai artei moderne, cubism și futurism, pulsau conviețuind pașnic, sau înlocuindu-se unul pe altul, celelalte "isme" ale artei moderne: simbolism, orphism, constructivism, purism, suprarealism etc.

Întreaga mișcare modernă este caracterizată de o permanentă tendință de îndepărtare de arta "mimetică", de îndepărtarea de la realitatea figurativă a obiectului ce se face nu prin stilizare, ci prin abstractizare. Procesul de abstractizare conferă noi dimensiuni unor variabile infinite: linia, forma, volumul și culoarea. Creatorul, grație sensibilității sale artistice, avea menirea de a dimensiona, a doza și a manipula aceste variabile pentru a transmite, a "comunica" oamenilor noul semnificat și noul semnificant al artei.

Art Déco este un stil care a dus în anii '20 la o nouă calificare a decorațiunii în toate domeniile artei. Numele Art Déco este o abreviere a denumirii primei expoziții internaționale reprezentative pentru noul stil: *Exposition des Art Décoratifs et Industriels Modernes*, ce a avut loc la Paris în anul 1925. Art Déco, noul curent al lumii de după primul Război Mondial, este reflexul unei noi societăți care se apropia cu frenezie de "societatea de consum", modelând o rafinată, unitară și uneori perversă "estetică". Acest fenomen, care a acoperit o parte a perioadei interbelice, a încercat să stabilească un echilibru între elemente greu ponderabile, care formează polii unei dileme: artă decorativă - artă funcțională. Limbajul Art Déco-ului este marcat plenar de această dilemă, încercând a fi un mediator între termenii ei. El este manifest modern, dar în același timp și istoricist, dând însă anti decorativismului raționalist originalitate și o veritabilă autonomie stilistică. Art Déco a continuat procesul declanșat de Art Nouveau, de desființare a granițelor dintre artist și artizan, dintre artele majore și artele minore, dintre arta monumentală și arta decorativă. Termenul "decorativ" indică rezolvarea unor probleme artistice cu ajutorul unor elemente ornamentale, de decorare, ce se raportează în mod autonom la structura generală, la volumul sau suprafața operei.

Una dintre caracteristicile noului stil constă în fuzionarea, amalgamarea marilor lecții ale cubismului, futurismului și ale constructivismului din care s-a extras comandamentul de bază: abstractizarea, geometrizarea, simplificarea, cinetizarea și funcționalitatea formei. Unul dintre elementele incontestate de geneză a Art Déco-ului este Art Nouveau-ul în subvarianta sa "lineară". Acest demers demonstrează încă o dată unitatea de origine cu Art Nouveau-ului în care au

coexistat două direcții principale: una "latină", franco-belgiană, caracterizată de "plasticitatea" liniei și alta "anglo-saxonă", caracterizată de linearitate. Mutațiile de idealuri au dus la mutații de gust care au făcut ca anii '20 să fie în esență anii unei perioade de tranziție de la universul meandric, cu arabescuri, ale unui vegetal abstract al Art Nouveau-ului, la repertoriul geometrizant al Art Déco-ului, dominat de cercuri și pătrate. Art Déco-ul statutează o nouă formă de colaborare, uneori arbitrară, între creator și utilizator, restituind în noul context socio-politic, cultural și științific postbelic toate formele de arte vizuale: pictura, sculptura, arhitectura, grafica, design-ul, arredamento-ul, fotografia, cinematograful, care se juxtapun, intră în dialog și se confruntă plenar, pentru prima dată în istoria artei moderne. Mișcarea este marcată structural de o contradicție internă, generată de dificilul "mariaj" dintre "noul adevăr", găsit într-un cubism ce este însă de alt grad decât cel al lui Braque sau Picasso și moștenirea persistentă a tradiției unui trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat.

Se poate afirma că Art Déco a fost o mișcare ce poate fi considerată a fi reprezentat, cum spunea Gilles Neret¹⁶⁴, un "fenomen test" ce exprima un "fel de revanșă burgheză la excesele provocatoare ale dadaismului și ale cubismului doctrinar".

Un alt invariant al stilului l-a constituit aspirația permanentă spre unificarea totală a tuturor formelor de producție artistică prin mijloace decorative. Termenul a produs, de la bun început, confuzie și nedumerire, împiedicată de marele protoraționalist Auguste Perret, apostolul betonului armat, care se întreba cum este posibilă alăturarea celor două cuvinte, "artă și decorativ".

Art Déco-ul este constituit din două subcurențe principale: un subcurent de factură neocubistă în care se simt ecourile secesion-ului "linear" vienez și al Școlii de la Glasgow, și un alt subcurent care încearcă a duce la limita extremă "plastifierea" generală a spațiului și a materiei, cu obârșia în florealul italian și în varianta franco-belgiană a Art Nouveau-ului. Art Déco-ul a fost considerat până nu demult doar ca un "apendice târziu al Art Nouveau-ului"; dar noului stil decorativ, care avea să ajungă la apogeu cu ocazia marii Exposition des Arts Décoratifs de la Paris din anul 1925, după o atentă și critică analiză, i se poate remarca o certă fizionomie autonomă: demonstrație a unei mentalități și a unui gust care uneori sunt antitetice Art Nouveau-ului.

Definirea termenului de Art Déco este dificilă, din cauze multiple, printre care și multitudinea de subvariante ale stilului. S-a considerat o vreme că Art Déco ar putea fi definit ca o antiteză a Art Nouveau-ului, când de fapt el îl continuă în mod organic, punând accentul pe o funcționalitate îmbrăcată într-o emfatică și opulentă haină decorativă. Invariantul tuturor variantelor de Art Déco constă în primatul absolut al funcțiunii, căreia îi este subordonată în mod necondiționat forma. Dar funcțiunea pură nu trebuie considerată drept unic demers al noului stil, ca în raționalismul doctrinar.

Paul Foliot¹⁶⁵, unul dintre importanții creatori ai epocii, spunea în 1928: "Știm că doar necesarul nu este suficient omului și că superfluul îi este indispensabil, altfel am elimina muzica, florile, parfumurile și surâsul femeilor frumoase". Art Déco reprezintă pentru lumea modernă, în ultimă instanță, o ultimă tentativă de împlinire artistică globală.

Se consideră, în general, că începutul primului Război Mondial este momentul care încheie fenomenul de devenire a Art Nouveau-ului, care "murind", lasă un urmaș legitim: Art Déco-ul. Totuși, încă din anii 1908-1912 se poate constata o perioadă de tranziție, de "recalificare" a revoluționarului Art Nouveau care, transformat profund, avea să ajungă în 1925 la apogeu, ca un nou stil internațional, sub numele de Art Déco. Fără îndoială că Art Déco este zămislit în matricea stilistică a acelui moment de excepțională importanță pentru destinul artei moderne care a fost Art Nouveau-ul, curentul care a reușit, pentru prima oară, să "taie cordonul ombilical" ce lega lumea artistică a sfârșitului de secol XIX de redundanta tradiție eclectică-istoricistă. Art Déco are drept punct de pornire Art Nouveau-ul, sau mai precis varianta lineară a Secesion-ului vienez. Repertoriul formal apelează însă la un limbaj

¹⁶⁴ Gilles Neret, *Arts of the 1920's*, Rizzoli International Publications 1986

¹⁶⁵ Paul Foliot (1877-1941) a fost un ebenist și decorator francez, una dintre cele mai importante figuri ale Art Deco-ului. A fost membru fondator al Société des Artistes Décorateurs, profesor la Cursul superior de artă decorativă din Paris și a proiectat ceramică pentru firma "Wedgwood", textile pentru "Cornille et Cie", obiecte de argint pentru "Christofle" și mobilier la atelierul de artă de la Bon Marché. A realizat câteva pavilioane la Exposition internationale din 1925, printre care Pavilionul Pomonei. A fost autorul unor interioare fastuoase pentru pachebotul Normandie, precum și a unui celebru pian de palisandru, prezentat la Expoziția Universală de la Paris din 1937. Operele lui demonstrează legătura organică dintre Art Nouveau și Art Déco.

geometrizarant, de factură postcubistă, renunțând la acea sublimare și abstractizare senzuală a vegetalului, specifică Art Nouveau-ului. Și dacă natura poate fi uneori sursă de inspirație pentru noul stil, atunci vegetalului îi sunt preferate unduirile formale ale trupurilor de animale sau de femei.

Art Nouveau-ul califică în mod personal relația dintre structură și ornament, făcându-le să se sublimeze reciproc, pentru a da un nou "produs" artistico-arhitectural, un nou "obiect", care era investit, în spirit modern, cu distincte virtuți estetico-sociale. Pentru Art Déco "obiectul", indiferent de scară, devine scop în sine, el trebuind să posede trei principale calități: frumusețe, rafinament și diversitate. Frumusețea, înțeleasă nu ca gratuită opulență, era generată de folosirea unor materiale nobile, prețioase, deci scumpe, la care se adăuga calitatea remarcabilă a execuției. Această "bogăție" caracteristică Art Déco-ului poate fi considerată un veritabil "invariant", în diametrală opoziție cu "ascetismul" decorativ al raționalismului, ce se caracteriza, din anumite puncte de vedere, prin "sărăcie". Acesta este unul din argumentele care pot duce la definirea Art Déco-ului ca un contracurent al raționalismului, dar care s-a opus simplității decorative raționaliste cu "delicatețe și uneori chiar cu genialitate"¹⁶⁶.

Pentru a ajunge la maxima expresie decorativă, se accentua importanța produsului manufacturizat, artizanal, față de produsul industrial de mare serie, cu toate că Art Déco-ul a profitat constant de toate progresele științei, tehnicii și tehnologiei. Materialele erau, în prima fază a stilului, scumpe, prețioase și rare, fiind apoi treptat înlocuite cu altele mult mai ieftine, produsul noului stil devenind un produs tipic al societății de consum, care era pe punctul de a se naște. Contactul permanent cu lumea noilor materiale, a noilor tehnici și a noilor tehnologii a dus la o insolită apariție în lumea artelor: inginerul.

Art Déco "folosește vechiul și îl îmbogățește cu condimente noi [...] Spiritul Art Déco-ului era spiritul modernismului. Chiar dacă prelucra stiluri mai vechi, rămânea totuși în spiritul modernismului. Un obiect Art Déco se poate iubi pentru forma sa, pentru măiestria artizanală sau pentru spiritul epocii, pentru că în fiecare obiect de artă există o istorie [...] Art Déco era stilul timpului care căuta noul și nu voia să stea locului"¹⁶⁷. Creațiile Art Déco-ului acoperă un spectru larg, mergând de la funcționalul simplist la ornamentalul pur. De aceea este imposibil de vorbit despre un unic stil Art Déco, el având o multitudine de direcții, de subvariante și de protagoniști. "Art Déco a fost primul stil «genuin» al secolului al XX-lea și a fost internațional. El putea fi transmis fiecărui obiect făcut de om, indiferent de folosire sau cost, iar asta nu din întâmplare, ci pentru că apăruse în momentul în care producția de masă făcea primii pași decisivi. În fine, și asta era probabil cel mai important, Art Déco a fost ultimul stil a tot cuprinzător, la fel ca barocul sau clasicismul, el putând ornamenta la fel de bine o casă, un yacht sau un cuțit. Nimic de atunci nu a mai umplut viața noastră cu atâta culoare"¹⁶⁸.

Expoziția pariziană din anul 1925, care din multiple motive a tot fost amânată din anul 1908, este unanim considerată ca momentul ce marchează încununarea eforturilor franceze, întrerupte de primul Război Mondial, de a instituționaliza un nou stil, menit a menține primatul artistic de mare putere a Franței. Marea "Exposition Internationale des Arts Décoratifs" a fost o demonstrație a multilateralității și potenței politico-economico-culturale a Franței, pertinente expresie a paradoxalei "coexistențe pașnice" dintre avangardă și tradiție, deci dintre aspirația sinceră spre modernitate și "prejudecățile" gustului noii societăți ce era dispusă la "nivelare prin intermediul bunului simț".

Prezența la marea expoziție a fost remarcabilă. Au lipsit, dintre marile puteri, doar învinsa Germanie, care a refuzat să participe deoarece invitație a "sosit prea târziu" și Statele Unite, care au considerat că nu au capacitatea artistică de a participa onorabil la o confruntare internațională de dimensiunile celei de la Paris. Unul dintre principalele merite ale Exposition Internationale des Arts Décoratifs a constat în faptul că ea a reușit să genereze o veritabilă unitate între creatori de toate genurile, făcându-i conștienți de rolul important ce aveau să îl joace în cele mai diferite aspecte ale lumii moderne. S-a statuat semnificația creatorului modern, care este un conservator ce moștenește tot ce s-a întâmplat în decursul secolelor în artă și în același timp, în mod paradoxal, este un modernist, un inovator, un revoltat contra paseismului prezentat de generația imediat trecută. "Se pare că arta de astăzi, precum omul,

¹⁶⁶ Rossana Bossaglia, *Il Art Déco Italiano*, Rizzoli Editore, Milano 1975

¹⁶⁷ *Art Déco: Die Aufregende Bewegung*, Verlag Apple Press Ltd. Londra 1986

¹⁶⁸ Michele Seuphore, *La sculpture de ce siècle*, Paris

avansează pe două picioare, un picior stâng care cucerește și un picior drept care conservă. Nu numai că ele nu se concurează reciproc, dar ele se completează unul pe altul, iar contradicția dintre ele este de o benefică valoare. Poate în aceasta constă vitalitatea artei acestui secol. Uneori aceste antagonisme își găsesc o curioasă echivalență la un anumit artist, deși cazul contrar este mai frecvent [...] Se poate constata prezența «strigătului» și a «stilului» care, părănd că se combat, merg împreună precum două forțe originale ale unei aceleiași entități¹⁶⁹. În marea expoziție ce merita privită "atât din exterior cât și din interior", puteau fi întâlnite cele mai diverse expresii plastice "hangarele și podurile din beton armat realizate de către inginerul Freyssinet la Orly, o masă de sufragerie și scaune proiectate de către pictorul Robert Delaunay; sau casa de pe rue Vavin de Sauvage și o rochie pentru golf de Jean Patou: arhitectură de Tony Garnier, de Le Corbusier și o coafură feminină (à la garçonne) de Antoine; o vilă prefabricată și o sală de baie semnată de André Lurçat, alături de un post de semnalizare al Companiei Căilor Ferate din Nord; o fațadă a unui magazin Alfa Romeo, de Mallet-Stevens și o vilă pe malul mării; automobilul lui Gabriel Voisin și o punte de pachetbot a Companiei Transatlantice; sau holul unui edificiu administrativ și un vagon-fumoir de Francis Jourdain, precum și bovindourile și ferestrele lui Pol Abraham, alături de un cabinet de toaletă de Pierre Chareau"¹⁷⁰.

ARHITECTURA

Triumful francez de la Expoziția internațională de la Paris din 1925 s-a materializat în special, prin pavilioanele care "dădeau proba unei noutăți de novatoare inspirație și efectivă originalitate". În tema program a Expoziției se specifica, de la bun început, că sunt "riguros interzise copiile, imitațiile și contrafacerile vechilor stiluri".

În afara pavilioanelor franceze, la marea confruntare internațională de la Paris, noul stil avea să-și găsească un domeniu predilect de manifestare la realizarea de magazine, printre care: celebra "Parfumerie d'Orsay" de Sue și Marc care au decorat fațadele cu exuberante ghirlande floreal; "Coiffeur parfumeur Girault" de pe Boulevard des Capucines, de Azema, Max Edrei și Hardy, magazinul de încălțăminte de Pinet, sau magazinul de bijuterii proiectat de Robert Linzer. Întregul Rive Droite a beneficiat de edificii fastuoase și pline de culoare, realizate cu o decorațiune excepțională, de mare prețiozitate, cu detaliile interioare și exterioare făcute din marmore prețioase, fier forjat, bronzuri aurite și esențe de lemn prețios.

Opera lui Auguste Perret (1874-1954), "apostolul betonului armat", poate fi considerată ca aparținând atât Art Nouveau-lui, cât și protoraționalismului și Art Déco-ului. Pentru Le Corbusier, care a lucrat în atelierul lui Perret în anul 1908, Perret era "un jalon al epocii moderne [...] o legătură puternică și solidă în hula care tulbura perioada dintre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX"¹⁷¹. În prospera antrepriză a familiei, alături de Auguste au lucrat și frații săi, Gustave (1876-1952) și Claude (1880-1960).

Prima locuință revoluționară de beton armat, situată pe 25 bis, rue Franklin, este o construcție care, deși nu este eclectică, poate fi revendicată în aceeași măsură de către diverse curente ale arhitecturii moderne. Același lucru se poate spune și despre o altă operă majoră a lui Perret, Théâtre de Champs-Élysées, la care a colaborat în mod fericit, pentru panourile decorative ale fațadei, cu marele sculptor Antoine Bourdelle. Alte opere în care pe o structură revoluționară de beton armat, dar cu o compoziție clasică, a aplicat o decorațiune specifică Art Déco-ului, au fost imobilul de locuințe din 51, rue Raynouard, realizat în anul 1929, precum și Muzeul Lucrărilor Publice din Place d'Iena (Paris).

Arhitectul Robert Mallet-Stevens (1886-1945), care afirma că "arhitectura sculptează un bloc enorm, casa"¹⁷², a fost una dintre cele mai importante figuri ale Art Déco-ului. Opera sa, fără a avea veleități doctrinare, poate fi caracterizată ca un demers permanent și constant de conciliere a modernismului cu gusturile unei clientele bogate. "Eu prefer să unific aspectul fațadei, estimând că volumele contează mai mult decât detaliile constructive"¹⁷³. Autor al unor opere de arhitectură de sorginte cubistă și a arredamento-ului unor edificii existente, a avut posibilitatea de a realiza o serie de lucrări

¹⁶⁹ Ibidem

¹⁷⁰ *Art Déco: Die Aufregende Bewegung*, Verlag Apple Press Ltd. Londra 1986

¹⁷¹ Le Corbusier,

¹⁷² Robert Mallet-Stevens, *Archives d'architecture moderne*, Paris 1971

¹⁷³ Robert Mallet-Stevens, *Archives d'architecture moderne*, Paris 1971

reprezentative pentru noul curent, cum au fost coerentele "suite de locuințe urbane" de la Auteuil (Paris). Pentru decorarea acestor locuințe, considerate un veritabil manifest al Art Déco-ului, Mallet-Stevens a apelat la artizanii de vârf ai noului stil, ca Barillet și Jean Prouvé.

Prezența italiană la Expoziția din 1925 a fost contradictorie. Această contradicție era generată de faptul că noua Italie fascistă avea alte idealuri politico-estetice, la care mișcarea futuristă și-a adus o contribuție de prim ordin. Între "purismul" socializant ideologico-formal al raționalismului italian și exuberanța uneori frivolă a Expoziției de la Paris era o diferență profundă. Totuși, calitatea artizanatului italian s-a impus grație faptului că senatorul Teofilo Rossi di Montelera, inamic al "raționalismului iconoclast", a selecționat cu mare "grijă" pe expozanți, întrând însă în conflict principal cu Giò Ponti, care considera că nu prețioasele exemplare unice, de producție artizanală-manufacturieră, sunt reprezentative pentru viitorul artei moderne, ci produsele de serie, rezultate ale unei superioare tehnologii industriale. Prezența italiană a fost caracterizată de către Margherita Sarfatti ca o prezență a "modernității clasice", a unei "romanități clasice, pline de gravitate și de rațiune"¹⁷⁴. Pavilionul oficial italian, realizat de către un arhitect "conservator", Armando Brassini, părea o combinație stranie de arc triumfal cu un palat renașcentist.

Particularitățile Art Nouveau-ului linear britanic, în care rolul lui Mackintosh a fost preponderent, pot motiva, într-o oarecare măsură, revendicările britanice de "precursoare" a Art Déco-ului. În Marea Britanie, ca și în restul lumii, noul stil a "prins" la programele care nu erau în nici un fel prejudiciate de vreo formă de tradiție, de historicism. Astfel, au fost realizate diverse edificii "moderne" ca centrale electrice, garaje și aeroporturi, piscine și stații de metrou, mari magazine, hoteluri și baruri, dar mai ales cinematografe, care începeau a se diferenția structural și mai ales decorativ, de teatre. Exemple edificatoare pentru Art Déco-ul britanic sunt: centrala electrică din Battersea, de Halliday și Agate (Londra, 1929-1934); Ideal House de Gordon Jeeves și Raymond Hood (Londra, 1928); New Victoria Cinema de E. Wamsley-Lewis (Londra, 1930); magazinul Peter Jones de Crabtree; Royal Institute of British Architects de Gray Warnum (Londra, 1932); De La Warr de Mendelsohn și Chermayeff (Bexhill).

Dar țara care a oferit maxima posibilitate de împlinire Art Déco-ului a fost Statele Unite. Lumea nouă, ușor de caracterizat drept o lume pragmatică, lipsită de orice formă de prejudecăți istoriciste, a considerat, la o scară tipic americană, că noul stil este cea mai autentică și calificată expresie a modernismului. Dacă arhitectura modernă are drept una dintre cauze apariția noilor materiale: fierul, sticla și betonul, Art Déco-ul beneficiază și el de noile materiale, puse la dispoziția arhitecților de către tehnica cea mai modernă. Noile materiale plastice, noii coloranți, sticla și oțelurile, în special cele inoxidabile, au avut o contribuție esențială la definirea noului "concept" american de modernitate. Principalii beneficiari ai noului stil, preponderent urban, au fost edificiile publice, ca marile magazine și sediile de societăți comerciale, casele de editură, băncile și hotelurile. Dar toate idealurile decorative ale noului stil și-au găsit cel mai propice teren de împlinire în zgârie nori, mega-construcții ce amplificau aritmetic suprafața terenului. Cea mai originală expresie arhitecturală americană, zgârie norii Art Déco, au fost din toate punctele de vedere urmașii legitimi ai Școlii de la Chicago. Zgârie norii Art Déco încearcă o mistificare a veritabilei lor naturi: de "obiecte tehnologice" alienate de la propriile lor funcțiuni comerciale; ei încercă o regresivă recuperare a unei «imagini globale» a marii «sărbători» a orașului, deschizând calea spre o înspăimântătoare fascinație pentru imaginile universului tehnologic. Poetica mașinii va fi astfel exorcizată în decorativismul «flamboyant» al unor edificii ca RCA Building de Cross & Cross sau în paroxistica poetică a fragmentării geometrice de la Bricken Casino Building de Ely Jaques Hahn¹⁷⁵. Decorațiunea modernistă a avut, în America, o funcțiune "de mediație, obișnuind și sensibilizând ochiul cu o mutație radicală în ceea ce privește aspectul edificiilor. Ornamentația îmbrăca ascendent construcția, accentuând verticalitatea zgârie norului, în timp ce benzi orizontale emfazizau ritmica set-backs-urilor. Art Déco se concentra adeseori asupra intrărilor, închiderilor exterioare, porților,

¹⁷⁴ Margherita Sarfatti, *Diciottesima Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. 1932. Catalogo [con saggi di M. Sarfatti et al.], Venezia, Carlo Ferrari, 1932

¹⁷⁵ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Architettura moderna*, Electa Editrice, Milano 1979

ușilor, vestibulurilor și a cajelor ascensoarelor. O somptuoasă decorațiune de piatră, cărămidă și metal era menită a transforma o construcție, de altfel neutră, într-o sursă de mare orgoliu civic"¹⁷⁶.

Dacă zgârie norii "clasici" au fost realizați la Chicago, cei mai reprezentativi zgârie nori moderniști, deci Art Déco, au fost construiți la New York. În confuzia stilistică americană sau mai bine spus, în totala lipsă de "stil" a Lumii Noi, una dintre primele construcții Art Déco a fost sediul din Manhattan al New York Telephone Company, proiectată în anul 1923 în birourile McKenzie, Voorhees & Gmelin. Alt edificiu care a fost îmbrăcat într-o "somptuoasă" haină Art Déco a fost palatul Stewart & Company din Manhattan, edificiu ce adăpostea o serie de magazine cu articole pentru femei, operă din 1929 a arhitecților Warren și Wetmore. O intrare monumentală era încoronată de două mari panouri decorative, între care trona o friză "exuberantă". Materiale de finisaj erau majolica policromă, bronzul patinat și aluminiul. Dar cel mai reprezentativ edificiu pentru noul stil a fost Chrysler Building din New York, operă realizată între anii 1928-1930 de către arhitectul William van Allen. Zgârie norul a fost pentru o scurtă vreme cel mai înalt edificiu din lume, depășind cu trei metri turnul Eiffel de la Paris. Elementul cel mai original era ultimul registru al edificiului, realizat din arcuri suprapuse de oțel ce formau un enorm coronament cu greutatea de 27 de tone, încununat de o fleșă. Chrysler Building este "cântecul de lebedă al acestei nevrotice metamorfozări urbane: o excepțională fuziune de motive mașiniste și de sisteme expresioniste se rezolvă printr-un "lobby" cu plan triunghiular și extraordinare încununări cu arcuri în retragere și gargoile realizate prin supradimensionarea detaliilor stilistice ale automobilelor produse de către firma care dă numele edificiului"¹⁷⁷.

Primatul de "cea mai înaltă clădire din lume" a fost preluat, începând cu anul 1929, de către Empire State Building din New York, operă a arhitectului William F. Lamb. Uriașul edificiu răspundea cu sobrietate tuturor comandamentelor noului stil, atât ca interior cât și ca exterior. "În căutarea extraordinarului și a ineditului, se fondează idolatria pentru cantitate: Empire State Building (New York, 1930-1931) de Shreve, Lamb & Harmon, banalizează tipologia lui Chrysler, înălțimea este un anacronic semn de optimistă credință în dezvoltare, similară cu frenezia lui Fitzgerald și disperarea frivolă a lui Zelda, generate de către deziluziile și duritatea marii crize"¹⁷⁸.

O altă operă majoră a noului stil a fost Rockefeller Center din New York, care poate fi considerată ca cea mai elocventă inserare a stilului modernist în "țesutul ideologic și istoric al epocii"¹⁷⁹. Rockefeller Center este un enorm complex polifuncțional de zgârie nori, legați între ei prin esplanade și grădini suspendate, realizat între anii 1932-1939 de către o echipă de arhitecți, designeri și decoratori din care făceau parte: Reinhard & Hofmeister, Corbett Harrison & Macmurray, Hood & Fouihoux. O dată cu "construcția lui Rockefeller Center zgârie norul a devenit obiectul unui sistem integrat la o scară urbană, parte constitutivă a unei «ordonări generale». Această mutație a avut loc cu prețul unei rupturi de cercetări din anii '20. Construcția lui Rockefeller Center a comportat în fapt o notabilă transformare a organizării muncii arhitectonice, care nu mai are nimic în comun cu miticul și des folositul Gesamtkunstwerk căutat și urmat de către zgârie norii Art Déco"¹⁸⁰. Complexul, dominat de cele 70 de etaje ale RCA Building, realizat în anii grei ai crizei economice, a fost gândit ca o operă de science-fiction, "scenografică și teatrală precum stilul însuși - un nou Babilon născut din euforie, dar care respecta prețurile și profilatura în gradene impusă de legislația de zonare a New York-ului din 1916"¹⁸¹. Decorațiunea complexului a fost realizată de către Alfred Janniot și Paul Jennewein, sculpturile de către René Chamberlan și Paulanship, proiectarea interioarelor a fost făcută sub direcțiunea lui Donald Deskey, în colaborare cu Louis Bouche, Witold Gordon, Edward Buk, Erza Winter etc.

"Dar deja la sfârșitul anilor '20, zgârie norii "jazz style" păreau a preanunța o schimbare iminentă, Daily News Building (New York, 1929-1930) de Hood închide practic epoca experimentelor eclectice. Aparatul decorativ se va reduce la panourile de peste intrări, care anunță, simbolic, un «oraș celest» de

¹⁷⁶ Alastair Duncan, *Art Déco*, Rusconi Editore S.p.A., Milano 1989

¹⁷⁷ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Architettura moderna*, Electa Editrice, Milano 1979

¹⁷⁸ Rossana Bossaglia, *Il Art Déco Italiano*, Rizzoli Editore, Milano 1975

¹⁷⁹ Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne, une histoire critique*, Philippe Sers éditeur, Paris 1985

¹⁸⁰ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Architettura moderna*, Electa Editrice, Milano 1979

¹⁸¹ Alastair Duncan, *Art Déco*, Rusconi Editore S.p.A., Milano 1989

zgârie nori «fondați de oameni», în timp ce o absolută continuitate monotonă și indiferentă este generată de către registrele de ferestre. Există o legătură strânsă, din acest punct de vedere, între News Building și utopicul proiect pe care Hood l-a prezentat în 1929 pentru «Manhattan 1950», bazat pe multiplicarea zonelor rezidențiale - pentru trei milioane de locuitori - amplasate pe Hudson și East River, prin grupuri de zgârie nori distanțați corespunzător. Dar dialogul cu avangarda europeană este cel mai pregnant în următorul edificiu realizat de către Hood: McGraw-Hill Building (New York, 1930-1931) care a fost precedat de proiectul lui Lonberg Holm pentru Chicago Tribune și blocurile lamelare studiate de Wright pentru birourile lui National Life Insurance Co. de la Chicago. Simplitatea structurală a McGraw-Hill este emblematică. Sisteme de avangardă și reminiscențe mendelsohniene sunt în mod conștient utilizate cu scop publicitar: se disimulează structura sub ample ferestre în bandă continuă, preludiu al iminentei dispariții a zidăriei în favoarea peretelui cortină de sticlă. Daily News și McGraw-Hill au rămas punți izolate, inserate în noi zone în expansiune¹⁸².

Arhitectură eminamente urbană, cea mai pertinentă expresie a unei încercări de fazare a demersurilor americane la modernism, Art Déco a fost prezentă cu opere de valoare contradictorie în toate marile orașe americane, în Chicago, după experimentul protomodernist cunoscut sub numele de Școala de la Chicago, urmat de cel mai reacționar eclectism, noul stil a fost reprezentat la cel mai înalt nivel de către arhitecții John A. Holabird și John Wellborn Root Jr, Ei au realizat între anii 1928-1930, cu o viteză și o eficiență tipic americană, o serie de edificii prestigioase, precum Palmolive Building, sediul Chicago Daily News, Chicago Board of Trade Building și Michigan Square Building. Tot în Chicago se găsește și edificiul de 44 de etaje al Chicago Civic Opera House, proiectat și realizat în anul 1929 de către arhitecții Graham, Anderson, Probst & White.

Alte opere arhitecturale reprezentative pentru varianta americană a Art Déco-ului au fost: Golet Building, azi Swiss Center Building (New York, 1932); Niagara Mohawk Building realizată de către de arhitecții Blay & Lyman (Syracusa, 1932); banca Union Trust, celebra "Catedrală a finanțelor", proiectată de către Wirt Rowland (Detroit, 1929); Kansas City Power and Light Company (Kansas City, 1929); Skaggs Building de Frank C. Walter (Tuscia, 1929). La San Francisco, cele mai importante opere de arhitectură și arredamento Art Déco aparțin lui Timothy Pflueger, autor al Medical and Dental Building, al Luncheon Club al Bursei din San Francisco, precum și al Oakland Paramount Theatre. La Los Angeles Art Déco a lăsat unele opere remarcabile, care aduc o interesantă contribuție la devenirea noului stil. Realizările pot fi înscrise în două mari "subcurente": "zig-zagul modern", specific construcțiilor dezvoltate în înălțime din anii '20 și "modernul aerodinamic", caracteristic construcțiilor din anii '30, dezvoltate orizontal. Din prima categorie fac parte: 'Richfield Oil Building, de Morgan, Walls & Clement (Los Angeles, 1928); Los Angeles City Hall, Central Library, Selig Retail Store, Eastern-Columbia Center, Guaranty & Loan Association Building și marile magazine Bullocks Wilshire. De o valoare particulară este Oviatt Building, Decorat de Rene Lalique și Saddler et Fils. Reprezentative pentru "modernul aerodinamic" sunt: Pan-Pacific Auditorium, Coca-Cola Bottling Company și California Petroleum.

"Din punct de vedere strict arhitectural, zgârie norii anilor '20, simplificările lui Hood și cercetările unor arhitecți ca Richard Neutra (1892-1970), Rudolf M. Schindler (1887-1953) și Albert Kahn (1869-1942) au dus totuși la o reînnoire formală decisivă a culturii americane, în timp ce legăturile cu tradiția Beaux-Arts sau cu cea neogotică - triumfătoare în opera lui Crame și Goodhue - vor fi în mod gradat rupte. Din acest punct de vedere, zgârie norul Philadelphia Saving Fund Society (Philadelphia, 1929-1932) de George Howe (1886-1955) și William Lescaze (1896-1956) este un exemplu emblematic. Inovațiile ce le conține sunt de ordin funcțional și tipologic [...] întreg edificiul, în care suprafețele par să dispară din cauza retragerilor benzilor vitrate [...] definesc o imagine compactă, în același timp rarefiată și autopublicitară. Zgârie norul izolat își regăsește specificitatea, renunțând la orice formă mimetică: elementele sale constructive sunt ocazii pentru un joc compozițional care dorește a se propune drept sinteză în sine, drept o imagine a unui eveniment pur tehnologic. Howe și Lescaze împing mai departe experiențele lui Hood: proiectele lor pentru Museum of Modern Art din New York (1930-1931) par a

¹⁸² Alastair Duncan, *Art Déco*, Rusconi Editore S.p.A., Milano 1989

deriva din lumea constructivistă, în timp ce planul de restructurare pentru Chrystie-Forsyth Parkway din New York (1931-1932) demonstrează o atenție neobișnuită în Statele Unite pentru urbanism și pentru experimentele lui Le Corbusier și ale raționaliștilor olandezi"¹⁸³.

ARTELE GRAFICE

Art Déco, adresându-se unei societăți ce se apropia vertiginos de "societatea de consum", a elaborat pentru toate formele de artă două moduri de expresie, care se decodificau diferit de către cele două categorii principale ale noii societăți: marea masă și lumea inițiaților. Pentru marea masă s-a apelat la o producție de serie, determinată de considerente comerciale; pentru inițiații rafinați s-au realizat piese unice, care aparțineau unui domeniu indefinit, la granița dintre artă și artele aplicate"¹⁸⁴.

Pictura Art Déco a preluat cu dezinvoltura toate elementele moderne, tehnice și conceptuale puse la dispoziție de către mișcările de avangardă, având însă o predilecție pentru paleta fauve-istă și pentru experimentul cubist, care a fost utilizat ca principal mijloc de construcție, de structurare a operelor grafice și picturale. Elementele care fac o relativă delimitare între pictura de avangardă și pictura Art Déco sunt: caracterul predominant decorativ al acesteia din urmă și faptul că opera de artă era gândită nu independent, ci menită a face parte dintr-un ansamblu ambiental. Elemente specifice universului formal și cromatic al Art Déco-ului pot fi regăsite în operele unor reprezentanți de frunte ai avangardei ca; Fernand Léger, Henri Matisse, Maurice Vlaminck și Kees Van Dongen. Dar figura cea mai reprezentativă a picturii Art Déco a fost o elevă a lui André Lhote și a lui Maurice Denis, Tamara de Lempicka. Ea este autoarea unei opere personale și expresive care, cu o construcție de factură post cubistă, cu o paletă cromatică bogată și vie, degajă o atmosferă de un erotism subtil și rafinat. Cu toate că Parisul a fost capitala necontestată a Art Déco-ului, el nu a monopolizat total curentul, fapt probat și de existența la Bordeaux a unei veritabile "școli" de pictură, reprezentativă pentru noul stil. Principalii exponenți ai acestei școli au fost René Buthaud, Raphael Delorme, Gabriel Domergue și Jean Dupas. Dintre aceștia s-a remarcat în mod particular posesorul mult râvnitului Prix de Rome, Jean Dupas, autor al unui ciclu de picturi pentru transatlanticul Normandie. Opera sa, plină de un subtil decorativism abstract, a fost caracterizată de o elegantă "alungire a figurilor și o impersonalitate a expresiei"¹⁸⁵, conformă cu gustul și spiritul timpului.

În grafică s-a continuat marea direcție trasată de către Art Nouveau, la care s-a adăugat puternica influență a lui Leon Bakst, autorul costumelor fantastice și a scenografiilor orientalizante ale celebrelor Balet de Ruse ale lui Diaghilev. Marile reviste pariziene de modă, ca L'illustration, La Vie Parisienne și La Gazette du Bon Ton, au beneficiat de colaborarea unor graficieni de excepție, ca George Barbier, Edouard Benito, Robert Bonfils, Bernard Boutet de Monvel, Pietre Brisaud, Umberto Bruneleschi, Georges Lepape, Charles Martin, creatori ai unui stil grafic sofisticat seducător și original, cu o paletă cromatică bogată și rafinată. Marele exemplu francez al revistelor de modă a fost urmat și de către publicația germană Die Dame, la care a strălucit graficianul Hans Henning Voigt, cunoscut sub pseudonimul Alastair. În Statele Unite, aceleași direcții au fost urmate de către revistele Vogue, Vanity Fair, Harper's Bazar și Woman's Home Companion, care au apelat la marii graficieni francezi Erte, Georges Lepape, Cassandre și Edouard Garcia Benito. Graficienii americani cei mai cunoscuți au fost Joseph Binder, Vladimir Bobritsky, George Bolin, John Hedl, Rockwell Kent, John Vassos și William Welsh. Poate mai mult decât grafica, afișul, care a continuat și el cu mijloacele moderne puse la dispoziție de către cubism și futurism tradițiile Art Nouveau-lui, a ajuns pe cele mai înalte culmi de expresie, devenind un eficace instrument de informare și în ultimă instanță de "manipulare" a conștiințelor, un instrument de "propagandă vizuală". Adolph Mouron, cunoscut sub pseudonimul Cassandre, afirma: "Afișul este numai un instrument, un instrument de comunicare între comercianți și public, ceva asemănător cu telegraful. Graficianul joacă rolul telegrafistului; nu formulează mesaje, ci le transmite"¹⁸⁶. Cea mai importantă

¹⁸³ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Architettura moderna*, Electa Editrice, Milano 1979

¹⁸⁴ Alastair Duncan, *Art Déco*, Rusconi Editore S.p.A., Milano 1989

¹⁸⁵ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Architettura moderna*, Electa Editrice, Milano 1979

¹⁸⁶ Adolph Mouron

figură a autorilor francezi de afișe Art Déco a fost pictorul, scenograful și tipograful Cassandre. El a reușit a transforma "grafica publicitară într-un eficace instrument de propagandă comercială"¹⁸⁷.

Tradiția creatorilor francezi de afișe din acel "fin-de-siecle", reprezentată la cel mai înalt nivel de către Toulouse-Lautrec, Theophile-Alexandre Steilen, Jules Cheret și Alphonse Mucha, a fost continuată în Art Déco de către Rene Buthaud, Leonetto Cappiello, Jean Carlou, Paul Colin, Jean Dupas, Charles Gesmar, Charles Loupot, René Vincent, Marile direcții ale afișului publicitar francez au fost urmate în întreaga lume. Astfel, în Anglia s-au afirmat Alexander Alewieff, J.S.Anderson, Austin Cooper și Edward McKnight Kauffer, în Belgia Leo Marfurt, în Elveția Otto Baumberger, Herbert Matter, Otto Morach, în Germania Ludwig Hohlwein, Walter Schnackenberg și Josef Fennecker, în Olanda Wiliem Frederik Ten Broek și Kees van der Laan, în Statele Unite Joseph Binder și Vladimir V.Bobritsky. În Italia s-a afirmat triestinul Marcello Dudovich, autor al unor opere exemplare, caracterizate prin coerența formală și capacitatea de permanentă inovație, de perfectă fazare modernă la noua menire a graficii publicitare, aceea de instrument de "propagandă vizuală". Cele mai cunoscute au fost afișele pentru magazinele Rinascente, Borsalino și pentru Pirelli.

Elemente specifice limbajului Art Déco vor fi utilizate și în grafica publicitară cu decodificare politică a țărilor socialiste, campioane ale totalitarismului "total": Italia fascistă, Germania nazistă și Uniunea Sovietică bolșevică. În aceste țări afișul va deveni un instrument de "propagandă vizuală", menit a manipula cu eficiență "conștiințele".

SCULPTURA

O altă formă majoră de manifestare artistică, sculptura, a fost prezentă în Art Déco cu opere decorative remarcabile, produse de serie, caracterizate de un pronunțat caracter comercial, precum și de sculpturi unicat, "pièces uniques", care erau uneori expresia fazării stilistice cu cele mai evolute realizări ale avangardei.

Producțiile sculpturale de serie, sculptură de interior, de dimensiuni mici, cu tot caracterul lor comercial, erau executate adeseori cu o perfecțiune tehnică excepțională de factură criselefantină ce își avea rădăcinile în arta antică. Artiștii epocii au realizat unele opere de o remarcabilă calitate și originalitate, în care se făcea o rafinată compoziție utilizând materiale diverse, ca bronz, aur, fildeș, cristal, lemn, marmoră și pietre semiprețioase. Un loc de frunte printre marii sculptori Art Déco l-a avut românul născut la Dorohoi, Dimitrie Haralamb Chipăruș, care a devenit la Paris maestrul incontestat al genului, sub numele de Demetre Chiparius, Operele sale, în care se reflecta întreaga "ideologie" a stilului, se caracterizau printr-o excepțională calitate de prelucrare a bronzului, cu preciziunea și finețea bijutierilor, la care se asociau elemente din fildeș, ce erau puse în operă cu un rafinament maxim, urmărindu-se până și ca granulația fildeșului să fie cât mai apropiată de textura pielii umane, Alți reprezentanți ai acestei forme de sculptură decorativă, de "salon", au mai fost Max Blondat, Marcel Bouraine, Ferdinand David, Pierre le Faguays, Alexandre Kelety, Maurice Guiraud-Rivière și Max Le Verrier, în Germania Ferdinand Preiss a preluat principalele elemente impuse de școala pariziană, realizând, tot din bronz și fildeș, opere de primă calitate. Pentru firma Preiss-Kreiser a lucrat o întreagă serie de sculptori, printre care Rudolf Belling, Otto Portzel, R.W.Lange și Paul Philippe. Școala vieneză a fost reprezentată de operele rafinate ale sculptorilor Gerdago, K.Lorenz, G.Schmidtcassel și Bruno Zach.

A doua direcție a sculpturii Art Déco a fost cea care a căutat să realizeze o relație de permanentă simbioză cu marea avangardă, reprezentată de personalități fundamentale pentru arta modernă ca Brâncuși, Arp, Derain, Modigliani și Archipenko. Cei mai reprezentativi sculptori Art Déco parizieni, proveniți însă din întreaga Europă, au fost Gustav Miklos, Joseph Csaky, Lambert-Lucki, Jean și Joel Martel, Ossip Zadkine, Chana Orloff, Jean Gabriel Chauvin, Bela Voros. În Statele Unite, în care din multiple motive Art Déco-ul a găsit un teren propice, s-au produs o serie de artiști imigrați, ca Lovet-Lorski, Wilhelm Hunt Diederich, Cari Paul Jennewein, Gaston Lachese, Robert Laurent și Cari Milles. Artiștii americani autohtoni, cu studiile făcute la Paris, erau și ei purtătorii unor idealuri estetice similare

¹⁸⁷ Alastair Duncan, *Art Déco*, Rusconi Editore S.p.A., Milano 1989

cu cele ale artiștilor "importați", fapt ce a dus la o unitate stilistică apreciabilă. Unul dintre cei mai reprezentativi sculptori americani a fost Paul Manship care, după studii în Italia, a reușit să dea o interpretare modernă formelor arhaice și clasice, care erau viguroase, dar pline de aerodinamicitate. Alături de Manship s-au mai evidențiat elevul lui Bourdelle, Sidney Biehler Waugh, Edmond Amateis, precum și John Storrs.

Marea tradiție a sculpturii animaliere franceze, reprezentată la cei mai înalt nivel de către Barye, Mene și Fremiet, a fost continuată la începutul secolului de către Rembrandt Bugatti și Paul Jouve, care au marcat punctul de plecare pentru sculptorii Art Déco, stilizând și reducând la esențial formele animale, ce nu mai copiau natura, ci o reinterpretau în perfectă concordanță cu idealurile stilistice ale anilor '25. Cel mai important sculptor animalier a fost un elev al lui Rodin, Francois Pompon. Alături de Pompon s-a mai remarcat Edouard Marcel Sandoz, creator al unei veritabile menajerii, interpretate adeseori cu un subtil umor. În Statele Unite sculptura animalieră a urmat principalele direcții stilistice trasate de către Paris, sculptorii cei mai cunoscuți fiind Edward McCarten, Harriet W. Frishmuth, John Gregory, Bruce Moore, Edith B. Parson, Jeanet Scudder, Heinz Warneke și Wheeler Williams.

DESIGN

Termenul "design", preluat din limba engleză, nu avea în anii '20 semnificația de azi. Deși termen de origine anglo-saxonă, el a avut un veritabil precursor în acel "desenat" folosit în secolul al XVI-lea de către Bernard Palissy, care l-a folosit cu un semnificat similar cu cel contemporan: *Toutes telles villes sont mal dessinées*. Până a dobândit semnificația contemporană, de "optimizare a funcțiunii prin formă", termenul a avut o lungă devenire, mai ales după ce, în 1890 filosoful vienez von Ehrenfels, în studiul "Calitățile formei", a făcut prima tentativă de a elabora o nouă teorie a formei: "Gestalttheorie". Tomas Maldonado, profesor la Școala din Ulm, poate fi considerat un alt precursor al teoriei moderne a design-ului. El afirma în anul 1920 că "Design-ul este o activitate creatoare care constă în determinarea proprietăților formale ale obiectelor care urmează a fi produse industrial, Prin proprietăți formale, nu trebuie să înțelegem numai caracterele exterioare, ci mai ales relațiile structurale care fac dintr-un obiect (sau un sistem de obiecte) o unitate coerentă"¹⁸⁸.

În anul 1925, filosoful francez Paul Guillome a enunțat o serie de legi esențiale ale teoriei formei: 1. O formă este altceva și încă ceva în plus decât suma părților ei. 2. O parte a unui întreg este cu totul altceva decât această parte izolată sau dispusă în alt context, 3, Faptele psihice sunt forme, adică unități organice care se individualizează și se limitează în câmpul spațial al percepțiilor și al reprezentărilor. 4. Fiecare formă este o funcțiune de mai multe variabile și nu suma mai multor elemente. 5. Formele sunt transpozabile, adică anumite proprietăți se conservă în cadrul schimbărilor care afectează într-un anumit mod toate părțile lor. Aceste "statutari ideologice" au stat la baza design-ului Art Déco, care poate fi considerat ca punct principal de pornire pentru design-ului modern.

MOBILIERUL

Cele mai reprezentative opere Art Déco de design de mobilier au fost realizate în atelierele pariziene, care au dus mai departe tradiția mobilierului rafinat francez. Mobilierul Art Déco este poate ultimul capitol al istoriei mobilierului de artă. El este marcat de două direcții artistice principale: prima direcție a constat în promovarea mobilierului produs manual, artizanal realizat din materiale scumpe, prețioase. Alături de esențele lemnoase tradiționale, ca arțarul amarahtul, amboina, frasinul mahonuf și sicomorul au fost utilizate esențe nobile exotice ca palisandrul brazilian, lemnul de palmier, catamandrul, dar mai ales abanosul macassar, din insulele Celebes, lemn negru și lucios, care a corespuns plenar gustului epocii. Lemnul de esențe tradiționale și nobile era adeseori lăcuit, la început cu lacuri naturale, după rafinate metode extrem-orientale, iar mai târziu cu lacuri sintetice. Reprezentanții principali al acestei direcții au fost Maurice Dufrène, Jean Dunand, Paul Follot, André Grouit, Léon-Albert Jallot, Jules Leleu, André Mare, Armand-Albert Rateau, Emile-Jaques Ruhlmann, Louis Süe, care au reevaluat stilurile istorice de mobilă, preluând ceea ce părea a fi mai valoros și inovând în spiritul modernității. Acești excepționali designeri de mobilă erau nu numai artizani dar și veritabili "manageri", care știau să promoveze direcții stilistice care să folosească cu somptuozitate și rafinament cele mai prețioase materiale

¹⁸⁸ Tomas Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, în: "Campi del sapere" n. 142, Feltrinelli 1991

și mai ales esențele de lemn exotic puse cu generozitate la dispoziția lor de către coloniile marelui imperiu francez. Prețurile acestui mobilier, realizat în număr redus de exemplare și din materiale scumpe, erau ridicate, iar clientela de elită limitată.

Acestea au fost premisele care au dus la conturarea unei noi direcții de avangardă a creației de mobilier Art Déco, promotoare a unei producții industriale de mare serie, caracterizată de folosirea cu predilecție a metalului și a noilor materiale plastice produse de către industria chimică. "Puriștii ar fi zis că mobilierul Art Déco este mobilierul produs în serie cel mai conștient de calitate"²¹. Această a doua direcție a Art Déco-ului este în concordanță cu profețiile de la începutul secolului ale lui Adolf Loos și Francis Jourdain, care afirmau ca gustul dominant pentru ornament este o aberație care va genera o contra-reacție, ce va duce la "o reîntoarcere la un stil riguros, arhitectonic". Noul mobilier va genera un nou stil de "arredamento", stil reprezentat de "marii stilisti Jacques Adenet, Jean Adenet, Andre-Léon Arbus, Roderf Block, Pierre Petit, René Prou, Louis Sognot, Michel Dufet. Lor li se adaugă și arhitecții Jean Burkhalter, Pierre Chareau, André Lurçat, Jean-Charles Moreux și Robert Mallet-Stevens.

Cea mai importantă operă a Art Déco-ului francez a fost nava Normandie, a Compagnie Generale Transatlantique, lansată la apă la St.Nazaire, în anul 1932. Marele proiect, care depășea prin ambiții și complexitate strictul domeniu al arhitecturii navale, a fost finanțat de către guvernul francez, care dorea să facă din uriașul transatlantic un veritabil ambasador al unei Franței încă îmbătată de victoria din primul Război Mondial. Vasul "cel mai mare, cel mai rapid și cel mai frumos din lume" avea 180 metri lungime și 31 de metri lățime, depășind de două ori pe predecesorul sau Ile de France". Luxos și de o eleganță excepțională, transatlanticul asigura un confort și servicii cel puțin la nivelul celor mai bune hoteluri din lume. La decorarea transatlanticului au lucrat cele mai renumite personalități ale epocii și cele mai importante firme franceze. Astfel, vesela pentru salonul de ceai era realizată de către celebrele manufacturi de la Sèvres. Ca un omagiu adus imperiului colonial francez multe dintre operele de artă degajau o atmosferă exotică, Jean Dupas a realizat pentru Normandie un întreg ciclu de picturi, cele mai cunoscute fiind: "Vânătoarea", "Îmblânzirea calului", "Dans" și "Culesul viilor". Numai una dintre aceste compoziții se mai păstrează astăzi, fiind expusă la Metropolitan Museum din New York. Suitele și cabinetele, ce purtau în mod simbolic numele unor orașe sau departamente franceze, au fost realizate de către cei mai mari designeri parizieni, printre care René Prou și Pierre-Paul Montagnac, președinte al Société des Arts Décoratifs. Mobilierul metalic pentru două dintre cabinetele mari de pasageri a fost proiectat de Ruhlmann. Mobilierul era perfect armonizat cu decorațiunea metalică a pereților și cu restul ornamentației transatlanticului, realizată de către Blanche J.Klotz. A făcut senzație luxoasa suită "Trouville" decorată cu tapiserii de Aubusson, cu pereți din marochin de culoarea fildeșului, mobilată cu scaune din lemn lăcuit. Ușile decorative ale restaurantului de clasa I au fost proiectate de către Adalbert Szabo, Edgar Brandt și Raymond Henri Subès.

Rechiziționată de către Statele Unite în 1941, Normandie a avut o soartă tristă, fiind transformat din transatlantic de lux în navă militară destinată transportului de trupe. În timpul operațiunilor de transformare un incendiu a distrus mare parte a finisajelor și a operelor de artă aflate la bord; și pentru ca dezastrul să fie și mai mare, au fost demontate și topite toate piesele realizate din metale considerate strategice, din Normandie rămânând doar amintirea.

DESIGNUL DE MODĂ

Moda este "o arhitectură destructurată", un element polimorf, ce se materializează prin design vestimentar. Moda este cea mai insesizabilă, nelegică, aleatoare dintre arte și capătă în Art Déco o nouă valoare semantică, menită a face din acest mod de "comunicare" o parte definitorie pentru lumea modernă. În Art Déco s-a înțeles că arhitectura și moda. care au aceeași matrice stilistică și aceeași finalitate: arta, sunt menite a face ca un loc, un spațiu, un obiect sau un veșmânt să se însuflețească, să prindă viață. Moda, ca și arhitectura, pornește de la strictul semnificat semantic de "a adăposti", pentru a deveni un discurs nou, la care se ajunge printr-un organic fenomen de transcendere, de la banala funcțiune la artă, în Art Déco moda este, cum spunea Gianfranco Ferré, o "idee a formei, un concept global", iar designerul de modă și arhitectul, au o finalitate indiscutabilă: de a da un echilibru unui obiect de creație:

"a face modă și a crea modă, nu este același lucru... un bun croitor trebuie să fie arhitect pentru planuri, sculptor pentru formă, pictor pentru culoare, muzician pentru armonie și filosof pentru măsură"¹⁸⁹.

În întregul proces de creație de modă, ca și în cel de arhitectură, elementele fundamentale de compoziție: ritm, simetrie, punct, contra-punct, rapoarte, proporții, armonie joacă un rol primordial, dând un alt semnificat și un alt semnificant funcțiunii primordiale de "protecție", schimbând fundamental sensul formulei atât de iubită de către Sullivan: "forma urmează funcțiunii".

Mutațiile de gust aduse de către Art Déco au dus la treptata dispariție a modei Art Nouveau, modă "operă de artă", caracterizată de o rafinată opulență, de un lux căutat, accentuat de fantastice și extravagante bijuterii. Designul de modă feminină Art Déco a devenit expresia cea mai pertinentă a "spiritului epocii", un veritabil "document autentic de epocă", cum afirma în 1920 *La Gazette du Bon ton*. Moda se "democratizează, coborând în stradă", devenind, cum spunea Paule Poirer, "luxul mizeriei", Moda, ca imperativ absolut, "nu există numai în rochii; moda este în aer, adusă pe aripile vântului, o pipăim, o respirăm, ea este în ceruri și pe macadam, ea ține de idei, de obiceiuri, de evenimente"¹⁹⁰, spunea Coco Chanel.

Anii Art Déco au fost anii în care s-a renunțat la principiul lui Montaigne privitor la faptul că "sunt unele lucruri pe care le ascundem pentru a le arăta" și pentru prima oară rochia a urcat peste genunchi, iar decolteul pectoral și dorsal a coborât până spre talie. Consecința acestei revoluții va fi o profundă transformare a întregii lenjerii, care devine funcțională și confortabilă, încetând a mai fi un "obscur obiect al dorinței". Noua modă aspiră spre forme longilinii, fără senzualitatea curbiliniei a Art Nouveau-ului, fiind similară cu un tub, a cărui verticalitate era accentuată de lungi șiraguri de perle. Dar domeniul în care revoluția modei a frizat erotismul a fost costumul de baie, care, realizat dintr-un fin jersey de lână sau mătase, se mula perfect pe corpul feminin, care trebuia, cu orice preț, să fie juvenil, *à la garçonne*. Liberalizarea moravurilor va duce și la apariția pantalonului feminin, care va deveni o alternativă pentru rochie sau fustă, un accesoriu util și uneori indispensabil pentru viața modernă sportivă. Revoluționara coafură *à la garçonne* a dus la dezgolirea gâtului și a urechilor, fapt care a oferit creatorilor de bijuterii un câmp prețios de manifestare. Bijuteriile fantastice și prețioase ale Art Nouveau-ului au fost înlocuite de bijuterii simple, realizate din materiale ieftine, semiprețioase. Vocabularul decorativ al design-ului de bijuterii aparținea post-cubismului și futurismului, mizând pe descompunerea, pe fragmentarea formelor în imagini geometrice de maximă simplitate și abstracțiune: pătrate, cercuri, triunghiuri și dreptunghiuri, compuse și suprapuse cu rigoare geometrică, respectând aceleași legități stilistice ca sculptura sau pictura Art Déco.

STICLĂRIA DE ARTĂ

Un alt domeniu în care marea tradiție a Art Nouveau-ului, reprezentat la cel mai înalt nivel de către Emile Gallé, a fost continuată cu remarcabile rezultate, a fost cel a sticlei. Tehnicile sticlăriei de artă au fost puse în serviciul Art Déco-ului grație vastei activități a lui Maurice Marinot și mai ales a lui René Lalique, Marinot a studiat la celebra *École des Beaux-Arts* din Paris, fiind atras de fauvism și și-a început activitatea ca "maître verrier" în anul 1913. El a realizat o operă de excepțională valoare, în care sticla translucidă era utilizată în alternanță cu smalțurile opace; uneori desenul era inclus în grosimea sticlei, alteori era aplicat în interior, sau era realizat cu sfumături și venături în "sandwich". Desenul viguros, care trăda predilecția pentru un fauvism rafinat, era când figurativ, când abstract. În a doua fază a creației sale, Marinot a aplicat o nouă tehnică, aceea a corodării sticlei cu acid fluorhidric, cu care a realizat motive geometrice abstracte, puse în valoare de refracția luminii. Altă categorie de lucrări a fost realizată prin suprapunerea de straturi de paste sticloase topite în cuptor. Efectul realizat "emfatiza formele", ce erau simplificate la maximum. Ultima tehnică folosită de către Marinot a constat în turnarea în tipare și prelucrarea sticlei la cald, "le travail à chaud".

Un alt maestru sticlar remarcabil a fost Henri Navarre, specialist în prelucrarea la cald a sticlei groase. În multiple straturi de sticlă era inclusă decorația policromă, realizată prin utilizarea de granule de oxizi

¹⁸⁹ Ccf. Louise de Vilmorin, *Mémoires de Coco*, Ed. Gallimard, Paris 1999

¹⁹⁰ Ibidem

metalici și înglobarea în masa sticlei a diverse filamente și spirale. Opera sa cea mai valoroasă, un Iisus stând între Marta și Maria, a fost realizată pentru capela transatlanticului Ile de France, în anul 1927.

Altă figură majoră a sticlăriei de artă a fost Paul Daum, care a redeschis la Nancy, imediat după sfârșitul primului Război Mondial, prestigioasa firmă "Daum Frères". Operele manufacturii s-au caracterizat prin tratarea aspră, brutală a fondului, pentru a se pune în valoare decorația obținută prin incizarea profundă a sticlei groase, ce era uneori turnată peste fine rețele metalice de cupru, alamă sau chiar de fier forjat. Vasta producție a manufacturii "Daum Frères" din Nancy a fost de calitate superioară, utilizând motive decorative reieșite dintr-o rafinată combinație de motive abstracte, florale sau zoomorfe, ce erau adeseori stilizate geometric.

Figura cea mai importantă a sticlăriei de artă a fost René Lalique, care și-a început cariera în Art Nouveau ca grafician și excepțional designer de bijuterii. După o serie de experimente tehnice în domeniul sticlăriei a început o vastă operă care i-a adus o binemeritată glorie internațională, consolidată mai ales după participarea, cu un pavilion propriu, la Expoziția Artelor Decorative de la Paris din anul 1925. Materialul predilect al lui Lalique a fost semi-cristalul, iar tehnica a fost cea a presării pastei de sticlă în matriță și a suflării sticlei prin procedeul "suflat-aspirat" sau "suflat-presat". Colorarea semi-cristalului se obținea prin utilizarea de diverși oxizi metalici și decorarea se făcea prin tehnici mixte între care predominau inciziunea cu acid, utilizarea smalțurilor, lustruirea și matizarea suprafețelor. Tipologia formală era variată, iar decorațiunea era de o rară perfecțiune și finețe, repertoriul fiind abstract sau concret, geometric, zoomorf, antropomorf sau floral. A realizat o vastă serie de opere de sticlă, ca flacoane pentru parfumurile Coty, vase, servicii de masă, statuete, oglinzi, accesorii de birou, lămpi, decorațiuni arhitectonice etc. Celebre au fost *panourile decorative, lămpile și plafoanele luminoase* concepute pentru *marile și luxoasele transatlantice ale epocii: Paris, Ile de France și Normandie*.

Sticlăria de artă a mai avut ca reprezentanți de primă mărime și pe Aristide Colotte, pe Ernest și Charles Schneider, Marcel Gaupy, Auguste-Claude Heiligenstein, Jean Luce, Marius-Ernest Sabino, Dunalme, Georges Beal, Jean Theodore Delabasse, Geneviève Granger, Lucille Sevin, Geza Thiez, Laplanche și Guillard, Albert Simonet, Paul d'Avesn, André Hunebelle.

Dacă Franța a fost purtătoarea de drapel a Art Déco-ului, nu înseamnă că în restul lumii nu au fost făcute demersuri artistice în tehnici similare; doar că în marea lor majoritate ele au fost tributare Parisului. Cea mai originală contribuție la sticlăria de artă Art Déco a fost cea suedeză, care prin Svenska Soffforeningen, "Societatea de Desen Industrial" de factură Werkbund, a realizat la Orrefors, prin designerii Simone Gate, Edward Haid și Vicke Lindsfrand, o operă plină de prospețime și originalitate, folosind tehnica "Graal", derivată din cea a lui Emil Gallé, precum și tehnica "Ariel", care consta în introducerea de bule de aer în pasta de sticlă. În Belgia s-au remarcat Léon Ledru, Joseph Simon, Modeste de Noël, Charles Graffart, René Delvenne și Lucien Petignot designeri care au lucrat în manufacturile de la Val St Lambert. În Austria s-a remarcat Alexander Pfohl, în Marea Britanic Keith Murray și Irene M. Stevens. În Statele Unite, după triumful creației Art Mouveau a lui Louis Comfort Tiffany, manufacturile Steuben și Ubbey Glass Company s-au afirmat în domeniul sticlăriei de artă. Englezul Frederick Carder, fondatorul lui Steuben Glass Company, a comandat unor reprezentanți europeni de frunte ai avangardei ca Jean Cocteau, Salvador Dali, Marie Laurencin și Henri Matisse o serie de lucrări ce au fost transpuse în cristal. Principalele nume de maeștri sticlari americani au fost: W.Fuerst, Walter Dorwin Teague și Sidney Waugh.

Design-ul și-a găsit în Art Déco unele dintre cele mai fertile condiții de exprimare și aplicare, făcându-și simțită prezența benefică în toate domeniile. Se poate afirma că grație lui au fost puse premisele

'îmbunătățirii funcțiunii prin formă", dar prin forme decorative produse în serie, destinate unei noi societăți ce era pe punctul de a se naște, societatea de consum.

Art Déco este ultimul stil cu adevărat somptuos, care se dezvoltă în lumea artei aplicate, pentru care reprezintă un capitol fertil și semnificativ. Peculiarul stil decorativ dezvoltat în Europa imediat după primul Război Mondial a rămas apoi în actualitate în diverse țări până la sfârșitul anilor '30. În Franța acest stil a avut o dezvoltare particulară, ostentativă, ce s-a tradus în forme exuberante, colorate, vesele. În restul Europei și mai târziu în Statele Unite, a apărut o versiune mai intelectuală, fondată pe principii de funcționalitate și economie formală; această versiune este cunoscută azi sub «eticheta» de modernism, pentru a o distinge de adevăratul Art Déco francez. Ambele tendințe au fost definite, de la bun început, ca «moderne» și s-au bucurat în diferite momente de o mare popularitate în perioada cuprinsă între cele două Războaie Mondiale. În mod complex, ele îmbrățișează o mișcare amplă și prestigioasă din sfera artelor decorative, manifestare care se bazează pe noutățile aduse de secolul XX în artele vizuale"¹⁹¹.

BAUHAUS

"Cei patru ani ai Bauhausului sunt reflexul nu numai ai unei perioade din istoria artei, ci în același timp ai istoriei în general, deoarece acesta se reflectă atât în dezintegrarea unei țări și a unei epoci".

Oskar Schlemmer (1933)

PROBLEME FUNDAMENTALE ALE RAȚIONALISMULUI

Una dintre caracteristicile arhitecturii, în general și ale arhitecturii moderne în special, este fenomenul de pulsație, de permanentă și constantă oscilație, între elementele de profundă și poetică libertate, care în cazuri limită frizează fantasticul și iraționalul și elementele care par a fi inversul acestora, elementele raționale, care și ele pot degenera în steril și dogmatic. În această dichotomie a fenomenului arhitectural, cele două sunt în general în echilibru, dar după exuberanța Art Nouveau-ului spiritul protoraționalist și a făcut apariția și pentru o vreme balanța a fost înclinată în favoarea raționalismului. Această schimbare se datorează în mare măsură și mutațiilor filosofice, politice și sociale, la care s-au adăugat și schimbările profunde din știință, tehnică și tehnologie, schimbări radicale ce au avut loc mai ales după prima decadă a secolului al XIX-lea. Aceste schimbări au generat și o spectaculoasă creștere de populație, fapt care a generat o nouă abordare și o nouă înțelegere a problemelor sociale, care au avut consecințe majore în elaborarea programelor de arhitectură industrială și civilă. Noile cerințe ale vieții moderne și modul de a pune problema socială vor fi invariанții fenomenului de devenire a arhitecturii. Noua

¹⁹¹ Alastair Duncan, *Art Déco*, Rusconi Editore S.p.A., Milano 1989.

arhitectură, după ce a fost tributară o vreme unor diverse limbaje arhitecturale, fapt normal, a reușit să și elaboreze un limbaj propriu, de factură raționalistă. Lumea modernă, ce se poate spune că și-a avut începutul grație epopeii napoleoniene, are în prima fază doi principali protagoniști, Franța și Anglia, primele țării "civilizate tehnologic". Din multiple motive, printre care și târzia realizare a unității statale, politice și naționale, în marele concert al epocii industriale vor intra și Italia, Austria și Germania. Marele joc al industrializării va duce la redefinirea și resatutarea poziției unei clase sociale vechi de când lumea, proletariatul, dar care devenind proletariat industrial este o parte esențială, fundamentală, un instrument viu al procesului de industrializare.

Din multiple motive, etice, morale, politice și economice, proletariatul își părăsește starea de "unelte vorbitoare". Pentru ca randamentul să fie satisfăcător, atât locul de muncă cât și locuința trebuie să asigure condiții din ce în ce mai bune. Aceste realități vor redefini orașul. Și, astfel, orașul industrial al protoraționalistului Tony Garnier nu mai este o utopie, el fiind o realitate "reală", care va recalifica orașul ca veritabil instrument de producție. Acest instrument de producție servește și este servit de o masă proletară, care muncește și trebuie adăpostită în condițiuni cât mai igienice, dictate și de marile boli profesionale și "sociale" ca tuberculoza, sifilisul și silicoza, care fac ravagii. Noul oraș conține noi funcțiuni care asigură edificiilor industriale și lumii proletare dreptul de loc în cetate. Arhitectul este chemat să asigure un nou standard de viață cantității mereu crescânde a beneficiarilor de noi forme de civilizație urbană. Pentru ei se construiește din ce în ce mai repede și mai mult, iar noile construcții trebuie dotate atât cu diferite instalații, cât și cu diferite obiecte, care nu mai pot fi produse, din cauza creșterii masive a populației, la nivel artizanal ci trebuie produse industrial. A produce industrial înseamnă a produce cu maximum de randament, deci cu tehnicile și tehnologiile cele mai moderne. Nevoia de standardizare a fost implicită, iar de la standardizare până la fabricare în serie nu mai este decât un pas. Rezultatul standardizării și a producție în serie este sensibila scădere a prețului. Astfel, atât locuința, cât și obiectele de necesitate curentă, de la mobilier până la obiectele de bucătărie, de la îmbrăcăminte la cele de toaletă, intră într-un joc permanent de producție industrială.

Germania a pătruns cu o întârziere de mai mult de jumătate de secol în concertul statelor industrializate, dar a refăcut cu rapiditate acest handicap grație calității umane și unui excepțional sistem organizatoric. Cultul muncii face ca uzina să devină noua catedrală a timpurilor moderne. Exemple sunt Fagus Werke și celebra uzină "model" de la expoziția Werkbund-ului de la Köln, opere ale lui Gropius și Mayer, sau Fabrica de turbine AEG (Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft) realizată la Berlin de către Behrens. Lumea germană ajunge a transforma arhitectura industrială într-un veritabil substitut al arhitecturii de cult, înlocuind templul cu uzina și sanctificând munca. În acest proces un rol esențial l-a avut mișcarea cunoscută sub numele de Deutscher Werkbund (intraductibil cuvânt), mișcare de importanță majoră în procesul de modernizare prin industrie și artă. Mișcarea reunea grupuri de "întreprinzători", oameni de industrie și de afaceri, cu oameni de artă și arhitectură, precum și oameni politici. Promotor al mișcării a fost arhitectul Hermann Muthesius, care a fost trimis pe post de atașat cultural la Londra, atunci țară în vârful industrializării, pentru a face ceea ce în limbaj contemporan se numește spionaj industrial, sau în limbaj diplomatic pentru a studia metodele organizatorice moderne britanice. Muthesius, a devenit un cunoscător perfect al fenomenului de modernism britanic, în care un rol important l-a

avut mișcarea morrisiană Arts and Crafts, generată de procesul de înnoire generală a tuturor domeniilor vieții moderne. Procesul de industrializare și a pus pecetea pe aproape toate formele de existență materială. Reîntors în Germania, Muthesius a reușit să excite interesul oamenilor politici, oamenilor de finanțe, și a oamenilor de industrie, pentru a realiza o serie de școli care, au avut și la noi, în aceeași perioadă, un echivalent de primă calitate: școlile de arte și meserii. Spiru Haret, creator, la cererea regelui Carol I, a acestor școli, avea o informație vastă europeană și a reușit să realizeze un sistem de învățământ care doar printr-un singur elev ar putea să-și demonstreze valoarea absolută. Brâncuși a fost elevul unei școli de arte și meserii. Același lucru se comitea și la nivelul german unde, cu o minuțiozitate, cu o perfecțiune tipică rasei germane s-a pus la punct un sistem de învățământ în care se încerca o fuzionare între elementele cunoscute sub numele de elemente artistice și cele de ordin tehnic. Tragedia primului Război Mondial, pe care germanii l-au pierdut la câțiva kilometri de Paris, prin acea "lovitură de pumnal dată în spate" de revoluția bolșevică de la Berlin, condusă de Rosa Luxemburg și Karl Liebknecht, avea să aibă consecințe majore în cea ce privește destinul artistic și politic al Germaniei. Înfrângerea a fost considerată de către lumea burgheză a fi datorată lumii aristocratice și celei militare, lumea militară a acuzat lumea burgheză și lumea finanțelor că excesele internaționalismului de stânga și manipulările financiare au cauzat pierderea războiului. În această situație confuză și relativ tragică a apărut una dintre cele mai importante școli de design și de arhitectură, Școala de la Bauhaus.

Această școală a apărut, prin fuzionarea școlii academice de factură artistică, "Hochschule für Bildende Kunst" cu școala de arte și meserii, reprezentată la cel mai înalt nivel de către Kunstgewerbschule, creată și condusă de către europeanul absolut Henri van de Velde, care a trebuit, însă, la începutul Primului Război Mondial, fiind belgian, deci dintr-o țară inamică, să părăsească Germania. Rezultatul acestei fuzionări a fost Staatliche Bauhaus. "Bauhaus", cuvânt greu de tradus, înseamnă textual "construcție de casă", dar școala nu a fost doar o simplă școală statală de construcții. În timpul primului Război Mondial, Marele Duce de Saxa-Weimar l-a chemat pe Walter Gropius și l-a întrebat: "Ai vrea să preiei după sfârșitul războiului Școala de Arte și Meserii a Ducatului?"¹⁹². Astfel Școala a avut fericirea de a fi condusă de una dintre personalități fundamentale ale arhitecturii moderne, care și-a legat indisolubil propriul destin de cel al școlii. În ultima ei fază, la Berlin, conducerea și-a asumat-o alt corifeu al arhitecturii moderne, Mies van der Rohe.

"Viața Bauhausului a fost egală cu cea a Republicii de la Weimar. Școala și-a deschis porțile exact în momentul în care Adunarea Constituantă delibera asupra proiectului Constituției și a fost închisă la 11 aprilie 1933, printr-o hotărâre a noului guvern german național-socialist [...] Cu toate că, în scurta sa existență, orientările școli au suferit schimbări majore, obiectivele sale principale au fost cu claritate exprimate de către Gropius în "Manifestul și Programa Bauhausului de Stat din Weimar" publicată în aprilie 1919"¹⁹³.

Școala, puternic marcată de expresionism, s-a născut în climatul acelui Neue Sachlichkeit german și a încercat cu mijloace riguroase, raționaliste, să traducă în limbaj modern, toate marile "isme" care au marcat începuturile arte moderne: cubismul, futurismul, dadaismul,

¹⁹² cf. Kirsten Baumann, *Bauhaus Dessau: Architektur, Gestaltung, Idee*. Ed. Jovis, Berlin 2007

¹⁹³ Frank Withford, *Le Bauhaus*, Edition Thames & Hudson S.A.R.L., Paris 1989

constructivismul și neoplasticismul. Bauhaus-ul a contribuit în mod decisiv la instituționalizarea unui limbaj și a unei metodologii de factură raționalistă printr-o operațiune didactico-stilistică cu conotații sociale nedisimulate.

Bazată pe colaborarea dintre profesori și elevi în cadrul unui "mic dar complet organism social", a fost crearea unei noi clase de creatori, care să fie în același timp atât tehnicieni cât și oameni de afaceri, meniți a-și desfășura activitățile nu doar într-un context național ci într-unul internațional. Gropius recunoaște într-un eseu intitulat: "Concepția și dezvoltarea Bauhausului de Stat" (1924) că școala ar trebui să fie recunoscătoare lui Ruskin și Morris în Anglia, van de Velde în Belgia, Olbricht, Behrens și altora în Germania, precum și Werkbund-ului german".

Noua școală a urmărit constant trei obiective: primul obiectiv consta în salvarea artelor de izolarea în care se găseau și în incitarea artizanilor, pictorilor și sculptorilor de a crea arta viitorului, cu finalitatea arhitectura. "Obiectivul suprem al oricărei activități creatoare este arhitectura"¹⁹⁴. Al doilea obiectiv a urmărit ridicarea statutului de artizan la același nivel cu cel al artiștilor. "Nu există diferență esențială între artist și artizan. Artistul este un artizan exaltat [...] să creăm o nouă asociație de artizani fără distincție de clasă, care să nu mai fie o barieră rușinoasă între artizan și artist"¹⁹⁵. Al treilea obiectiv, urmarea "un contact constant cu conducătorii meseriașilor și a industriașilor din țară". Prin aceasta s-a căutat, în primul rând, organizarea unei independențe de subvențiile publice ce făceau posibilă funcționarea școlii și în al doilea rând crearea unei noi relații între creator, producător și beneficiar.

Dacă sursa principală a "ideologiei" școlii a fost avangarda, școala s-a "revanșat", oferind la rândul ei avangardei modul de ancora-re în realitatea productivă, contribuind în mod decisiv la definirea și calificarea unui design pe deplin integrat cu arhitectura. "Împreună concepeam și cream noul edificiu al viitorului, care va îmbrățișa arhitectura, sculptura și pictura într-un tot unitar, ce se va ridica într-o zi spre cer, grație mâinilor milioanei de lucrători, ca un simbol, de cristal al unei noi credințe".

Cu toate că a fost înclinat, după drama primului Război Mondial, spre stânga, Gropius nu a fost decât un socialist utopic, fiind de un apolitism constant, clar exprimat, fără nici o simpatie pentru obiectivele vreunui partid: "noi trebuie să distrugem partidele. Eu vreau să fondez aici o comunitate apolitică" (scrisoare/iunie 1920)¹⁹⁶. Cu toate eforturile lui Gropius de a "ține școala în afara oricărei ideologii și a oricărui contrast politic" Bauhausul a oscilat de la bun început între internaționalismul revoluționar de stânga și social-democratism. În acest spirit a fost realizat și unul dintre ecusoanele școli, în care, nu întâmplător, erau prezente elemente fundamentale pentru viitorul german: crucea gamată alături de simboluri care fac parte și din repertoriul vizual al lumii francmasonice.

Bauhaus-ul, la originea căruia stă și *Arbeit für Kunst*, deci societatea sau sindicatul pentru artă din Berlin, face o combinație *sui generis* care joacă un rol în care principalii protagoniști sunt crucea gamată și steaua roșie în cinci colțuri; ele au același rol, datorat faptului că atât nazismul care își crea din nemulțumirile fundamentale ale învinsei lumi germane capitalul politic

¹⁹⁴ *Manifest Bauhaus, 1919*, în: Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe, *Bauhaus: 1919-1933*, Parkstone, New York, 2009

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ cf. Kirsten Baumann, *Bauhaus Dessau: Architektur, Gestaltung, Idee*. Ed. Jovis, Berlin 2007

cât și mișcările de extremă stânga, ca bolșevismul, nu sunt altceva decât forme de socialism. Deși la prima vedere erau contrastante, național-socialismul și socialismul de factură bolșevică erau o de fapt într-o relație de osmoză și de interpenetrare. Doar conflictele fundamentale de interese de mai târziu au dus la ruptura Hitler-Stalin care s-a soldat cu campania din Rusia.

Dacă nu se poate vorbi de un "stil Bauhaus" se poate afirma că marea școală Bauhaus va fi elementul în jurul căruia se vor aduna profesori și elevi din întreaga lume, care vor deveni factori majori ai procesului de implantare a artei moderne în realitatea tehnologică.

Deci caracterul particular și original al acestei mișcări, a acestei forme a raționalismului, constă în faptul că prin fuzionarea elementelor de tehnică artistică cu elementele de tehnică industrială s-a căutat să se ajungă la o producție în serie, care să satisfacă din punct de vedere economico-social și estetic cât mai multe cerințe.

Paternitatea termenului de Bauhaus aparține lui Walter Gropius și derivă din acele Bauhütte medievale, atât de legate de lojele franc-masonice. Una dintre cele mai importante figuri ale Bauhaus-ului, Oskar Schlemmer, afirma în 1922, că «La origine Bauhaus-ul a fost fondat cu iluzia de a ridica catedrala socialismului și atelierele au fost organizate în stilul "lojelor Catedrale" (Dombauhütten). Ideea catedralei este un moment lăsată pe plan secund, la fel ca și unele idei de natură artistică. Azi trebuie să ne gândim, în cel mai bun caz, în termenii "casei" [...] În fața situației economice, sarcina noastră este de a deveni pionerii simplității, adică de a găsi o formă simplă pentru toate necesitățile vieții, care să fie în același respectată și adevărată».

Bauhaus-ul a fost una dintre cele mai importante și revoluționare școli ale "vizualității", cu implicații majore, pozitive dar și negative, pentru întreaga arhitectură modernă.

În prima fază școala a fost la Weimar și a beneficiat de conducerea extraordinară a unei persoane apolitice, Henri van de Velde, veritabil apostol al modernismului. Bauhaus-ul a continuat la Weimar activitățile lui van de Velde, care din 1902 "oferea o inspirație artistică artizanilor și industriașilor, creând desene, modele, exemple etc." [...] Acest seminar pilot de Arte și Meserii a constituit o instituție destinată să susțină munca artizanului și a industriei, mai precis un fel de laborator unde orice artizan sau industriaș putea să primească gratuit sfaturi să-și analizeze și să-și îmbunătățească producția". Van de Velde a realizat astfel visul "cooperării dintre artist, artizan și industrie [...] cu șase ani înaintea fondării Werkbund-ului și douăzeci de ani înainte de Bauhaus"¹⁹⁷. Școala lui van de Velde a devenit școală publică în anul 1907.

PERIODIZARE

Școala a cunoscut trei momente distincte, legate de locurile în care a funcționat. Prima fază este cea dintre 1919-1925, când școala a funcționat în Weimar-ul lui Goethe; după 1925 urmează a doua fază, cea a apogeului, când școala s-a mutat la Dessau, într-un nou sediu realizat grație lui Gropius. În 1932 Primăria din Dessau a retras școlii acreditarea. Școala s-a mutat la Berlin, iar în 1933, cu toate eforturile extraordinare făcute pentru a supraviețui, a fost închisă. Nu trebuie să ne imaginăm, așa cum forme tendențioase de istoriografie au făcut-o, că poziția de stânga fundamentală, derivată din internaționalismul școlii, a fost singura cauză care a dus la

¹⁹⁷ Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e lo Bauhaus*, Giulio Einaudi editore S.p.a., Torino 1951

sfârșitul acestui experiment epocal. Atât Gropius cât și Mies van der Rohe, beneficiind de calitățile lor de arieni puri, au făcut cele mai tentante oferte regimului național-socialist care a fost reticent însă, doar din cauza prezenței foarte mari a persoanelor de origine evreiască în cadrul școlii. Acest fapt a contribuit masiv la lărgirea prăpăstiei dintre școală și putere.

Gropius "Într-o orchestrație sincretică, mediază schimburile, sus-ține și orientează orice nouă căutare tehnică sau formală, echilibrează diversele tendințe, primește sprijin financiar și înțelegere de la cele mai eterogene surse, ca Junkers sau partidul comunist"¹⁹⁸.

Gropius a reușit să construiască la Dessau, cu o abilitate extraordinară, sediul celebrei școli, care este una dintre cele mai reprezentative opere ale raționalismului, în care pot fi decelate unele ecouri neoplasticiste. Dar ceea ce la neoplasticism era descompunerea fundamentală a volumului, a "cutiei" clădirii în părțile ei componente, care erau analizate, purificate, curățite și remontate, la Gropius s-a tradus în descompunerea "cutiei" funcționale în subfuncțiuni exprimate volumetric și rearticularea lor după toate regulile compoziției. Deci fiecare funcțiune ajunge să aibă un volum propriu, volume care se articulează în final într-un element unitar. Există unele analogii principiale între metoda lui Gropius și cea a lui Loos, cunoscută sub numele de teoria Raumplan-lui.

Școala a fost în același timp spațiu de învățământ, spațiu de producție, spațiu de locuire. Întreaga viață formativă trebuia să se desfășoare în acest univers, care deși limitat, era însă un universul liber, cubic, cu transparențe totale, cu legătura interior-exterior obținută prin pereți cortină, cu circulațiile care înconjurau și penetrau volumul constructiv. Ne iubită de naziști, iar după război ne iubită nici de oficialitățile cultural-politice din zona de ocupație sovietică, simbolul material al școlii, sediul de la Dessau, a beneficiat de decenii de dispreț din partea autorităților din răposata RDG, care bineînțeles se considera, din motive propagandistice, a fi moștenitoarea și continuatoarea tradițiilor de la Bauhaus, cu toate că aceste tradiții nu corespundeau în nici un fel cu realismul socialist. Această stare conflictuală dintre ceea ce a fost școala de la Bauhaus și ceea ce a însemnat învățământul realist-socialist din țările satelite Moscovei s-a tradus prin lipsa de grijă față de această clădire care, în sine, este un manifest și, fără discuție, opera cea mai reprezentativă a echipei conduse de Walter Gropius.

ORGANIZAREA ȘCOLII

Școala era organizată după un principiu clar. Existau două secțiuni, două cursuri principale: un curs preliminar și un curs secundar. În fiecare dintre cursuri se învățau atât materii teoretice cât și relațiile cu materialele și modul în care aceste materiale pot fi puse în operă.

Școala, în numele unei modernități entuziaste, plină de idei internaționaliste, a urmărit constant atât eliminarea oricărui caracter de excepționalitate, cât și înlăturarea legăturilor cu orice formă de tradiție, a oricărei legătură cu trecutul, fapt pentru care a eliminat din programa didactică cursurile de istorie a artei și a arhitecturii, considerându-se că elementele de istorie sunt elemente care pot "vicia" vederea modernă. Această eliminare a istoriei în toate formele era un mijloc bine cunoscut și încercat de către toate puterile totalitare. Raționalismul este și el o formă de totalitarism, care prin ștergerea memoriei credea că va putea califica o nouă lume neviciată de

¹⁹⁸ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 1975

pericolele naționalismului. Dar fenomenul de ștergere a memoriei, de eliminare a oricărui reper istoric de raportare, are drept finalitate raportarea doar la ceea ce este impus. Bauhaus-ul a eliminat relația cu istoria deși istoria trebuie înțeleasă ca o privire în trecut pentru a putea înțelege prezentul și pentru a putea percepe viitorul. Această eliminare, a fost considerată de către național-socialiști drept o expresie a "spiritului destructiv evreiesc", spirit destructiv ce se considera că urmărea anularea oricăror forme ale tradiției, a orice înseamnă legătura cu rădăcinile naționale, amputarea și siluirea memoriei, pentru consolidarea dominației și manipulării mai mult decât eficace de către "geniul semit" a întregii lumi. După aproape jumătate de secol de la apariția unor atari puncte de vedere, privitoare la tăierea legăturii cu istoria. Teoria a fost reinterpretată de către lumea post-modernă, într-o cheie în care antisemitismul a fost exclus, dar "anistorismul" a fost considerat un fenomen ce duce la alienarea, la ruperea omului de veritabila lui realitate; mișcarea post-modernă a încercat să repună în valoare citatul istoric, cu dublu codaj și să recuantifice semnificatul și semnificantul arhitecturii prin repunerea în valoare a memoriei.

Una dintre problemele majore ale școlii, a fost cea a raportului național-internațional, fapt care a dus la conflictul ideologic major dintre național-socialism și Bauhaus. Avangarda internaționalistă, supra-istorică și colectivă, ce necesita o nouă națiune derivată din bonapartism «națiune europeană» nu putea găsi rezonanțe în lumea socialismelor totalitare de factură națională (în Germania) și bolșevică (din URSS), care, în mod paradoxal, luptând contra a naționalului și cosmopolitismului "artei degenerate sau artei decadente", au generat o nouă artă ce tot supranațională era, dar de factură neo-neoclasticistă. Această contradicție național-internațional se traduce în limbaj arhitectural în contradicția pragmatism-internaționalism.

PROGRAMA ANALITICĂ

Bauhaus-ul a încercat să îmbine în mod organic teoria cu învățământul practic, urmărindu-se o veritabilă sinestezie a formelor, culorilor și a sunetelor, integrând, cum spunea Argan, "diversele atitudini fizice și psihice ale indivizilor [...] Cursurile pe care artiștii, foarte diverși prin formațiune și temperament, le făceau în școală erau mai ales exemple de economie și muncă mentală: practice demonstrații a mecanismului de sensibilitate și voință grație cărora se putea ajunge la realizare, adică la a constitui realitatea în acele forme care sunt înseși ale felului nostru de a acționa"¹⁹⁹.

Programa analitică a cursurilor ce durau trei ani și șase luni era structurată în trei secțiuni distincte, care se interconționau parțial. Prima etapă de pregătire se făcea printr-un curs preliminar (Vorlehre), care urmărea însușirea teoriei elementare a formei și experimente de laborator asupra materialelor. În a doua fază a primei etape pedagogice, faza învățământului tehnic (Werklehre), se studia piatra (sculptură), lemnul (ebenistică), metalul, pământul (ceramică), sticla, culoarea (pictură murală), textilele. În ceaștă fază a învățământului tehnic, alături de studiul materialelor și a instrumentele de lucru se studiau și elemente de contabilitate, analiza prețurilor și elaborarea de contracte.

¹⁹⁹ Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e lo Bauhaus*, Giulio Einaudi editore S.p.a., Torino 1951

A treia etapă fundamentală, "Studiul Formei" (Formlehre), avea două secțiuni distincte: Observația (studiul după natură, analiza materialelor; desen și proiectare pentru orice tip de construcție) și Compoziția (Teoria spațiului, teoria culorii și teoria compoziției).

GROPIUS

Walter Gropius a fost figura esențială, fundamentală care, după o perioadă romantico-expresionistă, a participat la Primul Război Mondial ca ofițer de cavalerie, fiind decorat pentru eroism cu suprema decorație germană Crucea de Fier clasa a II-a și clasa I-a, medalia de merit militară Bavareză, Decorația Regală Austriacă pentru merit militar și o Distincție pentru răni. După război el și-a elaborat o linie raționalistă personală, deosebită de protoraționalismul și a raționalismul francez reprezentat de figuri majore ca Auguste Perret, Tony Garnier și bineînțeles Le Corbusier. Raționalismul francez are în matricea sa stilistică cartesianismul și protoraționalismul, iar ca fundament "ideologic" purismul, mișcarea postcubistă ai cărei autori au fost pictorul Amédée Ozenfant și Le Corbusier, în timp ce raționalismul german derivă dintr-un viguros și original expresionism. Argan afirmă că cei doi "leaders" ai reînnoirii arhitecturii europene au fost Le Corbusier și Gropius; și unul și altul s-au luptat pentru o reformă în sens raționalist și propunerile lor au multe teze comune; dar este vorba de două "raționalisme" de semn contrar, care duc la soluții diferite pentru aceeași problemă. Le Corbusier consideră raționalismul ca pe un sistem și stabilește marile direcții grație cărora pot fi rezolvate toate problemele; Gropius consideră raționalismul ca pe o metodă care permite de a localiza și a rezolva problemele pe care viața le ridică permanent²⁰⁰. Finalitatea școlii, la care concureau toate elementele organizatorice, didactico-pedagogice și creative, era arhitectura. Arhitectura "construcție absolută, forma intrinsecei constructivității a spiritului"²⁰¹.

Atacat simultan și de stânga și de dreapta, Gropius poate fi considerat a fi «non-politic, în sensul că el încerca să rezolve și să evite printr-o clară funcționalitate socială orice contrast ideologic [...] Acest precoce anunț al unei "revoluții a tehnocraților", această fermă conștiință a intelectualilor meniți să transforme vechea societate ierarhică într-o societate funcțională, nu putea să nu-și asume și un clar semnificat politic; și astfel în ochii burgheziei germane pentru "socialistul" Gropius se conturau premisele condamnării naziste»²⁰²

Întreaga operă practică, teoretică și pedagogică a omului "post primul Război Mondial", care a fost Gropius este inseparabilă de Republica de la Weimar, reflex tragic al înfrângerii militare a Reich-ului lui Wilhelm al II-lea. S-a afirmat că Gropius "și-a jucat întreaga sa cultură figurativă și teoretică, precum și întregul său destin de artist pe acest moment critic al istoriei europene"²⁰³.

Revoluțiile din toate domeniile materiale și spirituale, caracteristice secolului al XIX-lea, s-au reflectat în lumea germană atât în gândirea filosofică, fapt ce a dus la dezintegrarea marilor sisteme, cât și în gândirea artistică, unde rezultatul a fost fazarea cu avangarda europeană. Pe plan social aceste mutații s-au concretizat într-o abordare și încercare de rezolvare a problemelor sociale în conexiune directă cu raționalele progresele tehnologice. Aceste probleme de

²⁰⁰ Giulio Carlo Argan: *Walter Gropius e la Bauhaus* - Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino 1951

²⁰¹ Ibidem

²⁰² Ibidem

²⁰³ Ibidem

raționalism social au fost traduse și interpretate de către Gropius în limbajul formal al artei, cu o afinitate spre dialectica filosofică fenomenologică (mai ales a lui Husserl) de care este istoricește legat: este vorba în esență de a deduce din pura structură logică a gândirii determinările formale de validitate imediată, independente de orice *Weltanschauung*. În opera sa rigoarea logică dobândită evidențiază formalul: devine arhitectură, ca o condiție direcționată de existența umană" [...] Strictea logică formală găsește, în criza marilor valori ale istoriei, forța de ultima ratio. Raționalismul nu este un ghid sau o lumină venită de sus, ci o tehnică infailibilă; condițiunea ce o determină este justificarea și constatarea crizei, care este în primul rând o criză a sentimentului: de aici continua trecere de la purul raționalism la purul pragmatism, substanțiala identitate a procesului artistic și a procesului critic, de activitate creativă și activitate didactică"²⁰⁴.

Varianta germană a raționalismului practică de către Gropius este similară cu varianta franceză promovată în același timp de către Le Corbusier, doar că varianta imaginată de către maestrul franco-elvețian este "un sistem trasat în mari planuri, care ar trebui să elimine orice problemă, în timp ce Gropius își asumă raționalitatea ca pe o metodă care să-i permită a localiza și a rezolva problemele pe care existența le pune în mod continuu [...] Raționalismele lor, deși au multe teze comune, sunt de semn contrar, ducând la soluții opuse aceleași probleme [...] Antitezele se manifestă chiar din caracterele lor exterioare: Le Corbusier lansează proclamații, organizează turnee de propagandă în întreaga lume, strigă în cele patru vânturi că *il existe un esprit nouveau*; Gropius se încheie în școala sa, transformă teoria sa într-o didactică precisă, logica în tehnică și ajunge chiar a se întreba dacă mai există un *esprit*"²⁰⁵. "Raționalismul, pe care mulți îl consideră un principiu fundamental, este în realitate doar o funcțiune clarificatoare. Eliberarea arhitecturii de excesele ornamentale, accentul pus pe funcțiunile structurale, adoptarea de soluții concise și economice reprezintă aspectul pur material al procesului formal de care depinde valoarea practică a noii arhitecturi" (Walter Gropius).

Spre deosebire de majoritatea profesorilor și a studenților, care erau orientați politic spre stânga, Gropius a fost un "apolitic" convins, care a militat pentru înlocuirea angajării politice cu un tehnicism generator de funcționalitate socială limpede, desprinsă de orice tensiune ideologică. Nu iluzia unor utopii sociale au generat această atitudine, nici traumele războiului pierdut, ci convingerea intimă că în lumea modernă meditația senină și contemplativă trebuie înlocuită cu acțiunea, cu concretul viu și dramatic. Ca și generația ce l-a precedat, Gropius "crede încă într-o salvare a lumii prin intermediul artei; dar deoarece arta este bolnavă, propune o salvare a artei prin mijloacele rațiunii [...] Arta devine caracterul oricărui impuls pozitiv vital și constructiv; este ca perenă voință de construcție, o antiteză a oricărei brutale voințe de putere, spirit de pace contra spiritului războinic, virtute contra furorii"²⁰⁶.

Influențat de către teoria artei lui Fiedler pentru care arta, mijloc de cunoaștere, este separată net de orice "finalitate estetică sau simbolică" și care afirma că "esența artei este fundamental simplă: ridicarea conștiinței intuitive de la un stadiu obscur și confuz la forma de claritate și determinare concretă", Gropius consideră că arta migrează din sfera frumosului în cea a purei viziuni, "care urmează profesării artei".

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ Giulio Carlo Argan: Walter Gropius e la Bauhaus - Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino 1951

²⁰⁶ Ibidem

Pentru Fiedler "Cine se lamentează de decadența și de ofilirea artei [...] în dezvoltarea spirituală modernă sunt lipsite de valoare multe lucruri ce aveau importanță: demnitate, frumusețe", putându-se vorbi de o criză generală a tuturor valorilor istorice, de prăbușirea oricărui sistem estetic [...] Arta este contemplație productivă sau productivitate nelimitată", ceea ce Gropius traduce corect în antiteza dintre artizanat și industrie, "ca nerezolvată încă antiteză a productivității societății moderne"²⁰⁷.

În întregul proces didactic de la Bauhaus s-a urmărit o constantă îndepărtare de idealurile artei figurative pentru care "lucrurile apar așa cum se văd și nu așa cum sunt în realitatea lor fenomenică". Principiul de bază al Bauhausului a fost principiul "purei vizibilități", al fenomenologicului "a fi formal" și nu cel al finalității estetice. Frumosul, categorie estetică, este separat de existență, fiind legat doar de experiența fenomenologică a artei și manifestându-se, cum spunea Argan, doar "a posteriori în realitatea faptului pe care arta o produce; aceasta corespunzând plăcerii pe care opera de artă o procură". Finalitatea Bauhausului, născută din premisele unui raționalism total, este o nouă artă desprinsă de orice urmă de individualism, personalitate și pasiune ce ar putea "să deformeze poetic realitatea, în loc de a realiza constructiv forme ale unei noi realități [...] într-un ciclu normal de activitate productivă".

Școala Bauhaus, care poate fi judecată pe de o parte negativ, pe de o parte pozitiv, a urmărit, și din acest punct de vedere a fost de o importanță excepțională, să dea elevilor atât o pregătire teoretică solidă cât și o pregătire tehnică cât mai completă. Pentru împlinirea acestor deziderate s-a apelat la profesori cât mai compleți, care să fie în același timp și teoreticieni și artizani cât mai desăvârșiți. Primii angajați ai lui Gropius, pentru Bauhaus au fost pictorii Johannes Itten și Lyonel Feininger, și sculptorul și ceramistul Gerhard Marcks.

PROFESORII

Cu toate că Mies van der Rohe afirma despre Gropius că "este unul dintre cei mai mari arhitecți ai timpului nostru și cel mai mare educator din domeniul nostru [...] întotdeauna un luptător îndrăzneț în bătălia nesfârșită pentru idei noi" și Gropius era perfect conștient de valoarea sa mondială, el era totuși un om relativ modest obsedat de marile valori morale. Pentru împlinirea acestor valori a căutat să angajeze la Bauhaus profesori care să înzestreze tânăra generație atât cu cunoștințe de specialitate temeinice, dar mai ales cu judecată independentă și cu vigoarea lăuntrică necesară pentru a-i permite să se ridice deasupra falselor valori. Marele arhitect Gropius a fost nu doar un arhitect de clădiri, ci și un arhitect de valori umane, pentru care "Prima cerință a arhitectului ideal sunt înaltele calități umane". În acest spirit el a invitat o serie de personalități ale artei și arhitecturii moderne, ce au venit din toate zonele, din toate păturile sociale și din toate rasele care prezente în Europa, solicitându-le să participe la un experiment didactico-pedagogic unic. Unii elevi și profesorii, cu excepția lui Walter Gropius, Mies van der Rohe și Oskar Schlemmer, nu puteau demonstra prea ușor autorităților originea lor ariană și acest fapt, adică prezența exagerată a evreilor și concepțiile politice de stânga, au fost cauzele permanentelor tensiuni dintre școală și lumea germană ce devenea național-socialistă.

Un rol major în devenirea Bauhausului l-a avut pictorul elvețian Johannes Itten (1888-1967), personalitate de cultură vastă, autor al unui studiu fundamental despre teoria culorii. El a

²⁰⁷ Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Konemann Verlag 2000

studiat relativ târziu pictura la Stuttgart, în clasa lui Adolf Hoelzel. Concepțiile sale pedagogice, influențate de către metodele pedagogice ale lui Froebel, le-a aplicat la propria lui școală din Viena, erau fondate pe ideile lui Pestalozzi, Montesson și Cizek. Mistic convins Itten era adeptul și practicantul mazdeismului, un derivat al anticului zoroastrim persan. El a fost, pentru prima fază a Bauhausului, profesorul cel mai influent și important, conducând activitățile catedrei de "studiul formei" ce își desfășura activitatea în cadrul primelor șase luni ale cursului preliminar (Vorkurs), urmărind cu constanță o rupere a cordonului ombilical cu trecutul, o veritabilă spălare a creierului în care tot ce era bagaj informațional al elevului era eliminat sistematic pentru a crea starea de receptivitate la noile metode și idei. Frank Whitford afirmă că "scopul cursului preparatoriu era eliberarea potențialului creativ în stare de veghe"²⁰⁸.

În celebrul său studiu despre culoare el a teoretizat problemele culorilor primare, culorilor secundare, complementaritate culorilor, contrastul simultan, problemele esențiale pentru întreaga creație, întreaga vizualitate modernă. Tot ceea ce se făcea la Bauhaus trebuia să aibă descărcare directă, o aplicabilitate practică. Teoria culorii se făcea nu pentru culoare în sine, ci pentru a se ști în ce mod, în ce fel culoarea poate deveni un element de majoră importanță în expresia plastică-volumetrică a arhitecturii și a arhitecturii de interior, precum și în design, participând activ la definirea funcțională și plastică a obiectelor societății de consum ce începea a se naște. Se poate spune că design-ului modern, atât la nivel pedagogic, teoretic și practic datorează foarte mult acestei școli.

Primele exerciții la cursul lui Itten constau în studiul texturilor, a formelor, a tonurilor și a culorilor în două și trei dimensiuni. Al doilea studiu constă în analiza operelor de artă ca linii ale ritmurilor. Aceste studii se făceau după o posibilă destindere fizică, respirație diafragmatică și meditație. Itten consideră că "orice percepție se face prin contraste nu putem vedea nimic în sine". Exercițiile lui Itten nu erau un scop în sine, ele erau doar o preparare, o etapă pe calea creativității independente.

Mazdeean convins, în căutare permanentă de prozeiți, Itten a exercitat o influență deosebită, malefică și benefică, asupra studenților de la Bauhaus, corodând, în oarecare măsură, concepția didactică a lui Gropius.

Alt profesor de "studiul formei" al fazei Weimar a fost pictorul germano-american Lyonel Feininger (1871-1956). Cu toate că a avut puține contacte directe cu studenții, el a fost cel care a stat cel mai mult la Bauhaus, opera sa picturală, caracterizată de un cromatism fascinant, conținea multiple subiecte arhitecturale, în care geometrismul este exacerbat.

Sculptorul Gerhard Marcks (1889-1981), a fost un alt profesor al Bauhausului de la Weimar, fost membru al Werkbund-ului, cu o experiență serioasă de colaborare directă cu industria. El a condus atelierul de ceramică, situat în atenele castelului din Dornburg de lângă Weimar. A fost și autorul unor remarcabile xilografii, în care ecourile expresioniste erau încă prezente.

²⁰⁸ Frank Whitford, *Le Bauhaus*, Edition Thames & Hudson S.A.R.L., Paris 1989

O nouă serie de profesori a fost angajată de Gropius după deblocarea creditelor pe anii 1920-1922. Angajații au fost celebrii pictori Paul Klee și Vassili Kandinsky, precum și Oskar Schlemmer și Georg Muche.

Una dintre figurile de talie mondială angajate de Gropius au fost Paul Klee (1879-1940). Cu o pregătire intelectuală de excepție, Klee avea "a priori" vederi similare cu cele promovate de Bauhaus, abordând fenomenul antic în contextul socio-politic. "Arta individuală era [...] un lux capitalist" și doar o nouă formă de artă "putea să penetreze artizanatul și să dea mari rezultate. Deoarece nu mai sunt academii ci doar școli de artă pentru artizanat"²⁰⁹. Marele pictor a fost și el legat de școala de la Bauhaus iar principiile lui creatoare care nu sunt neoplasticiste ca cele, să zicem, ale lui Mondrian mizează pe o suprapunere a elementelor de factură cubistă cu elemente de factură suprarealistă, cu elemente, uneori, de factură expresionistă, deci creația se acoperă în principiu direcțiile și curente principalele, adică principalele "isme" ale artei moderne. Din cauza aceasta el și a găsit perfect locul în această școală.

În creația lui Paul Klee se ajunge la o transfigurare a realității figurative, o abstractizare a acestei realități, o traducere a stărilor sufletești prin forme care au suferit procese fundamentale de abstracțiune mutații ale realității figurative spre un nou semnificat. Ne găsim într-o lume, am spune astăzi, a codurilor ambigue, în care se pendulează conștient între realitate și realitatea post-figurativă determinată printr-o anumită formă nu de esențializare expresivă ci printr-un procedeu diametral opus, similar dar nu identic cu abstracțiunea. Dar modul de punere în operă a acestor gânduri este un mod care își poate găsi în domeniul creației de formă, deci în domeniul arhitectural, aplicații fundamentale, aplicații directe. Și aceasta a urmărit Klee, în pedagogia sa de la Bauhaus, care pornea de la studiul după natură spre a se ajunge, printr-un proces de feedback, de retroacțiune că în judecata regelui Solomon (în care prima decizie a judecății este repusă discuție, devenind premisă pentru o nouă judecată, al cărei verdict este diametral opus primului verdict) la o nouă realitate abstractă, bază pedagogică a învățământului "vizualului". Aplicațiile practice ale studiului "de la natură la abstracțiune", sau mai corect la post-abstracțiune, se făceau în atelierele de producție ale Bauhaus-ului, unde se făcea design industrial propriu-zis.

KANDINSKI

O altă personalitate de importanță majoră a școlii a fost a fost Vassily Kandinski, marele pictor rus, creator al abstracționismului "liric". Studiul Formei, veritabilă introduce în lingvistica formei, făcut de către Kandinski a reprezentat unul dintre demersurile esențiale pentru definirea pedagogiei basic design-ului.

Artist complex, Kandinski a fost profund marcat de legitățile care guvernează cea mai abstractă dintre arte, muzica, în care vedea forma superioară a organizării imaginii pe temeiul unei scheme care să releve "libertatea deplină a sufletului dornic de spațiu". Principiile compoziției muzicale îl vor urmări de-a lungul întregii cariere artistice marcate de necesitatea permanentă a abstractizării, a reducerii universului vizibil la esențe, la "armoniile lăuntrice ale corpurilor din spațiu". Fiecare obiect are un "sunet interior", perceptibil de către artist și transmis privitorului deschide cel mai lesnicios drum spre un sincretism al artelor. Kandinski a fost permanent preocupat de transferul ideii "pur speculative în teritoriul creației, unde capătă trup

²⁰⁹ Paul Klee, *Confession créatrice et Poèmes*, traduits en français par Armel Guerne, dans Aquarelles et dessins, Delpire, 1959

prin acțiunea liniei și a culorii", urmărind a crea un limbaj "al liniei și al suprafeței, al culorilor și al valorilor, care nu intenționează să sugereze vreun obiect de-finit sau să includă asociații de ordin intelectual"²¹⁰.

El era "impregnat de arta națională rusă și de rafinată stilizare bizantină, fiind în același timp adeptul unei libertăți nelimitate în alegerea mijloacelor de expresie, prin permanenta modificare a formei esențiale, pentru a "permite artei să se miște între cei doi poli: abstracțiune totală și realism total. Nu era străin nici de implicațiile sociale ale artei în care "responsabilitatea socială a artistului" însemna o condiție la fel de importantă ca și "relația reciprocă dintre artă și societatea umană". Aceste convingeri s-au materializat și în activitatea sa pedagogică, desfășurată în posturi de importanță majoră la Academia de Arte, la Muzeul de Artă din Moscova și la Bauhaus, urmărind "integrarea artei într-un sistem larg al culturii".

Aspirația la împlinirea unei arte de sinteză a caracterizat în permanență creația teoretică și activitatea didactică a lui Kandinsky în perioada în care a fost profesor la Bauhaus, unde Gropius urmărea "promovarea unei viziuni artistice pe măsura exigențelor impuse de existența umană". Kandinski a încercat să împacă programul raționalist al școlii cu bazele spiritualiste ale artei. Vasta sa activitate de la Bauhaus s-a concretizat în studiul de referință "Punctul și linia în raport cu suprafața", precum și în operele de pictură, "compuse tot mai adesea sub semnul asimilării elementelor de construcție matematică", care - "aduc mărturie pentru heteromorfismul concepțiilor sale din această perioadă"²¹¹, cum afirma Herbert Read. La Bauhaus el s-a îndreptat spre o artă "non-obiectivă", deși pe-atunci obiectul nu dispăruse din tablourile sale, iar forma se înscria într-un spațiu ordonat rațional, ca într-o compoziție muzicală. "Ceea ce aş putea spune despre picturile mele nu atinge decât superficial înțelesul artistic pur. Pictura trebuie privită ca o reprezentare a unei stări de spirit și a unui obiect". La Bauhaus se definitivează schimbarea esențială a artei sale care devine "o artă a ritmurilor cromatice, a esențelor", în care detaliul descriptiv aproape dispare, fiind o prefigurare a artei nonfigurative de după cel de al doilea Război Mondial și într-o oarecare măsură și a deconstructivismului anilor '90.

Studiul "Punctul și linia în raport cu suprafața"²¹² scrisă în 1925, a clarificat problemele de limbaj și gramatică a vizualității, pentru prima oară enunțate în "Despre spiritual în artă"²¹³, în care pornea de la teza că "Arta modernă nu se poate naște decât atunci când semnele devin simboluri". Punctul și linia devin esențe autonome expresive așa cum fusese mai înainte culoarea, fiind detașate de orice scop explicativ și utilitar. În perioadă de la Bauhaus limbajul simbolic al artistului a devenit "complet concret și obiectiv și în egală măsură transcendent"²¹⁴, insistând asupra distincției necesare dintre emoția pe care o trăiește artistul și valorile simbolice ale liniei, punctului și culorii.

²¹⁰ Wassily Kandinski, *Écrits complets* (tome I), éd. Denoël-Gonthier, 1970

²¹¹ Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, 1952

²¹² Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. 8. Auflage, Benteli, Bern 2002

²¹³ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, Originalausgabe von 1912. Revidierte Neuauflage, Benteli Verlag, Bern 2004

²¹⁴ Herbert Read, *Erziehung durch Kunst*, Verlag Droemer Knaur, München 1968

Kandinsky spunea despre sine: "Ceea ce aş putea spune despre mine şi despre picturile mele nu atinge decât superficial înţelesul artistic pur. Pictura trebuie privită ca o reprezentare a unei stări de spirit şi nu a unui obiect"²¹⁵.

GEORG MUCHE

În acelaşi timp cu Schlemmer a sosit la Bauhaus şi pictorul Georg Muche (1899), care l-a înlocuit pe Itten în timpul lungilor sale "meditaţii" iniţiatice mazdeene pe care le făcea la Herrlieryg. Muche, ca şi Itten, era şi el un mistic convins care a căutat la Bauhaus nu o şcoală de avangardă ci "o comunitate artistică similară cu o mănăstire" (F. Whitford). În cei şase ani petrecuţi la Bauhaus Muche s-a apropiat de "concepţia tehnologică asupra artei" a lui Gropius.

OSKAR SCHLEMMER

Schlemmer a acceptat postul de profesor de studiul formei cu multă reticenţă, fapt ce poate fi dedus din unul din primele ale scrieri de la Weimar, în care afirma: "Ei vor să facă mult, dar nu pot să facă nimic din cauza lipsei de mijloace; şi atunci se amuză".

Schlemmer a studiat la Şcoala de Artă din Stuttgart cu Adolf Hoelzel, făcând la început o pictură influenţată de Cézanne şi Picasso, apoi orientându-se spre teatru, colaborând la realizarea unor spectacole de avangardă de factură expresionistă. Opera sa picturală este dominată de un subiect unic, corpul uman, reprezentat într-un spaţiu cu adâncime mică, definit de trasee regulate şi linii de forţă determinate matematic, fapt ce dădea creaţiilor sale un aspect aparte, arhitectural. La cererea lui Gropius el s-a ocupat iniţial de atelierul de pictură murală şi de sculptură, iar din 1923 de atelierul de teatru, în care problemele de realizare a decorurilor, costumelor şi mişcării scenice au dobândit un curios şi manifest caracter arhitectural. Scopul urmărit de Schlemmer a fost o reînnoirea totală, radicală, esenţială a genului, spectacolul devenind asemănător cu o "reprezentare rituală, esenţialmente de balet, ce face să se accentueze separaţia de lumea reală, dar insistând prin mişcări şi costume stilizate, pe relaţiile fiinţelor umane între ele şi cu spiritul ce le înconjoară"²¹⁶.

Destinele Bauhaus-ului s-au intersectat şi cu tumultuoasa personalitate a lui Theo van Doesburg, care a venit pe post de "apostol al neoplasticismului". Neoplasticismul nu a făcut "şcoală" în Olanda, în sensul că nu s-a predat nicăieri, în nici o universitate doctrina "De Stijl". Neoplasticismul a fost doar rezultatul unic şi excepţional al unor personalităţi, autoare ale unei veritabile revoluţii în revoluţia modernităţii. Succesul lui la Bauhaus a fost atât de impresionant, amfiteatrele în care îşi ţinea van Doesburg prelegerile erau atât de pline încât au provocat multiple gelozii personale şi mai ales antipatia manifestă a lui Gropius, care l-a eliminat pe van Doesburg din corpul profesoral al şcolii, fără a renunţa totuşi la elementele fundamentale ale revoluţiei neoplastice.

„În 1922, cum se ştie, van Doesburg a venit la Weimar pentru a propaga verbul neoplastic; denunţând cu extremă violenţă iluzia balansării între ideologii contradictorii - artizanatul şi industria, expresionismul şi cubismul - precum şi incapacitatea congenitală a directorului de a alege o direcţie didactică coerentă. Aceasta a dezlănţuit o polemică furibundă.

²¹⁵ Wassily Kandinski, *Écrits complets* (tome I), éd. Denoël-Gonthier, 1970

²¹⁶ Frank Whitford, *Bauhaus*, Edition Thames & Hudson SAPL - Paris, 1989

Gropius nu putea tolera așa ceva și, instigat de facțiunea expresionistă a profesorilor, i-a interzis accesul în școală; dar ca arhitect a asimilat lecția De Stil, măcar pe jumătate. El a descompus organismul noului sediu Bauhaus în blocul cubist al dormitoarelor, în corpul articulat al caselor, în prisma vitrată a laboratoarelor și atent să nu se întâlnească cu elemente eșalonate, a subliniat independența cu rosturi și încastrări formalmente neobișnuite. Neoplasticismul exercitat asupra fragmentării volumetrice și asupra tratamentului părților rezultate, fără a se transmite în faze succesive, în sarcina fiecărui volum în planuri libere: ceea ce a dus la renunțarea la inventivitatea spațiilor a lui Mies van der Rohe, dar și la secul purism stereo-metric corbusierian. Giedion a observat că nu s-a reușit ca edificiul, nici în desenul planimetric și cu atât mai puțin în volum să respecte modul de a se mișca al ochiului. Există un mod divers și mai convingător de a interpreta a patra dimensiune cubistă: la vila Savoye, egalizând fațadele se atenuează viziunea cinetică; la Bauhaus, părăsindu-se viziunea unitară și orice elementarism geometric, au putut fi "epurate" suprafețele geometrice, când făcând să prevaleze plinul asupra golului, când tăind volumele cu ferestre în bandă continuă, sau "atrofiindu-le" pentru a marca în transparență elementele structurii interne, pilaștri retrași, grinzile și traveele, cu metode explicitate de Picasso în pictură. Tensiune dialectică, și chiar exaltată disonanța de mesaje funcționale²¹⁷.

Pentru o imagine concluzivă asupra a ceea ce a însemnat Bauhausul sunt semnificative cuvintele lui Bruno Zevi: „Piatră miliară în istoria codurilor europene, Bauhaus din Dessau a combinat principiul inventarului morissian cu cel al descompunerii cvadro-dimensionale promovate de De Stil [...] Ce a însemnat Bauhausul? Profund paralizat de propriile sale antinomii cu mai bine de cinci ani înainte ca nazismul să-i decreteze sfârșitul, el a avut rezonanțe internaționale, dar nu a știut să pătrundă în aparatul universitar german. A încoronat? totuși "conștiința rea", ajungând la simbolul nu al unei precise metodologii didactice, ci mai de grabă al unui aparat experimental deschis receptiv la orice contribuție validă din domeniul designului, de la grafică la mobilier, de la arhitectură la fotografie, de la piesa artizanală la prototipul industrial²¹⁸. «Arta intelectuală este sterilă și nici o operă de artă nu poate fi mai mare decât creatorul ei»²¹⁹, recunoaște Gropius.

Școala a redefinit termenul de muncă în echipă, dând noi semnificații colaborării care "sincroniza eforturile individuale ale membrilor printr-un continuu - a da și a lua - ajungându-se la un potențial superior aceluia reieșit din însumarea unui număr egal de indivizi izolați", așa cum a afirmat Gropius²²⁰.

²¹⁷ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi editore, s.p.a. Torino 1975

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*, Weimar, München: Bauhaus Verlag, 1923

²²⁰ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi editore, s.p.a. Torino 1975

«Scopul meu nu este de a introduce un "stil modern" bun de utilizat, gata confecționat, ci de a introduce mai de grabă un mod de a pune problemele care să consimtă de a înfrunta orice problemă în funcție de factorii săi specifici. Doresc ca un tânăr arhitect să fie capabil să-și găsească în orice circumstanță propria-i cale; doresc ca, extrăgându-l din condițiile tehnico-economice și sociale în care se găsește spre a opera, să creeze, în deplină independență, forme autentice, genuine, în loc de a-i impune formele scolastice cu date ambientale capabile să ceară soluții total diverse. Vreau să predau, nu o dogmă, de-a gata, ci un ceva lipsit de prejudecăți, original și elastic, orientat spre problemele generației noastre. M-aș întrista dacă învățământul meu ar trebui să se rezume la multiplicarea unei concepții fixe a unei "arhitecturi Bauhaus la Gropius".

Ceea ce doresc este să fac astfel încât tinerii să înțeleagă cât de fără sfârșit sunt mijloacele creatoare dacă se vor folosi de nenumăratele produse ale epocii moderne și să fie încurajați în a-și găsi soluții proprii, personale.

Adeseori m-am simțit stânjenit, când am fost întrebat care-mi sunt mijloacele empirice și subtilitățile meseriei mele, atunci când interesul meu major consta în a pune pe primul plan experiențele mele de fond și în a lăsa metodele pe planul al doilea. Învățând metodele și subtilitățile meseriei se pot în mod natural obține rezultate sigure, într-un timp relativ scurt; dar se obțin rezultate superficiale, nesatisfăcătoare, deoarece elevul continuă să rămână "descoperit" în fața unor noi și neașteptate situații. Dacă el nu a fost educat să pătrundă intim în dezvoltarea organică, nici un fel de suprapunere de motive moderne, oricât de înțelepte și elaborate ar fi, nu-l vor face capabil de o muncă creativă.

Ideile mele au fost adeseori interpretate ca un apogeu al raționalizării și al mecanizării. Aceasta a dat o imagine absolut falsă a tuturor eforturilor mele. Am insistat mereu asupra faptului că celălalt aspect, satisfacția sufletului omenesc, este tot atât de important cât este și bunăstarea materială, și că ajungerea la o nouă viziune spațială e mai semnificativă decât economia structurală și perfecțiunea funcțională. Sloganul "funcționalitate = frumusețe" este adevărat doar pe jumătate. Când spunem despre o figură umană că este frumoasă? Atunci când este funcțională în părțile ei și când își dobândește titlul de onoare: "frumos" numai dacă are proporții și culori perfecte, într-o simultană armonie. Tot așa este și în arhitectură. Doar armonia perfectă a funcțiunilor tehnice precum și proporțiile fericite pot duce la frumusețe. Aceasta face sarcina noastră pe cât de complexă pe atât de diversă.

Mai mult decât s-a spus vreodată, azi este în mâinile noastre, ale arhitecților, de a ajuta pe contemporanii noștri să ducă o viață naturală și plină de sensuri, în loc de a plăti tributul falselor prejudecăți. Vom putea satisface aceste exigențe doar dacă nu ne vom teme să privim munca noastră din unghiul vizual cel mai larg cu putință.

²²¹ Walter Gropius, *Architettura Integrata*, Il Saggiatore, Arnoldo Mondadori editore, S.p.A., Torino 1977

Buna arhitectură trebuie să fie proiecția însăși a vieții, și aceasta va implica o cunoaștere intimă a problemelor biologice, sociale, tehnice și artistice. Pentru a da unitate diverselor ramuri de activitate umană este indispensabilă o mare tărie de caracter și aici mijloacele educative merg cel mai rău. Poate că partea noastră cea mai elevată trebuie să fie aceea de a produce oameni capabili de vizuini de ansamblu și care să nu se lase prea iute absorbiți în canalele mărginite ale supra-specializării. Secolul nostru a produs tipul de expert în milioane de exemplare: să facem acum loc oamenilor cu un orizont mai larg» (WG).

În fine. Am găsit înaintea primului Război Mondial, propriul meu limbaj în arhitectură, ce a fost demonstrat prin edificiul FAGUS din 1911 și prin cel de la Expoziția Werkbund-ului de la Köln din 1914. Dar chiar Războiul Mondial, în timpul căruia prinseră pentru prima oară forme premisele mele teoretice, avea să-mi dea deplina conștiință, bazată pe reflexiunea autonomă, a responsabilităților mele de arhitect.

După acea violentă erupție, tot individul gânditor simțea necesitatea unei mutații, de categorie intelectuală. Fiecare, în propria sferă de activitate, aspira în a contribui la aruncarea unui pod peste năpăstuitul abis dintre ideal și realitate. Atunci, pentru prima oară, mintea mea a întrevăzut imensitatea misiunii ce o au arhitecții generației mele. Am văzut că, mai ales, trebuie a fi pusă în evidență o nouă parte a arhitecturii, pe care eu nu puteam spera să o împlinesc doar prin activitatea mea productivă; la aceasta se putea ajunge doar formând și preparând o nouă generație de arhitecți, în strâns contact cu mijloacele moderne de producție, într-o școală "pilot" ce trebuie să reușească în asumarea unei valori de autoritate.

Am văzut însă că, pe cât mi-a fost posibil, trebuiau o mulțime de colaboratori și de asistenți, oameni ce ar fi trebuit să lucreze nu ca o orchestră ce ascultă de bagheta dirijorului, ci autonom, dar în strânsă colaborare și pentru o cauză comună. Am încercat astfel să pun accentul în munca mea pe integrare și pe colaborare, pe includere și nu pe excludere, fiindcă simțeam că arta de a construi depinde de munca co-ordonată de grup a unei echipe de colaboratori activi, a căror colaborare simbolizează organismul cooperativ prin care definim societatea.

Astfel în 1911 se inaugurează Bauhaus-ul, cu scopul specific de a realiza o artă arhitectonică modernă care, la fel cu natura umană, trebuia să conțină totul în finalitatea ei. Deliberat Bauhaus-ul și-a concentrat mai ales propria-i acțiune spre ceea ce a devenit azi un fapt de imperativă urgență și anume evitarea reducerii în sclavie a omului de către mașină, salvând atât produsul de masă cât și focarul uman de anarhia mecanicistă și restituindu-i scopul, sensul și viața. Aceasta semnifică studiul de produse și de edificii special proiectate pentru producția industrială. Scopul nostru este eliminarea accelerării mașinismului fără sacrificarea însă a nici unui dintre realele lui avantaje. Încercam să realizăm "module de excelență", nu să creăm noutăți trecătoare. Încă o dată experimentul devenea momentul central al arhitecturii, ceea ce cerea o minte mai largă, coordonatoare, nu cu îngustimile specialistului.

Ceea ce Bauhaus-ul propunea concret era comuna conviețuire a tuturor formelor creative și fireasca lor interdependență logică în lumea modernă. Principiul nostru formator era că a proiecta nu e un fapt nici intelectual nici material, ci simplu, parte integrantă a con-textului vieții, o parte necesară tuturor într-o societate civilizată. Ambiția noastră era de a scoate artistul creativ din particularitatea lumii sale și a-l reintegra în lumea concretă a realității și în același timp lărgind și umanizând mentalitatea rigidă și materialistă a omului de afaceri. Concepția noastră

²²² Walter Gropius, *Architettura Integrata*, Il Saggiatore, Arnoldo Mondadori editore, S.p.A., Torino 1977

despre unitatea fundamentală ce orice proiect trebuie să o aibă în raport cu viața, era diametral opusă celei a "artei pentru artă" și a filosofiei - mult mai periculoase - a "afacerilor pentru afaceri", cu finalitate în ea însăși.

Aceasta explica de ce ne-am concentrat pe proiectarea de produ-se tehnice și pe înlănțuirea organică a proceselor lor de producție, ceea ce a dat naștere la eronata convingere că Bauhaus-ul se impune ca apoteoză a raționalismului. De fapt ne preocupa mult mai mult să explorăm zonele comune a sferelor tehnice și celor expresive și să determinăm unde acestea încetează a mai coincide. Standardizarea mecanismului practic al vieții nu implică automatizarea individului; ba dimpotrivă, semnifică degrevarea existenței de mult balast, superfluu, lăsându-i o mai amplă libertate de expansiune la un nivel mai înalt.

Prea ades adevăratele noastre intenții au fost și mai sunt încă prost înțelese, mai ales atunci când se vrea a se vedea în mișcarea noastră o tentativă de a crea un "stil" și se încearcă categorisirea oricărui edificiu și oricărui obiect ce pare a scăpa de ornamentație și de stilurile tradiționale, ca exemplu ale unui imaginar "stil Bauhaus". Dimpotrivă, de asta ne temeam. Obiectivul Bauhaus-ului nu era propagarea vreunui "stil", a unor sisteme sau dogme, ci simpla exercitare a unei influențe renovatoare, oferirea unei noi vieți constituite. "Un stil Bauhaus" ar fi fost o recunoaștere a înfrângerii și o reîntoarcere la inerția destructivă, la academismul stagnant, contra căruia a fost creat și a luptat Bauhaus-ul. Ne-am sforțat de a găsi o noua metodă, în stare să promoveze, în cine o va avea, o dispoziție creativă, ce să ducă finalmente la o nouă atașare de viață. După ceea ce știu eu Bauhaus-ul a fost prima instituție din lume care a îndrăznit să concretizeze acest principiu într-o programă de studii. Elaborarea ei a fost precedată de o analiză a condițiilor erei noastre industriale precum și de analiza liniilor ei directoare.

ȘCOLILE "ARTS AND CRAFTS"

Când în secolul trecut, produsele industriale păreau a inunda lumea lăsând artizanii și artiștii într-o defavorabilă situație, gradualmente s-a afirmat o reacție naturală la pierderea formei și la prăbușirea calității. Ruskin și Morris fura primii în a se opune curentului, dar opoziția lor la mașinism nu putea îndigui apele. Mult mai târziu, depășit momentul, cine avea în suflet crearea de forme și-a dat seama că arta și producția pot fi reunificate doar acceptând mașina și supunându-o spiritului. Școlile de "arte aplicate" ale mișcării "Arts and Crafts" apărură în Germania, dar multe din ele nu au răspuns decât pe jumătate la necesități, și metodele lor de învățământ s-au revelat prea superficiale și diletante pentru a determina un progres real. Industria continua să producă valuri de produse informe, în timp ce artistul se vestejea încercând să facă platonice desene. Nenorocirea era că nici unul nici altul nu reușea să pătrundă pe domeniul celuilalt în mod atât de intim încât să-și poată uni eforturile. Artizanul, pe de altă parte, pe măsură ce trecea timpul începu să semene doar vag cu vigurosul și liberul reprezentant al culturii medievale ce ținuse sub deplin control întreaga producție a vremurilor sale și care combina în sine atât tehnicianul cât și artistul și negustorul. "Atelierul" său transformându-se în "magazin", procesul productiv îi scapă din mână și artizanul deveni comerciant. Individ complet într-o vreme, spoliat de partea creativă a muncii sale, el de-generă astfel într-o ființă limitată, șchioapă. Capacitățile sale de educare și instruire a discipolilor s-au pierdut și tinerii învățăcei se transferară treptat în fabrici. Aici se găsiră înconjurați de o mecanizare privată de semnificat care le-a îngustat instinctul creativ și plăcerea propriei munci: atitudinea de a învăța s-a topit cu rapiditate.

MUNCA MANUALĂ ȘI MUNCA MECANIZATĂ

Care este cauza acestui proces de efeminare? Care e diferența între munca artizanală și cea mecanizată? Aceasta constă mult mai puțin în natura diversă a mijloacelor folosite decât în subdivizarea muncii care se simte în industrie în ceea ce privește controlul integral efectuat de un singur lucrător cum este cazul în artizanat. Această restricție a inițiativei personale este pericolul cultural implicit în industrie, mai ales în forma ei contemporană. Unicul remediu e un atașament completamente divers vis-à-vis de muncă; și bineînțeles că trebuie să ne așteptăm și să acceptăm ceea ce dezvoltarea tehnicii a demonstrat, și anume că o formă colectivă de muncă poate duce umanitatea la o eficiență superioară celei ajunse prin opera autocratică a individului izolat, ceea ce însă nu trebuie să ne facă să ne îndoim de eficacitatea și importanța efortului personal. Dimpotrivă, consimțindu-i să-și asume rolul just în activitatea colectivă, va avea exaltat randamentul ei practic. Acest atașament nu mai vede în mașină un facil instrument economic pentru înlocuirea unui număr cât mai mare de muncitori manuali spre a-i priva de vitalitatea lor, și nici un mijloc pentru a imita produsul artizanal; mai degrabă, o vede ca pe un instrument ce trebuie să ridice omul de la cea mai opresivă oboseală fizică, să-i întărească mâna în așa fel încât să i-o facă capabilă de a da formă impulsurilor sale creative. Faptul că mijloacele noi de producție nu sunt încă stăpânite pe de-a-ntregul, nu e un argument valid contra necesității mașinilor. Problema cheie va fi descoperirea metodei celei mai eficace pentru distribuirea energiilor creative în organizare, concepută ca un tot unic. Artizanul inteligent al trecutului va deveni în viitor responsabil al muncii conceptuale care este preliminară în producția de bunuri industriale. În loc de-al constrânge la muncă mecanizată, capacitățile lui vor trebui a fi uzate pentru munca de laborator și construcția de ustensile, și fuzionat cu industria într-o nouă sinteză operativă. Azi tânărul artizan, din rațiuni economice, este constrâns sau să se coboare la nivelul unui muncitor din industrie, sau să devină un factor ce va realiza concepțiile altora: de exemplu să devină organul ce va realiza concepțiile artistului-designer.²²³ În nici un caz el nu va rezolva o problemă a sa. Cu ajutorul artistului va produce obiecte cu unele, dar puține sfumături, mai mult decorative, de gust nou, care asociate unui anumit sens al calității, nu vor provoca nici un progres radical în dezvoltarea structurală, ce se naște dintr-o conștiință a noilor mijloace de producție.

Ce trebuie însă să facem spre a da tinerei generații o mai bună poziție în viitoarea profesii de proiectanți, artizani sau arhitecți? Ce institute educative trebuie să creăm pentru a fi în gradul de a analiza persoanele artisticești dotate și a le asigura lor o formație extensivă, manuală și mentală, pentru o muncă creativă, independentă în cadrul producției industriale? Doar în cazuri sporadice au fost făcute școli preparatorii cu scopul de a forma acest nou gen de lucrători, capabil de a topi în ei atât calitățile unui artist cât și cele ale unui tehnician și ale unui om de afaceri. Una din tentativele de a relua contactul cu producția și de a prepara tinerii studenți atât pentru munca manuală cât și pentru cea mecanică și în același timp și pentru activitatea compozițională, a fost înfăptuită de Bauhaus.

UCENICIA LA BAUHAUS: CURSUL PRELIMINAR

Bauhaus-ul tenta să prepare tineri dotați cu talent artistic în profesiunea de proiectanți pentru industrie și maiștri în artele manuale, ca sculptori, pictori, arhitecți. La baza învățământului ședeau cursuri complete și coordonate, în toate artele manuale, atât sub profil tehnic cât și sub cel formal: scopul era o muncă în colaborare în arta de a construi. Faptului că omul modern este, de la bun început, prea înclinat spre o educație tradițională, - primind o preparație relativ specializată, dar nefiindu-i clar semnificatul și valoarea propriei munci, nici relația în care ea se găsește cu lumea în general - făcu ca la Bauhaus să se pună la baza învățământului nu "meseria", ci ființa umană, prin natura sa gata să conceapă viața în mod unitar. Fundamentul unei atari preparații era un curs preliminar, ce deschidea elevului experiența proporțiilor și ale scării, a ritmului, a luminii, al umbrelor și culorilor, ceea ce-i permitea, simultan, să înfrunte orice fază a experienței elementare cu materiale și ustensile de orice fel, în limitele propriei sale dotări na-turale, putând să ofere o singură ieșire. Cursul dura șase luni, și avea - pe de o parte - scopul de a dezvolta și conduce la plină maturitate inteligența, sensibilitatea și ideile, și pe de altă parte - în mod mai general - să facă să se dezvolte "individul complet", care, mișcându-se din centrul său biologic, să poată înfrunta orice subiect (obiect) din viață cu siguranță instinctivă și care să nu mai fie prins nepreparat de emoțiile, convulsiile "erei noastre mecaniciste". Cu obiecțiunea că, în lumea aceasta de economie productivistă, o astfel de preparație generală poate să ducă la dispersiunea și la irosirea de timp prețios, ceea ce eu însă nu cred. Dimpotrivă mi s-a întâmplat să observ că aceasta nu numai că făcea elevul mai încrezător, dar ridica în mod vizibil profitul și eficiența cursului de studii specializate, care urmau. Doar dacă din fragedă vârstă este trezită în elev înțelegerea mutualelor relații dintre fenomenele lumii ce îl înconjoară, el va fi capabil să se insereze, cu accepțiunea sa personală, în modul creativității epocii sale.

Dat fiind faptul că viitorul artizan ca și viitorul artist erau supuși la Bauhaus acelorași preparațiuni fundamentale, aceasta trebuia să aibă suficientă respirație, amplitudine spre a putea pune pe fiecare elev în gradul de a-și găsi singuri propria lor cale. Structura concentrică a întregului curs de studii cuprindea toate componentele esențiale ale compoziției și ale tehnicii operative până la primele rudimente, cu scopul de a da elevului o viziune imediată a întregului câmp al viitoarelor sale activități. Învățământul urmărea în mod natural, lărga și aprofunda pe cel precedent: diferea de "cursul preliminar" elementar doar prin gradul complexității sale, nu prin esența sa. Simultan cu primele exerciții cu materialele și ustensilele încep cursurile de compoziție.

LIMBAJUL VIZIBIL

În afara noțiunilor tehnice și artizanale, viitorul proiectant, pentru a putea da expresie vizibilă propriilor sale idei, trebuie să învețe un limbaj formal specific, trebuie să dobândească o cunoaștere științifică a fenomenelor optice valide obiectiv, o teorie care să ghideze mâna modelatoare și să ofere o bază generală cu care o mulțime de in-divizi să poată opera în mod armonic. Aceasta nu devine însă, natural-mente, o rețetă pentru a face opere de artă, dar este modul cel mai sigur, cel mai obiectiv pentru o lucrare de colaborare compozitivă. Asta ar putea fi mai limpede explicat cu un exemplu scos din lumea muzicală: teoria contrapunctului care, cu toate că în decursul timpurilor a suferit unele schimbări, nu este mai puțin decât un sistem non-arbitrar pentru a pune ordine în lumea notelor. Să o stăpânești este necesar, altfel ideea muzicală se pierde în haos; fiindcă libertatea creativă nu rezidă în infinitatea mijloacelor componistice, ci

în libera mișcare între granițele rigide ale normelor contrapunctului. Academia, a cărei sarcină era de la bun început - când ea mai era încă o forță vitală - aceea de a îngriji și dezvolta o teorie similară pentru artele vizuale, a decăzut fiindcă a pierdut contactul cu realitatea. Studii intense au fost făcute la Bauhaus pentru redescoperirea acestei gramatici a compoziției în așa fel încât să ofere studenților o obiectivă conștiință a fenomenelor optice, cum sunt proporțiile, iluziile optice și culoarea. Un studiu atent precum și o investigație ulterioară a acestor legi naturale ce să se bucură, să securizeze, adevărata tradiție mai mult decât orice ucenicie de imitație a vechilor forme ale stilurilor antice.

UCENICIA ÎN "ATELIER"

În timpul studiilor orice student de la Bauhaus trebuia să frecventeze un atelier artizanal de el singur ales, și aceasta după terminarea cursului preliminar. Acolo se studia cu doi profesori simultan, cu un maestru artizan și altul de compoziție. Această soluție, de a începe cu două grupe diferite de profesori, constituie o necesitate, deoarece nu puteau fi găsiți artiști, în posesiunea cunoștințelor tehnice necesare, și nici artizani dotați cu suficientă fantezie spre abordarea problemelor artistice, în măsură să conducă diversele sectoare. Mai ales trebuia să se educe o nouă generație capabilă de a combina împreună ambele atribute. În ultimii ani, ca maiștrii titulari ai atelierelor, studenții vechi cărora le fusese dată o preparație paralelă, atât tehnică cât și artistică, astfel că separația făcută în cadrul corpului profesoral în maiștri de formă și maiștri de tehnică sfârși prin a-și demonstra starea superflua, de prisos.

Preparațiunea artizanală dată în atelierele Bauhaus-ului trebuie să fie înțeleasă nu ca un scop în sine, ci ca un mijloc de educație de neînlocuit. Scopul său era de a forma proiectanți capabili, care grație intimei cunoștințe ce le avem despre materiale și procesele lor tehnologice, puteau exercita o influență asupra producției industriale a vremurilor noastre.

Astfel s-a făcut tentativa, aceea de a produce prototipuri pentru industrie, care erau nu numai concepute ideal, ci concret realizate în atelierele Bauhaus-ului, care se ocupa esențialmente de creația de tipuri standardizate pentru obiecte de uz cotidian. Aceste ateliere erau, în general, laboratoare în care modelele produselor erau permanent și cu acuratețe perfecționate. Chiar dacă modelele erau făcute manual, proiectantul trebuie să fie pe de-a-ntregul la curent cu metodele de producție industrială: fiindcă Bauhaus-ul trimetea pe cei mai buni studenți, în timpul studiilor, să efectueze o perioadă de practică în fabrici. Vice-versa, muncitorii cei mai abili erau aduși din fabrici în atelierele Bauhaus-ului pentru a discuta cu profesorii și studenții exigențele industriei. În acest mod apăru o mutuală influență ce-și găsi expresie în produsele prețioase, a căror calitate tehnică și artistică era apreciată atât de industrie cât și de către consumatori.

DEZVOLTAREA TIPURILOR "STANDARD"

Creația tipurilor standard pentru bunuri de uz cotidian este o necesitate socială. Produsul standardizat nu este doar o invenție a epocii noastre: sunt diferite doar metodele de a-l produce. Și azi aceasta implică cel mai înalt nivel de civilizație, căutarea unui tip cât mai perfect, separația dintre ceea ce este esențial și suprapersonal de ceea ce e personal și accidental. Azi mai mult ca oricând este necesar să înțelegem semnificatul implicit al conceptului de "standard" - înțelegând

prin asta un renume cultural - și să combatem cu fermitate propaganda ușoară bazată pe sloganuri ce cu dezinvoltură ridică la înalte nivele orice produs industrial de masă.

În colaborarea ei cu industria, Bauhaus-ul atribuia importanță particulară chiar și celui mai strâns contact, în care ajungeau a fi puși studenții, cu problemele economice. Sunt împotriva greșitei opinii ce spune că pot fi mortificate capacitățile artistice ale unui elev de către un sens acut al economiei, al timpului, al banilor, al economiei de materiale. Sigur că trebuie stabilite o diferențiere clară între activitatea autonomă a unui laborator căruia-i este hazardată impunerea de limite stricte de timp, și producția propriu-zisă, ce trebuie să fie legată de date certe, precise; aceasta însemnând că trebuie făcută diferențierea între procesul creativ de idee a unui prototip și procesul tehnic al producției sale în serie. Ideile creative nu se produc la comandă: cu toate acestea inventatorul unui prototip trebuie să știe să facă o apreciere experimentală a economicității unei metode pentru o viitoare producție de serie, chiar dacă timpul și consumul de materiale au doar un rol subordonat în idee și în realizarea prototipului însuși.

Întreaga instrucțiune dată de Bauhaus arată ce valoare educativă a fost atribuită problemelor practice, ce împing elevii să depășească orice contradicție internă sau externă. Posibilitatea de colaborare la execuția unui proiect concret pe care maestrul trebuie să-l execute, era unul din avantajele principale ale educației artistice din Evul Mediu. De asta m-am sforțat să asigur la Bauhaus comenzi practice, în care, atât maeștrii cât și elevii să poată să-și încerce forțele. În particular, construcția edificiilor însăși ale institutului, la care au colaborat toți cei din Bauhaus și atelierele sale artistice, au reprezentat o împlinire ideală. Orice gen de noi produse ieșite din birourile noastre, ce furăm în stare să folosim în mod practic în edificiile noastre, au convins într-atât pe producători, încât au încheiat adevărate contracte cu Bauhaus-ul, contracte ce odată cu creșterea producției s-au demonstrat o apreciazabilă sursă de câștig. Obligativitatea muncii practice a oferit posibilitatea plății elevilor, chiar în timpul primilor trei ani de "ucenicie", pentru articolele și prototipurile de ei produse și apoi vândute. Aceasta a dat elevilor capabili mijloace suplimentare de subzistență.

După o "ucenicie" de trei ani în munca artistică și la compoziție, elevul trebuie să se supună la un examen ținut atât cu profesorii de la Bauhaus, cât și de către cei de la Uniunea Artizanilor, pentru a putea obține o diplomă de lucru. În faza a treia, pentru cine dorea să continue, urma ucenia propriu-zisă în construcții. Cooperarea în șantier, experimente practice cu noi materiale de construcție, studii efective pe desen și de materii tehnice, plus compoziție, duceau la obținerea diplomei de "maestru" de la Bauhaus. Elevii deveneau atunci arhitecți practicieni, sau colaboratori ai industriei, sau profesori, după aptitudinile ce le aveau. Serioasa pregătire manuală dată în ateliere oferea un bagaj optim elevilor cărora altfel le-ar fi fost imposibil să se confrunte cu meseria de arhitect. Instrucțiunea graduală și multiplă dată de Bauhaus le oferea condiții de concentrare precisă asupra tipului de lucru ce convenea mai bine propriilor capacități. Factorul esențial al lucrului de la Bauhaus fu că, o dată cu trecerea timpului s-a manifestat o certă omogenitate a produselor: aceasta a fost rodul unui spirit conștiințios dezvoltat, prin munca în colaborare, cu toate personalitățile și individualitățile cele mai divergente ce au fost chemate să colaboreze. Omogenitatea nu a constatat în trăsături stilistice externe, ci mai ales a constatat în efortul de a avea obiecte simple și efectiv în corespondență cu legitățile lor intrinsece. De aceasta formele dobândite de aceste produse nu au constituit o nouă modă, ci sunt rezultatul unei reflecțiuni clare și de nenumărate procese de gândire și de muncă

orientate într-o certă direcție tehnică, economică și formală. Un singur individ nu ar fi putut să ajungă la un atare rezultat; doar colaborarea mai multora a putut să găsească soluții ce să transcendă aspectul individual, și să le mențină valide pentru mulți ani de acum înainte.

PROFESORUL CREATIV

Succesul oricărei idei depinde de calitățile personale ale celui care are sarcina să le realizeze. Alegerea profesorului cel mai nimerit este factorul decisiv în obținerea de rezultate într-un institut de învățământ. Calitățile personale și umane ale profesorilor joacă un rol chiar mai decisiv decât preparația și măiestria lor tehnică, fiindcă însăși calitățile personale ale profesorului depind mai ales de stabilirea unei fecunde colaborări cu tinerii. Dacă un institut trebuie să-și câștige adeziunea unor oameni cu calități artistice excepționale, el trebuie să le garanteze de la bun început cel mai ample posibilități de dezvoltare independentă, oferindu-le timp și loc pentru munca lor privată. Simplul fapt că astfel de oameni continuă să-și desfășoare propria activitate în institut face să se nască acea atmosferă creatoare care este esențială pentru o școală de compoziție, și în care tinerele talente pot să se dezvolte. Aceasta este premisa cea mai importantă căreia îi trebuiesc sub-ordonate toate celelalte probleme administrative. Nimic nu e mai nociv, pentru vitalitatea unei școli de compoziție, ca profesorii să fie con-strânși, an după an, să-și dedice elevilor întregul timp. Chiar și cei mai buni dintre ei vor obosi în acest mers în cerc fără de sfârșit și odată cu trecerea timpului se vor anchiloza. În fapt, arta nu este o ramură a științei care poate fi învățată, încetul cu încetul, din cărți. O capacitate artistică înăscută poate fi potențată numai acționând asupra individului în totalitate, cu exemplul profesorului de compoziție, și cu exemplul muncii sale. În timp ce materiile tehnice și științifice pot fi învățate în timpul unor cursuri regulate, învățarea compoziției, pentru a fi făcută cu succes, trebuie să fie făcută cât mai liberal posibil, la discreția personală a artistului. Lecțiile făcute spre orientarea și promovarea artistică a muncii individuale sau de grup nu e necesar să fie foarte frecvente, ci trebuie să ofere ceea ce este esențial, ceea ce stimulează elevul. La fel ca îndemânarea în munca artizanală ea este, însă, nimic altceva decât abilitate, un valid mijloc pentru exprimarea ideilor spațiale. Virtuozitatea nu e o artă, atât în desen cât și în lucrul manual. Educația artistică trebuie să hrănească fantezia și forțele creatoare. O "atmosferă" intensă este ceea ce e mai prețios și ceea ce trebuie să primească elevul. Acest "fluid" ia naștere doar dacă un anumit număr de personalități lucrează împreună cu un scop comun; acesta nu poate fi realizat grație organizării, nici nu poate fi definit în termeni cronologici. Când încerci de a-mi explica, mie însumi, de ce germenii aventurii Bauhaus-ului nu au dat mai repede roade, văzui că de la ultima generație s-a cerut într-adevăr prea mult în ceea ce privește elasticitatea naturii umane. În curentul rapid al continuelor mutații din toate domeniile de activitate, atât materiale cât și spirituale, inerția naturală umană nu a putut ține pasul.

Ideile relevante din punct de vedere cultural nu pot să explodeze și să se dezvolte mai rapid decât o face însăși noua societate pe care acestea urmează să o servească. Cred că nu judec prea temerar dacă afirm că realizarea comunității de la Bauhaus, prin felul plener în care s-a impus, a contribuit la restaurarea arhitecturii contemporane și compoziție ca artă socială.

Oskar Schlemmer (1888 -1943), a fost un pictor și scenograf german. A studiat la Academia de Belle Arte din Stuttgart și a devenit profesor la Școala Bauhaus din Weimar, unde a condus atelierul de pictură murală, sculptură, desen de nud, teatru. Între 1926 -1929 a predat la Școala Bauhaus din Dessau, la clasa de desen de nud și de teatru, fiind preocupat de cercetarea formală pentru a da o imagine generică corpului uman, folosind figuri geometrice: un pătrat pentru piept, un cerc pentru abdomen etc. Aceste forme de factură futuristo-constructivă - impersonale, hieratice, de o rigoare geometrică - tind spre abstracțiune, dar rămân totuși figurative. Din 1933 el realizează personaje și mai descărnate, aparținând unui univers din ce în ce mai abstract. În 1937, picturile sale au figurat în expoziția *Entartete Kunst* (Artă degenerată), organizată la Munchen de către naziști. În paralel cu activitatea sa de plastician devine tot mai interesat de dansul teatral. El vrea să creeze o nouă tip de teatru simplificând până la abstracțiune costumele, gesturile, formele și căutând o nouă relație între spațiu și corpul uman în scenografii care sunt considerate a fi la baza dansului contemporan. „Baletul triadic” este semnificativ în acest sens. The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer ISBN 0-8195-4047-1

RAȚIONALISMUL ȘI LE CORBUSIER

Raționalism este egal cu forme arhitectonice înțelese ca deducțiuni logice (efecte) ale exigențelor obiective (cauze).

Giulio Carlo Argan

Momentul protoraționalist al arhitecturii începutului secolului XX, pregătit "ideologic" de către Viollet-le-Duc, apostolul relației de "moralitate" dintre formă, structură și funcțiune, după o perioadă de devenire, a atins noi și diverse forme de expresie sub numele generic de raționalism, cu normale similitudini și diferențieri generate de *etica fundamentală sau deontologia arhitecturii* moderne, cum afirma Argan²²⁴, care distingea următoarele expresii majore ale raționalismului: *raționalismul formal, care își are centrul în Franța și îl are drept șef pe Le Corbusier; raționalismul metodologico-didactic, care își are centrul în Germania, la Bauhaus, avându-l drept conducător pe Walter Gropius; raționalismul ideologic, cel al constructivismului sovietic; raționalismul formalist, cel al neoplasticismului olandez; raționalismul empiric scandinav, cu un maxim exponent în persoana lui Alvar Aalto; raționalismul organic american, dominat de personalitatea lui Wright*, precum și un raționalism "totalitar" italian, polarizat în jurul lui Terragni, Libera și Moretti.

Arhitectura raționalistă este un "*mimesis*" formal-conceptual a realității industriale²²⁵ ce se naște simultan în civilizațiile și culturile ajunse la același nivel socio-economic. Prezentarea succesivă a principalelor "școli" raționaliste nu înseamnă că, din punct de vedere cronologic, între mișcările raționaliste franceze, italiene, scandinave și cele germane ar exista o diferențiere în timp. Se poate, în mare măsură, afirma că au fost mișcări simultane, care s-au bazat pe o serie de principii²²⁶ care au generat un veritabil "cod" internațional al raționalismului, care are la bază nu o metodologie, ci mai degrabă o tehnică, în sensul antic al termenului *techné*, capabilă de a

²²⁴ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed. Sansoni S.p.A., Firenze 1975

²²⁵ Italo Calvino, *La sfida al labirinto*, în "Il menabò", nr.5/1962

²²⁶ Giulio Carlo Argan, (în: *L'arte moderna*, Ed. Sansoni S.p.A., Firenze 1975), consideră că:

"Lupta pentru arhitectura modernă a fost [...] o luptă politică [...]. Arhitectura modernă s-a dezvoltat, în întreaga lume, după unele principii generale: 1. prioritatea planificării urbane asupra celei arhitectonice; 2. maxima economie în ceea ce privește folosirea solului și a construcțiilor, în așa fel încât să se poată rezolva, măcar la nivelul unei «minime existențe», problema locuințelor; 3. riguroasa raționalitate a formelor arhitectonice, înțelese ca deducțiuni logice (efecte) a unor exigențe obiective (cauze); 4. recurgerea sistematică la tehnologiile industriale, la standardizare, la prefabricarea în serie, adică la progresiva industrializare a producției de bunuri ce țin de viața cotidiană (designul industrial); 5. concepția că arhitectura și producția industrială sunt calificate ca factori ce condiționează progresul social și educația democratică a comunității".

*face cu artă ceea ce se poate învăța printr-o serie de norme și experiențe*²²⁷. Raționalismul a avut nu numai un cod și o tehnică, dar și-a elaborat și o "estetică" proprie, bazată pe concepția estetică revoluționară a lui Viollet-le-Duc care afirma că: *există o frumusețe legată direct de folosirea tehnicilor*²²⁸.

Varianta franceză a raționalismului se bazează pe o anumită "tradiție culturală" franceză, pe acea "structurare" a spiritului francez atât de legată de Descartes și de al său "*cogito, ergo dubito, ergo sum*" (gândesc, deci mă îndoiesc, deci sunt), punct radical și nodal al gândirii carteziene. Raționalismul francez este în mod particular de factură formală și este intim legat de structura "didactică" specifică culturii franceze, aceasta asigurându-i o poziție particulară în discursul raționalismului european, expresie creatoare a culturii și civilizației moderne.

În conformitate cu caracterul relativ ciclic și pulsatoriu al "stilurilor", raționalismul a fost răspunsul dat la fericitul "iraționalism" nebun al extravaganțelor paroxistice ale Art Nouveau-ului. Acest răspuns, pregătit în mare măsură de furibundele atacuri ale lui Loos²²⁹ contra Art Nouveau-lui și de toate "isme" modernismului, a primit prin intermediul unor personalități majore ale culturii arhitecturale franceze un răspuns specific, cu multiple elemente similare cu cele ale raționalismului german, dar și cu diferențieri clare.

Expresie elocventă a logicii carteziene, specifică franceză, este celebra formulă a lui Perret, care spunea că *a elimina un stâlp dintr-o clădire este o imbecilitate; a adăuga un stâlp, din motive estetice, este o crimă*²³⁰.

La începutul secolului, atât în creația efectivă de arhitectură, și este cazul lui Perret, cât și în cazul creației de arhitectură cu implicații urbane mai serioase, și este cazul lui Tony Garnier²³¹, s-a apelat la forme de raționalism care, pentru a fi diferențiate de ceea ce va urma, se vor numi protoraționaliste. Deci, elemente fundamentale, elemente de pregătire a fenomenului raționalist, există în fenomenul de cultură și civilizație vizuală franceză, pregătit atât la nivelul direct, prin demersurile cubiste, cât și prin celelalte "isme".

²²⁷ Renato De Fusco, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Bari 1985

²²⁸ Pierre Francastel, (în: *L'arte e la civiltà moderna*, Ed. Feltrinelli, Milano 1959) consideră că începând cu: "*Viollet-le-Duc istoria arhitecturii începe a se defini ca atitudine formativă a conștiinței arhitectonice contemporane. El a introdus în teoriile estetice o noțiune nouă, pe aceea a dinamismului materiei care traduce în mod plastic noile posibilități deschise arhitecturii de către tehnică: folosirea fierului și progresul matematicii. Prin aceasta el depășește pe Cole și pe Laborde, renunțând la compromisul conciliativ dintre artă și industrie. El a fost acela care a pus, în termeni foarte preciși, ceea ce va fi revoluționara concepție estetică a sfârșitului de secol: că există o frumusețe legată direct de folosirea tehnicilor*".

²²⁹ Le Corbusier făcea în *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958, următoarea apreciere asupra lui Loos:

"Domnul Loos este unul dintre precursorii spiritului nou. Deja în 1900, când entuziasmul pentru Modern Style era în plină forță, în această perioadă de decorație debordantă, de pătrundere intempestivă a Art Nouveau-ului peste tot, domnul Loos, spirit clar și original, și-a început protestele contra futilității unor astfel de tendințe. A fost unul dintre primii ce a presimțit grandoarea industriei și aporturile ei la estetică și a proclamat anumite adevăruri care și astăzi par revoluționare sau paradoxale. În operele sale, din păcate puțin cunoscute, el anunța un stil care se elaborează de abia azi"

²³⁰ 7. Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris 1952

²³¹ Le Corbusier, (în: *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958), afirma despre Tony Garnier că "simțea apropiata naștere a unei noi arhitecturi, bazată pe fenomenul social. Proiectele sale demonstau o mare abilitate".

În varianta franceză a raționalismului figura principală, figura fundamentală a fost franco-elvețianul Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965) care doar în 1920 va adopta pseudonimul Le Corbusier. Pentru șase decenii s-a considerat și a fost de mulți aclamat ca maximul profet al unei "lumi noi"; dar cu tot radicalismul său formal a avut valorile antice ca parte fundamentală a matricei sale stilistice. S-a afirmat că a fost *cel mai influent și cel mai strălucitor arhitect al acestui secol, confruntabil, pentru fecunditatea fanteziei formale, doar cu Picasso*²³². Tafuri afirma despre el că a fost *cel mai enigmatic dintre "interpreții" principali ai aventurii arhitecturii moderne*²³³. Spirit sec și posac, (Dali îl considera ca o expresie *tristă, cenușie și sterilă a protestantismului elvețian*, iar pentru Wright era *"extrem de valoros, în special ca dușman"*), Le Corbusier își găsea, când era vorba de arhitectură, resurse pentru a deveni entuziast, pătimaș și agresiv. El s-a autodefini drept un raționalist cartezian, de expresie iluministă, în timp ce Zevi îl consideră *ca având un temperament de ceasornicar... maniac al codificărilor și propagandist de o extraordinară versatilitate; categoric adept al schemelor, anxios și obsedat să fie întotdeauna în frunte, indiferent la excelența rezultatelor poetice, sau la geniala claritate metodologică; fire introvertită, egocentrică, sarcastic și liric, sensibil la teme sociale nu din cauza unei reale participări, ci pentru nevoia de a închide comportamentele umane într-o schemă algebrică. În esență: abstractism figural, abstractism tehnic, abstractism sociologic fuzionate într-o prodigioasă capacitate de intervenție*²³⁴.

Walter Gropius, unul dintre corifeii raționalismului, îi făcea lui Le Corbusier un "laudatio" în următorii termeni: *"O bogăție infinită și prolifică de artă, de poezie, de invenție caracterizează opera și viața acestui om universal. Le Corbusier a creat o nouă scară a valorilor, suficient de profundă pentru a îmbogăți generațiile ce ne vor urma; în toate domeniile urbanismului și arhitecturii el a găsit răspunsuri fundamentale și a reînnoit mesajele prin imagini arhitecturale întotdeauna proaspete și surprinzătoare. El nu se repetă niciodată, aduce dovada că principiile nu duc la rigiditate, ci permit o varietate fără de sfârșit a interpretărilor. Cunoscut în lumea întreagă, Le Corbusier este incontestabil marele arhitect de astăzi. Totuși el este în chip tragic singur. Pentru că geniul său este al unei generații mergând înaintea timpului nostru, el trebuie să facă față inerției, indiferenței și neînțelegerii"*²³⁵.

Altă figură majoră a raționalismului, Richard Neutra, considera că: *"Personalitatea operei sale este dincolo de orice comentariu. El a lăsat urme pe pământ și rămâne semnificativ sub soare"*²³⁶, iar Giedion afirma că Le Corbusier: *poate fi comparat cu o antenă ce captează undele timpului său*²³⁷. Henry-Russell Hitchcock și Philip Johnson l-au considerat pe Le Corbusier: *omul care cel dintâi a relevat lumii nașterea unui nou stil*²³⁸.

²³² Nikolaus Pevsner, John Fleming, Hugh Honour, Dizionario di architettura, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 1981

²³³ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, Architettura contemporanea, Electa Editrice, Milano 1979

²³⁴ Bruno Zevi, Storia dell'architettura moderna, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 1975

²³⁵ Walter Gropius, Architektur - Wege zu einer optischen Kultur, Ed.Fischer, Frankfurt am Main 1965

²³⁶ Richard Neutra, Life and Human Habitat, Ed.Koch, Stuttgart 1956

²³⁷ Siegfried Giedion, Spazio, tempo, architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione, Ulrico Hoepli Editore S.p.A., Milano 1981

²³⁸ Henry-Russell Hitchcock și Philip Johnson, Lo stile Internazionale, Zanichelli Editore S.p.A., Bologna 1982

Născut la Chaux-de-Fonds, în Elveția franceză, Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), ce va adopta, în 1920 pseudonimul de Le Corbusier, nu a fost chiar un autodidact, deoarece a studiat cu Eplattenier la "Noua secție" de la École d'Art din orașul natal, școală care era organizată după principiile școlilor de arte și meserii promovate de către Deutsche Werkbund. A făcut apoi, din economiile proprii o serie de lungi călătorii de studii în Italia, apoi în 1907 la Viena și Budapesta; între 1908-1909 a lucrat cincisprezece luni în atelierul lui Auguste Perret²³⁹. În 1910 și-a continuat "ucenicia" în atelierul lui Peter Behrens de la Berlin. Un lung voiaj îl va duce la Constantinopol, via România și în Grecia, unde va studia șase săptămâni pe Acropola Atenei²⁴⁰. Aceasta a fost întreaga sa "pregătire academică". Neavând prea mult respect pentru "școală și școli", a afirmat chiar că: *dacă mă îndoiesc de profesori, sunt, dimpotrivă, avid de lecții*. Abia în 1940 Ordinul Arhitecților din Franța avea să recunoască oficial doar trei arhitecți "fără diplomă": pe Auguste Perret, Eugène Freyssinet și pe Le Corbusier. A fost o personalitate care a intrat cu toate "pânzele sus, în vânt" în mișcarea modernistă de factură postcubistă și a încercat, prin scris și "faptă" să statuteze o nouă "stare a arhitecturii", inserată organic într-o artă postcubistă de pură spiritualitate, nu întâmplător numită "purism". Alături de pictorul Amédée Ozenfant, Le Corbusier a fost coautorul manifestului artei "puriste", publicat în 1918 sub titlul *Après le Cubisme*²⁴¹, în care se preconizează „purificarea” cubismului de orice urmă, fie ea chiar reziduală, de emoție și spontaneitate. Pornind de la un studiu critic asupra aporturilor cubismului, autorii, care intenționau să instaureze o artă sănătoasă, considerau că noua estetică pare a abandona disciplina sa inițială pentru a reveni la un fel de Impresionism și mai ales de a debușa în artă decorativă. Pentru a evita acest pericol, Purismul înțelege de a "interzice picturii întreaga fantezie, întreaga prețiozitate, întregul etalaj de căutări, mai mult sau mai puțin suspecte, spre a restitui obiectele în simplitatea lor arhitecturală și în totala lor autenticitate... Opera puristă va respinge astfel orice accident ce ar putea prejudicia echilibrul arhitectural al formei; diversele sale elemente trebuie să fie determinate în funcție de coeziunea plastică care nu trebuie să sufere

²³⁹ Le Corbusier, (în: *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958), afirma despre Perret că: "a jucat un rol eroic, pretinzând să se construiască în beton armat și afirmând, după Baudot, că acest procedeu de construcție va aduce o nouă atitudine arhitecturală. Auguste Perret ocupă în istoria arhitecturii moderne un loc foarte precis, la un nivel foarte înalt. El este un «constructor». Când am început să vorbesc despre el în Germania, în 1910, și am declarat că în acest moment el este singurul pe drumul unei noi direcții arhitecturale, s-a râs, toți se îndoiau, sau treceau la alte chestiuni: era totalmente ignorat".

²⁴⁰ Le Corbusier, (în: *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958), considera că: "Au fost ridicate pe Acropolă temple care sunt spontane și care au adunat în jurul lor peisajul dezolat pe care l-au supus compoziției. Și astfel, din toate zărilor, gândirea este unică. Din aceste cauze nu există alte opere de arhitectură care să aibă această grandoare. Se poate vorbi de "doric" atunci când omul, prin înălțimea vederilor sale și prin eliminarea totală a întâmplării, a atins zona superioară a spiritului: austeritatea... Propileele... nimic... nu este mai durabil decât aceste elemente violente și intim unite, care emit un sunet clar și tragic, precum trompetele de alamă. Erehteionul poate fi înțeles cu aceeași ușurință precum "marea sau muntele".

²⁴¹ Charles-Édouard Jeanneret și Amédée Ozenfant, (în: *Après le Cubisme*, Paris 1918), afirmau că: "Formele și culorile primare au proprietăți standard (proprietăți universale care permit crearea unui limbaj standard transmisibil); dar utilizarea formelor primare nu permite punerea spectatorului în starea matematică de căutare. Pentru aceasta, trebuie făcut apel la asocierea de forme naturale și artificiale, și criteriul de a le alege este gradul de selecțiune la care au ajuns unele elemente (selecțiune naturală sau selecțiune mecanică). Elementul purist, ieșit din epurarea formelor standard nu este o copie, ci o creațiune a cărei finalitate este de a materializa obiectul în toată generalitatea și invariabilitatea sa. Elementele puriste sunt deci comparabile cu cuvintele cu explicație clară: sintaxa puristă, este aplicarea mijloacelor constructive modulare; este aplicarea legilor care determină spațiul pictural. Un tablou este un întreg (o unitate): un tablou este o formațiune artificială care, prin mijloace specifice, trebuie să aspire la obiectivarea unei întregi «lumi». Se poate face o artă de aluzii, o artă a modei, bazată pe surprindere și pe convențiune. Purismul încearcă o artă folosind constantele plastice, ce scapă de convențiuni adresându-se înainte de toate proprietăților universale ale simțurilor și spiritului".

*nici o aventură flatantă din partea culorii sau a arabescurilor. Compoziția tabloului purist cere o obiectivitate absolută, orice intervenție prea individuală fiind înlăturată*²⁴².

Unii consideră că Le Corbusier, având în matricea sa stilistică aceste idealuri puriste, nu a făcut altceva decât să "traducă" aceste idealuri într-un limbaj arhitectural, și astfel întreaga sa creație poate fi considerată drept o imagine "pură" a unui raționalism absolut, dar raționalism care, excepție ce confirmă regula, va fi amendat în ultima fază, manieristă, a creației sale cu opere de factură expresionistă, de un expresionism considerat de Zevi mai mult o stare, decât un curent efectiv, care în condiții aparte, în mod paradoxal adeseori iraționale, își găsește excepționale materializări, precum la capela Notre-Dame-du-Haut de la Ronchamp (1950-1955) și la Pavilionul Philips de la Bruxelles (1958).

După anii '20, când își va traduce și clarifica idealurile picturale puriste în idealuri arhitectonice, opera de vaste dimensiuni a lui Le Corbusier, desfășurată de-a lungul a mai bine de patru decenii, va influența masiv multe generații de arhitecți. Le Corbusier va rămâne întreaga viață un om legat de fenomenul artelor vizuale: pictură, grafică și sculptură, fapt pentru care în atelierul său prezența instrumentelor de pictură este întotdeauna superioară prezenței instrumentelor de arhitectură. Mulți l-au considerat, din aceste motive, mai mult un pictor-arhitect, decât un arhitect-pictor. Aceste categorisiri, mai degrabă butade, au însă o doză puternică de relativitate. Pentru el relația pictură-arhitectură era absolut clară: pictura este memoria arhitecturii, dar nu poate fi identificată cu ea; dialectica nu este sinonimă cu unificarea. El considera arhitectul ca fiind acela care *se ocupă de problema umană. Trebuie să fie plastician și poet și în același timp tehnician experimentat*²⁴³.

Împreună cu pictorul Amédée Ozenfant și poetul Paul Dermée a fondat, în 1920, revista *l'Esprit Nouveau - Revue internationale de l'activité contemporaine*, revistă ce între 1920-1925 a constituit mijlocul de a-și face cunoscute ideile revoluționare. În primul număr, din octombrie 1920, din *Esprit Nouveau* - ce este o paralelă aproape perfectă la *Rappel à l'ordre* al lui Jean Cocteau - el afirma: *Există un spirit nou: este un spirit al construcției și al sintezei ghidat de o concepție clară. Orice s-ar gândi, el animă astăzi cea mai mare parte a activității umane*²⁴⁴.

*Cultura arhitectonică și inspirația genetică a lui Le Corbusier își are rădăcinile în trecut care în mod prevalent este cel al Greciei presocratice și a lui Pericle*²⁴⁵. Ca orice mare creator, a fost obsedat de problema fundamentală a proporțiilor, a găsirii unei măsuri noncauzale, relevate. Precum Pitagora, Fidias, Policlet, Miron, Vitruvius, Fibonacci, Luca Pacioli, Alberti, Dürer sau Leonardo, a căutat ca pentru lumea modernă să folosească un modulator ce l-a dorit a fi un sistem de proporții ce permite umanizarea tuturor domeniilor formelor. Le Corbusier a încercat să

²⁴² Maurice Raynald, în *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Éditions Fernand Hazan, Paris 1963

²⁴³ Le Corbusier, *La mia opera*, (cu prefață de Maurice Jardot), Éditions Boringhieri, Torino 1961

²⁴⁴ Ibidem

²⁴⁵ Giulio Roisecco, *Spazio, evoluzione del concetto in architettura*, Ed. Mario Bulzoni, Roma 1970

redefinească pitagoreica formulă a omului, măsură a tot și toate, prin elaborarea unui nou Modulor asemănător și în același timp diferit de modulatorii antici sau de cel al lui Leonardo da Vinci: omul absolut înscris în cerc și pătrat. El afirma că modulatorul este *regula de armonie pentru atribuirea celor mai favorabile dimensiuni ariei clădite și, în mod special, pentru a universaliza elementele destinate prefabricării*²⁴⁶. Le Corbusier a urmărit, prin Modulorul său, să înlocuiască scara metrică cu scara antropometrică, care oferă o măsură universală de dimensionare armonică, aplicabilă în arhitectură și în mecanică. Modulorul pornește de la dimensiunile corpului uman și de la rapoartele acestor dimensiuni cu spațiul ambiental urban și domestic. Corpul uman este "descompus" în segmentele sale principale ce sunt apoi transpuse în secțiunea de aur (1,618) și "recompus" într-un nou corp uman în picioare, cu brațul ridicat și cu nivelul ochilor modificat de la 1,65 metri la 1,70 metri. Le Corbusier a recunoscut însă că nu s-a folosit de Modulor decât *a posteriori*, ca instrument de verificare a intuiției pe care își baza întreaga activitate ce se desfășura într-o natură pe care o definea ca expresie a: ... *ordinii și a legii, în unitate și diversitate fără de sfârșit... Noi trebuie să luptăm pentru a realiza un standard de ordine și să înfruntăm problema perfecțiunii... cu Modulorul se încheie investigația noastră... Aici sunt Zeii! Eu îl privesc și cu înțelepciune rămân însă în afara acestei grădini a deliciilor*²⁴⁷. Einstein se pare că a afirmat despre modulatorul lui Le Corbusier că "este o gamă de măsuri ce face răul anevoios și binele lesnicios".

Prima mare epocă creatoare a lui Le Corbusier a fost cea dominată de ideea locuinței minimale, *maison minimum*, ce avea să se transforme în "imobile-vile". Primele studii de "case minimale" nu decurg dintr-o organică analiză a evoluției tipologiei programului și nu fac nici o referire la modele național-tradiționale sau la modele internaționale, ci doar la realitatea tehnico-industrială, ce formează în esență determinantul conceptual principal, ce se traduce în determinant formal.

Prima sa operă, o casă la Chaux-de-Fonds (1912), demonstrează stăpânirea, de la bun început, a meseriei de constructor. Încă din anul 1914 ajunge să elaboreze o teorie proprie în care definește unul dintre principiile sale fundamentale, acela al planului liber. Expresie a acestor preocupări a fost elaborarea proiectului de case Dom-ino²⁴⁸, case cu structură standardizată de beton armat, urmate apoi în 1920-1922 de proiectul pentru casele Citrohan²⁴⁹. Celula paralelipipedică de locuit, tip duplex, este dezvoltată în adâncime, între doi pereți orbi, fiind total

²⁴⁶ Le Corbusier, *Le Modulor I*, Éditions de "l'Architecture d'Aujourd'hui", Paris 1948

²⁴⁷ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète de 1938-1946*, (ediție îngrijită de W.Boesiger), Les Editions d'Architecture Erlenbach, Zürich 1946

²⁴⁸ "S-a conceput un sistem de structură - osatură - complet independentă de funcțiunile planului unei case: această osatură susține în mod liber planșeele și scara. Ea este fabricată din elemente standard, combinabile unele cu altele, ceea ce permite o mare diversitate în gruparea caselor... O societate tehnică livrează oriunde în țară osaturi orientate și grupate la cererea arhitectului urbanist, sau a clientului... Rămâne numai de a instala locuința în interiorul acestor osaturi... Osatura Dom-ino era portantă, zidurile și închiderile puteau fi din orice material".

²⁴⁹ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète de 1910-1929*, (ediție îngrijită de W.Boesiger), Les Éditions d'Architecture Erlenbach, Zürich 1948), afirmă: "Casa în serie "Citrohan" (pentru a nu spune Citroën). Cu alte cuvinte, o casă ca un automobil, concepută și dotată ca un autobuz sau o cabină de navă. Necesitățile actuale ale locuințelor pot fi precizate și cer o soluție. Trebuie să se acționeze contra vechii case care folosea prost spațiul. Trebuie (necesitatea actuală: prețul) să se considere casa ca o mașină de locuit sau ca un obiect util".

deschisă pe laturile scurte. Prezența pereților "orbi" a permis variațiuni multiple de cuplare și organizare spațială a grupurilor de celule.

Este interesantă trecerea ce o face Le Corbusier în 1922 de la "vila punctiformă" la gruparea de vile, numită "Immeubles-Villas", în care fiecare vilă se transformă într-un apartament ce face parte dintr-un dreptunghi de 160x53 metri, întreg ce va conține vile duplex așezate în două bare paralele cu douăsprezece apartamente fiecare. În 1925, proiectul de "imobile-vilă" a fost revizuit și îmbunătățit, și expus, ca machetă, la marea Expoziție de Arte Decorative de la Paris în pavilionul propriu "Esprit Nouveau", care i-a oferit ocazia de a-și prezenta "ideologia" arhitecturală sub forma unui apartament-tip al unei macro-structuri de *villas superimposées*. În noul proiect erau dispuse 66 de apartamente pe loturi de 400x200 metri prevăzute cu o grădină centrală de 300x120 metri, spre care erau orientate fațadele duplexurilor, spre exterior fiind dispuse circulațiile auto largi de 50 de metri, ce conțin în zona lor centrală parcajele auto. Acestui proiect îi urmează cel al "lotizărilor în redane", propuse în șase variante, pentru a evita repetiția, în care lotul are 400x600 de metri. Pentru a spori densitatea, apartamentele sunt dispuse și spre curtea interioară și spre exterior, asigurând astfel o densitate de 300 locuitori/hectar. Dimensionarea "imobilelor-vilă" se face similar cu cea practică în arhitectura navală a marilor pacheboturi de lux, în care se află: *2000-2500 de persoane. Este o mare locuință. Nu întâlnești nici o confuzie, ci o perfectă disciplină... toți, fără excepție, avem o profundă admirație pentru pachebot. Ne găsim în fața unor noi dimensionări ale imobilului de locuit*²⁵⁰.

După acest eveniment, începe o vastă acțiune de propagare a principiilor arhitecturii sale moderne, considerându-se investit cu o misiune istorică, având pentru orice problemă soluția imediată (și unică). Unii l-au numit "toboșarul" major al arhitecturii noi, un fel de Sfânt Gheorghe care luptă cu o lume în care începuse ca sistemul capitalist să se transforme din sistem economic în sistem de putere, democratic sau totalitar. Pentru unii, în această ecuație, Le Corbusier era când dragonul, când Sfântul Gheorghe.

Ocazia majoră de a se manifesta pe plan mondial i s-a oferit în 1927 de către Mies van der Rohe, care l-a invitat, împreună cu 16 dintre cei mai reprezentativi arhitecți moderni, să construiască un "cartier manifest" la Stuttgart. Au fost prezente la Weissenhof (Stuttgart) numele cele mai impresionante ale arhitecturii mondiale, precum raționaliștii Mies van der Rohe, ca organizator și "expoziant", Walter Gropius, J.J.P.Oud, Mart Stam și, bineînțeles, Le Corbusier, precum și expresioniști ca Peter Behrens și Hans Scharoun.

Le Corbusier a primit sarcina de a construi două case care au încercat a fi materializarea idealurilor sale arhitecturale, idealuri care erau deja statuate într-o serie de principii sintetizate într-un veritabil "pentalog absolutist", privitor la "conceptul" de locuință modernă: casa trebuie să fie așezată pe stâlpi, pe acei "pilotis" care să asigure continuitatea terenului pe sub ea; casa nu trebuie să mai aibă fațadă principală sau secundară ci, în măsura posibilităților, o fațadă continuă,

²⁵⁰ Le Corbusier, *La mia opera*, (cu prefață de Maurice Jardot), Edizione Boringhieri, Torino 1961

cu ferestre în bandă, nu simple găuri în pereții portanți; casa trebuie să aibă un acoperiș grădină, astfel realizat încât să se transforme într-o terasă funcționabilă. Aceste principii sunt în esență un apel la debarasarea de orice dogme, la libertate: libertatea planului; libertatea terenului; libertatea fațadei; libertatea ferestrei; libertatea acoperișului, pentru a putea da o nouă semnificație și un nou semnificant locuinței înțelese ca: *un adăpost contra căldurii, frigului, ploii, hoților, indiscrețiilor. Un receptacol de lumină și de soare. Un anumit număr de compartimente pentru bucătărie, muncă, viață intimă. O cameră: o suprafață pentru a circula liber, un pat de odihnă pentru a te întinde, un scaun pentru a sta comod și a lucra, o masă de lucru, dulapuri pentru a așeza fiecare lucru la al său «right place». Câte camere: una pentru a găti și una pentru a mânca. Una pentru lucrat, una pentru spălat, una pentru dormit. Acestea sunt standardele locuinței*²⁵¹.

În 1927, în condițiile date la Stuttgart, el a reușit să construiască două case în care parte din aceste idealuri²⁵², idealuri programatice, au fost puse în operă, într-o zonă cu o vegetație bogată. Cele două locuințe, construite într-o poziție privilegiată, în punctul principal de acces în cartier, sunt "locuințe ieftine", pentru că idealurile sociale din acea perioadă "încercau" pe toți arhitecții care adeseori erau de stânga. Locuințele de la Weissenhof, dispuse pe un teren cu o pantă redusă, rezolvă, în mare măsură, idealurile sale exprimate în cele cinci principii fundamentale ale locuințelor moderne, deci, sunt ridicate pe "pilotis", au ferestre în bandă continuă, terasă circulabilă. Deoarece sunt proprietăți private, interioarele au suferit transformări majore, proprietarii amendând prin aceste transformări, în mare măsură, neglijența voită a maestrului pentru problemele efective de confort și finisaj. Singura documentație privitoare la modul în care Le Corbusier a gândit interioarele acestor case sunt fotografiile de epocă, după care s-a făcut, în ultimii ani, o atentă restaurare ce a dus la apariția, în toată splendoarea, a acestor opere de început ale arhitecturii locuinței raționaliste. Mulți susțin că Le Corbusier, ca artist, era mai mult un om al politicii de arhitectură decât al arhitecturii propriu-zise, și, din această cauză, o serie de rezolvări care țin de strictă comoditate, de strictul confort de utilizare a locuinței, au fost ignorate. O serie de detalii sunt de calitate absolut îndoielnică, dat fiind că lui Le Corbusier îi era indiferentă realizarea efectivă a casei. Din cauza aceasta, din punct de vedere al confortului efectiv, casele sunt o nenorocire. S-au făcut o serie de intervenții care, în mare măsură, au mutilat opera lui Le Corbusier, astfel spațiile continue - în care camerele părinților făceau practic corp comun cu camerele copiilor și cu living-ul, erau separate doar de niște mari dulapuri, ceea ce ducea la o relație fonică destul de discutabilă care, din punct de vedere al moralității epocii nu era cea mai fericită - au fost compartimentate de către locatari. Dar pe Le Corbusier îl interesa manifestul în sine, „implementarea” unui nou principiu de „locuibilitate”, generator de forme noi. Nu era interesat de o perfectă izolare fonică, nu era interesat în alegerea de materiale nobile, dimpotrivă, cu un fel de parcimonie a materialului, a utilizat materiale

²⁵¹ Le Corbusier, *Une maison - un Palais*, Paris 1928

²⁵² „O teză a locuinței moderne este aici prezentă. Un vast volum al sălii, în care se trăiește întreaga zi, în această bunăstare a marilor dimensiuni și a unui mare cubaj de aer, de lumină; din această sală se deschid «boxele» dedicate funcțiilor de scurtă durată și pentru care dimensiunile cerute de regulamentele în vigoare sunt prea mari... marea sală este obținută prin pereți amovibili care sunt folosiți doar noaptea pentru a face din casă un fel de «sleeping-car»”.

ieftine, similare cu cele folosite în organizările de șantier, iar profilele metalice sudate și vopsite sunt într-un contrast major cu prețiozitatea și acuratețea excepțională a stâlpilor făcuți de Krupp, din oțel inoxidabil, pentru pavilionul german de la Barcelona și pentru casa Tugendhat a lui Mies van der Rohe, opere realizate cam în aceeași perioadă. Aceste opere ale lui Le Corbusier, confirmă dichotomia dintre artistul propagandist și arhitectul profesionist. Dar principiul a fost cel care a contat, principiul de a crea un spațiu în care termenul de locuibilitate să capete alte semnificații, alte coordonate, alte conotații. Nu locuința socială în sens real al cuvântului, ce era studiată profund, din motive diferite însă în statele totalitare, ci locuința gândită pentru oamenii unei societăți de "pre-consum", ce odată cu Art Dèco-ul începea să prindă contur.

În creația sa, problemele de compoziție efectivă sunt întotdeauna superioare problemelor de detaliu arhitectural; îl interesa nu cum și din ce se va realiza o fațadă, ci rafinatele proporționări ce duceau ca fiecare registru, fiecare bandă continuă să își găsească logica ei personală și o relație de intercondiționare cu elementele alăturate și toate elementele cu ansamblul. Puțin îi păsa dacă ferestrele se închideau perfect, dacă zidurile erau drepte, suficient de groase și perfect finisate, sau dacă erau sau nu prevăzute cu șlițuri pentru instalații. Din cauza aceasta se poate vorbi că a fost creator, în mare măsură, de ruine moderne ce au ridicat mari problemele de întreținere și restaurare. Restaurarea arhitecturii moderne este extrem de delicată, fiindcă marile școli de arhitectură pregătesc, în general, arhitecți capabili să facă restaurare de monumente, de la monumente preistorice la monumente antice, de la monumente antice la monumente clasice, realizate în general din "materiale eterne", în timp ce monumentele de arhitectură modernă și contemporană sunt realizate adeseori din materiale în general ieftine, de proastă calitate, puse în operă cu mijloace tehnologic evolute, generatoare de procese ireversibile, ceea ce face adesea ca restaurarea unui monument modern să fie mai dificilă decât refacerea lui integrală.

Le Corbusier a preluat câteva dintre "virtuțile" raționalismului italian, cărora le-a rămas fidel întreaga viață, printre care întreruperea volumului construit în unele puncte pentru o mai bună integrare spațială a implantului arhitectural în mediu, precum și procedeul de păstrare a pluralității volumului, printr-o tehnică a "pseudo-virtualității" volumetrică, ce consta din prelungirea unor elemente mai mult sau mai puțin structurale ale edificiilor pentru a obține un volum "împlinit" din punct de vedere formal-geometric, acțiune ce era în sintonie cu demersurile sale puriste din pictură. S-a afirmat adeseori, și cu bună dreptate, că arhitectura lui Le Corbusier este, în mare măsură, o traducere în limbaj arhitectural a idealurilor sale picturale puriste, atât din punct de vedere compozițional cât și cromatic.

Marele capitol al primei sale etape de creație, dedicat locuințelor, are două subcapitole: primul capitol este format din demersurile intelectuale pentru definirea unui nou concept de locuință individuală, iar al doilea capitol va trata problemele "orașului grădină", în care problemele locuinței individuale sunt conciliate cu integrarea într-un sistem de habitat colectiv, singurul compatibil cu exigențele orașului modern. Samonà afirma că: *viziunea vieții umane în comunitate s-a născut la Le Corbusier ca mijloc de clarificare, ca necesitate de sintetizare*

*extremă, atunci când în realitate ea exprima alinierea tradițională la imaginea urbană. Dar această sinteză, prezentată cu argumente fundamentale incisive, determina parametrii unei obiectivități formale pentru o metodă normativă pe care se sistematizau judecățile critice*²⁵³.

Casele lui Le Corbusier, simboluri de natură etică²⁵⁴, sunt caracterizate de următorii "invarianți": casa Dom-ino (1914), cu structura complet independentă, la care cercetarea formală și tehnologică sunt prezentate ca sinonime, ambele având drept finalitate conceptul de reproducere tipologică ce implică prefabricarea elementelor de bază: trei planșee, șase stâlpi și o scară; casele Monol (1920), dispuse în "serie" și acoperite cu elemente curbe; casa Citrohan, cu structura constituită din pereții portanți laterali, care va fi perfecționată și dotată cu piloți (1922); vila Vaucresson, prefigurare a seriei de "maisons blanches" din anii 1922-1927; casa Roche (Paris 1923), ce este caracterizată de o savantă articulație volumetrică concepută în relație cu continuitatea spațială a spațiului interior; complexul rezidențial de la Pessac, proiectat pentru industriașul Frugès (Bordeaux, 1925-1926), în care a încercat să fixeze fazele unui ciclu productiv-industrial ce a avut o mare importanță pentru definirea unui repertoriu lingvistic arhitectural purist, care se va maturiza în vilele construite ulterior; vila Meyer (proiect, 1925), ce pare a avea volumele supuse unui efect de centrifugare, similar cu cele de la casa Cook de la Boulogne-sur-Seine, din 1926, unde însă se definește un nou mod de asamblare de elemente lingvistice în stare pură: fațada și spațiile interioare conțin elemente formale ermetic autonome; vila Stein (Garches 1927) la care jocul de juxtapuneri se finalizează într-un volum unitar, raționalizat de structura punctiformă de pilaștri și de cilindrul casei scării. Tensiunea generată de savantele trasee regulatoare și de excepțiile "onirice" curbilinii duc la perceperea spațiilor interioare ale vilei ca o succesiune de evenimente: elemente imprevizibile, secvențiale, care dialoghează cu natura înconjurătoare și cu forma care anulează orice soluție de continuitate între real și ireal; la vila "Les Heures Claires", cunoscută și sub numele de vila Savoye (Poissy 1929-1931), este atins apogeul de "pietrificare a artificului", obținându-se un "obiect total, un veritabil parcurs arhitectural"²⁵⁵, cu un volum sculptural în care semnele compoziției puriste dobândesc o consistență materială. Volumul alb, al paralelipipedului traversat de ferestrele în bandă continuă pare desprins de natură prin intermediul piloților. Spațiul intern, care nu este "mobilat ci echipat", de plan pătrat, este traversat de o rampă ce joacă rolul de coloană vertebrală a interioarelor, făcând perceptibilă continuitatea acestora, pe care o fracturează, împărțind

²⁵³ Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Biblioteca Universale Laterza, Laterza & Figli S.p.A., Bari 1978

²⁵⁴ Giuseppe Samonà, (în: *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Biblioteca Universale Laterza, Laterza & Figli S.p.A., Bari 1978), afirmă că: "Raționaliștii au înțeles locuința aproape ca pe un simbol de natură etică, care în același timp îi împingea să acționeze cu rigoare logică. Casa și cartierul au fost în centrul exigenței morale, căutând de a descoperi în coerență clară dintre funcțiune și formă, o armonie care opera în interiorul celulei în care trăiește omul, indicând o cale pentru depășirea tuturor contrastelor sociale. Acestea erau, de fapt, judecate ca fenomene de incoerență a structurii, în ceea ce privește trecerea în formă operativă a unor probleme ce până acum erau impuse fără rigoare funcțională".

²⁵⁵ Maurice Besset, (în: *Le Corbusier*, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Geneva 1992), consideră că: "Vila Savoye încheie suita de «promenade» deschisă de casa de La Roche. Ea realizează proiectul ambițios de integrare a spațiului interior și a celui exterior lărgite la dimensiunile celor patru orizonturi. Situl: o vastă peluză bombată ca un dom aplatizat. Vederea principală este spre nord, fiind astfel opusă soarelui; poziția normală a casei ar fi fost inversă. Casa este o cutie în aer, străpunsă de jur împrejur, fără întreruperi, de o fereastră pe toată lungimea. Se fac, fără nici o ezitare, jocuri arhitecturale de plinuri și de goluri. Cutia este în mijlocul unei pajiști, dominând livada. Sub cutie, trecând pe sub piloți, sosește un drum pentru mașinile ce fac un du-te-vino printr-un ac de păr care încheie bucla în care se găsesc, chiar sub piloți, intrarea casei, vestibulul, garajele, serviciile (spălătorie, lenjerie, camerele servitorilor).

volumele și în același timp unindu-le. Este locul simbolic al unui ritual inițiativ, ce este descifrabil reconstruind intelectual dialectica ce explodează în "natură ca o sculptură" a solarului. Succesiune întreruptă de imprevizibile evenimente, vila Savoye postulează perfectă uluire a spectatorului la șoc.

Analiza imaginilor vilei Savoye (Poissy, 1928-1930) probează cu claritate rafinatele proporții "de aur" și urmărirea unor trasee regulate "clasice". Și aceasta în modernitatea absolută a creației lui Le Corbusier, care nu respectă unul dintre "comandamentele" modernismului care recomandă renunțarea la dreptunghiul de aur în favoarea unei noi "estetici" a pătratului. Le Corbusier urmărește un sistem de proporționalitate absolută în care cu rigurozitate sunt folosite perpendicularele diagonalelor dreptunghiurilor paralele între ele, indiferent dacă sunt plinuri sau goluri. Respectarea "misticii" *linea aurea*, duce la împlinirea formală absolută în sistemele de proporționare care decurg din însăși legăturile bunului Dumnezeu. Acestea își găsesc o aplicație logică perfectă în creația majoră a lui Le Corbusier care, alături de *linea aurea*, folosește și ritmul de distribuție verticală a fațadelor 2,1,2,1,2. Indiferent dacă el face artă "plastică", ca în opera sa pictural-sculpturală puristă, sau dacă face arhitectură tot atât de pură, adagiul latin *Ars una, species mille*, își demonstrează absolută valabilitate.

În creația lui Le Corbusier și a celorlalți "raționaliști", excesele "ideologice" ajung să corodeze chiar substanța mișcării, ducând la cvasi-anchiloza unei expresii majore a avangardei din cauza unui "dogmatism totalitar", generat tocmai din cauza încercărilor de respectare cu strictețe maniacală a unor principii care au, ca toate principiile, o valoare relativă. Raționalism înseamnă pentru Le Corbusier rezolvarea contradicției fundamentale dintre natură și arhitectură, printr-o ecuație ce reduce matematic, cartezian totul la relația desfășurată în spațiu dintre obiectul-natură și obiectul-edificiu. Spațiul este continuu, inseparabil de lucrurile pe care le cuprinde, le învăluie, le traversează, le penetrează, le posedă, nefiind nici abstracțiune și nici formalism: *construcția ideală a spațiului devine construcția ideală a edificiului*²⁵⁶.

Interesul, din punct de vedere strict compozițional, al lui Corbusier s-a îndreptat spre modul de proporționare al dreptunghiurilor și respectiv al paralelipipedelor, care nu mai respectă strictul raport de aur, fiind puțin mai lungi; aceasta își găsește o logică în faptul că, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, obiectul de arhitectură nu este privit ortogonal, dintr-o poziție fixă, ci este privit în perspectivă și mișcându-ne în jurul lui, și astfel, printr-un efect clasic de reducere în perspectivă, toate pătratele devin dreptunghiuri, iar dreptunghiurile în succesiune și "diminuendo" ritmează noua imagine ce își schimbă continuu relațiile dintre înălțime și lățime, viziunea perspectivă dând alte conotații proporțiilor. Prin studiile sale Le Corbusier a încercat să rezolve o problemă de nerezolvat, aceea a proporționării imaginilor ortogonale perfecte și a celor perspectiv-cinetice.

²⁵⁶ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed. Sansoni S.p.A., Firenze 1975

O altă etapă a creației lui Le Corbusier, motivată de o veritabilă *utopie colectivistă aflată sub semnul filantropiei sociale*²⁵⁷, o reprezintă etapa "Marilor construcții", începută cu Pavilionul elvețian de la Cité Universitaire din Paris (1930-1932) în care încearcă să concilieze utopic spațiul cu materia, apolinicul cu dionisiacul. Piloții sunt masivi și sculpturali, dinamici, iar în antiteză, cutia pe care aceștia o susțin este statică, o simplă diafragmă ce separă interiorul de exterior. Utopie, termen cu conotație ambiguă, de la *ou-topos* sau *eu-topos* indică sau ne-localul, locul imposibilului, sau locul cel mai bun. Utopiei îi corespunde însă o tipică entropie socială. *Visul social al lui Le Corbusier, este produs de o utopie profund formalistă, separată în mod fundamental și aristocratic de contrastele dialectice proprii ale societății din acel timp*²⁵⁸. La "Marile construcții" preocupările de "decompoziție", de până în anii '30, sunt înlocuite cu preocuparea de a stabili o nouă tipologie unitară de recompunere poetică de o perfectă coerență a relațiilor dintre formă, materiale și funcțiune. Această direcție se radicalizează la Cité de Refuge (Paris, 1929-1933), unde Le Corbusier elaborează un edificiu cu plan compact ce se dezvoltă în spațiu prin volume cu configurații geometrice diferite, prismatice și sculpturale, ce dau naștere primului său edificiu cu "*respirație exactă*", în care exaltă *dichotomia dintre regula carteziană și excepția formei plastice*²⁵⁹. La aceste cămine studențești idealul de continuitate a solului a fost împlinit grație ridicării întregii clădiri pe niște viguroase pile cu o remarcabilă valoare sculpturală. Din motive de funcționalitate fațadele nu sunt identice, neavând acea continuitate totală cerută de *pentalogul* locuinței, cu toate că ferestrele, ordonate cartezian, își păstrează continuitatea în bandă. Terasa comună funcțională a fost realizată prin preluarea și adaptarea altui ideal al *pentalogului*, în condițiile impuse de programul de locuință colectivă. Ca majoritatea operelor lui Le Corbusier, aceste opere sunt realizate din punct de vedere structural minimal, grație seismicității reduse a Franței, chiar dacă, din punct de vedere sculptural sunt de mare expresivitate. Din punct de vedere al confortului interior situația este însă diferită, finisajele și instalațiile sunt demne de a sta alături de orice construcție a lumii a treia sau ale realismului socialist. Lipsa de preocupare pentru finisaje și detalii este într-un contrast fundamental cu noutatea "ideologică a programului", cu grija extraordinară de puritate formală, de logică funcțională.

O idee care este comună întregii arhitecturi a raționalismului este utilizarea, în măsura posibilităților, a formelor și materialelor "pure". Purismul, metodă compozițională postcubistă, în care forma și culoarea erau folosite după un cod specific, la limita purității și a sărăciei, a constituit suportul, "baza ideologică" - atât la nivel conștient cât și subconștient - a creației lui Le Corbusier. După un proces subtil și complex de "devenire", principiile puriste au suferit o

²⁵⁷ Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Biblioteca Universale Laterza, Laterza & Figli S.p.A., Bari 1978. Privitor la "utopie", Samonà mai afirmă că: "*Futuriștii în Italia, expresioniștii în Germania, constructiviștii în Rusia și Le Corbusier în Franța, au contribuit toți la construcția "pluralității utopiste". Toți au pornit de la același vis - tehnologia ca aducătoare a fericirii speței umane - și toți au început aceeași bătălie: distrugerea obtuzității academice. Dar o decisă linie de demarcație a fost trasată între Le Corbusier și ceilalți pentru specifica, divergenta atașare față de tehnologie*".

²⁵⁸ Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Biblioteca Universale Laterza, Laterza & Figli S.p.A., Bari 1978

²⁵⁹ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa Editrice, Milano 1979

mutație, o transformare, îmbrăcând haina unei arhitecturi ce se dorea perfect funcțională, profund sinceră, ce își căuta maxima expresivitate prin perfectă funcționalitate și prin folosirea materialelor esențiale ale arhitecturii moderne: fierul, sticla și acea piatră mulată artificială care este betonul. Din motive "puriste" Le Corbusier poate fi considerat unul dintre promotorii utilizării betonului aparent. La betonul aparent amprenta cofrajului încearcă a realiza o mediere între naturalul lemnului și artificialul betonului, considerat "piatră ductilă". Calitatea tactilă, aspră și viguroasă pe care o conferă amprenta fladerului cofrajului este în corespondență cu idealul în care termenul de ornament își pierde semnificația normală, odată cu strigătul celebru al lui Loos: "*Ornament und Verbrechen*" (Ornament și crimă²⁶⁰), făcut cunoscut pentru prima dată francezilor prin traducerea din 1921 în *L'Esprit Nouveau*.

Privind desenele lui Le Corbusier, se poate da dreptate celor care îl considerau un desenator genial care ajunge la esența efectivă a expresiei arhitecturale dar se poate da, în aceeași măsură, dreptate și celor care îl considerau un semidocht, din cauza pregătirii sale universitare relative.

Se poate afirma că desenul în arhitectură nu trebuie a fi considerat ca un scop în sine și au într-o oarecare măsură dreptate cei care spun că desenul este o aberație, el nefiind altceva decât un demers elementar formal. Se știe că arhitecții antichității nu desenau. După ce poseda mental întregul proiect, *arhitectonul* grec (cel dintâi dintre constructori), prezenta cioplitorilor în piatră doar desene făcute cu bățul pe nisip, iar în lumea romană, ce va fi, dacă nu mai serioasă și mai precisă, cel puțin la altă scară, desenul era făcut cu un *stilus*, un vârf ascuțit, pe o tăbliță acoperită cu ceară. Deci, erau date doar elementele fundamentale pentru executant, întregul proces de "desenare" fiind un proces lăuntric de proiectare, de imaginare. Procesul de "proiectare" avea loc doar la nivel cerebral, nu consta în suprapunerea de imagini fizice, de "calcuri" menite să optimizeze prin succesiune creația. Cei care au ajuns la a face din desenul de arhitectură un scop în sine și prin "suprapunerea" de imagini ajung adeseori la rezultate laudabile, nu fac altceva decât, *mutatis mutandis*, să transpună în scârbavnică lume a realității fizice ceea ce în mod normal se întâmplă, în marea creație, la nivelul spiritului. Din această cauză desenele lui Le Corbusier nu sunt decât cel mult indicații adeseori personale și chiar stângace, dar problema sa de creație era la alt nivel, transcendent. El făcea prin actul de creație arhitecturală un demers efectiv, de la nivelul realității palpabile la nivelul spiritual.

Adeseori, ideile "revoluționare" ale lui Le Corbusier sunt prezentate printr-un desen ce pare extrem de "cuminte", de liniar, de simplist chiar, parcă lipsit de orice veleitate expresivă efectivă. Un mod de reprezentare care intră în conflict cu calitățile sale de plastician, care nu i-au fost contestate de nimeni; adeseori s-a afirmat, în mod malițios, că el a fost mai mult plastician decât arhitect propriu-zis.

Nu este lipsit de interes de a se face o paralelă între calitățile remarcabile ale arhitecturii raționaliste și discutabila valoare a design-ului aceleiași epoci. Dacă arhitectura și-a păstrat o

²⁶⁰ Adolf Loos, *Trotzdem. Gesammelte Aufsätze 1900-1930*, Brenner, Innsbruck 1931

prospețime, o curățenie și o perenitate absolută, elementele de design și mai ales elementele de design auto sunt cele care fac o demonstrație convingătoare că design-ul este infinit mai perisabil decât arhitectura, înțelegând prin design optimizarea funcțiunii prin formă, dar forma, din motive de modă, se dorește a fi întotdeauna o formă nouă, iar noul este pândit de rapida degradare, așa cum afirma Paul Valéry: *Cu cât un lucru dorește a fi mai nou, cu atât conține în el premisa unui rid*²⁶¹.

Preocupările de "revoluționare" raționalistă a urbanismului și a arhitecturii au fost prezente și în arhitectura de interior, în design și mai ales în designul de mobilier. Noile tehnologii ale anilor '30 au permis realizarea de structuri neconvenționale de mobilier, în special de metal curbat industrial. Preocupările sale au fost similare atât cu cele de la Bauhaus cât și cu cele ale raționalismului italian și în special cu cele ale lui Terragni. Rezultatele au fost surprinzător de asemănătoare, fără a se putea vorbi decât de influențe reciproce, mai mult sau mai puțin conștiente. Noile forme de mobilier, create de către cele mai reprezentative figuri ale arhitecturii moderne au fost similare, deoarece erau generate direct de realitatea tehnologică și de noile concepte estetice, de spațialitate și de funcționalitate. Considera că în design, ca și în arhitectura rațională, termenul de stil nu mai are nici o semnificație, deoarece forma nu urmează doar funcțiunii, ci este condiționată și de "miracolul mașinii": *Din momentul în care s-a născut mașina de scris, hârtia de scrisori a fost standardizată; această standardizare a avut repercusiuni considerabile și în mobilier, în urma stabilirii unui modul, cel al formatului comercial. Mașinile de scris, copiile scrisorilor, coșurile pentru clasat, sertarele cu dosare, clasoarele, într-un cuvânt o întreagă industrie de mobilier a fost condiționată de stabilirea acestui standard; chiar și cei mai intransigenți individualiști nu s-au putut împotrivi. Dar tehnica trebuie înțeleasă nu ca element de alienare, deoarece ea a lărgit câmpul poeziei. Ea nu a acoperit orizonturile, nu a ucis spațiile și nu a închis poezii la Bastilia. Prin preciziunea instrumentelor de măsură, ea a deschis în mod fantastic spațiile în fața noastră, și prin urmare visul: lumile stelare și adâncurile vertiginoase ale vieții pe planeta noastră. Visul, poezia, țâșnesc în fiecare minut din acest progres tehnic*²⁶².

Două dintre operele importante de "design de obiect" realizate, în 1928 sub conducerea lui Le Corbusier, de către Charlotte Perriand și Pierre Jeanneret, au fost fotolii "clasice": LC și LC2,

Fotoliul LC (L 60, P 65, H 64, HS 40), cu spătar basculant cu structura din tub de oțel cromat vopsit negru, opac, cu șezutul și spătarul din piele sau catifea și brațe de piele, comod și în același timp filiform este din aceeași familie cu scaunul colonial sau de safari. Această filiațiune este demonstrabilă prin intermediul desenelor lui Charlotte Perriand, pe care Le Corbusier o angajase colaboratoare. Dar chiar și în "Casa elvețiană" pentru studenții de la

²⁶¹ Paul Valéry, *Degas, dans, desen*, Editura Meridiane, București 1965

²⁶² Le Corbusier, *La mia opera*, (cu prefață de Maurice Jardot), Edizione Boringhieri, Torino 1961

arhitectură din Paris, pe care o construisese în anii 1930/1932 în colaborare cu vărul său Jeanneret, Le Corbusier pusese alături de "Basculante" fotolii coloniale marocane iar în apartamentul său din 1934, alături de "Grand Confort" pusese o versiune modernă a scaunului colonial. Toate fotoliile clasice LC s-au născut în același an. Fotoliile au fost folosite pentru prima dată în cadrul vilei de la Roche, în biblioteca casei Church și cu ocazia Salonului de Toamnă parizian din 1929, când au fost prezentate publicului. Tuburile fotoliului "Basculant" sunt sudate, structura este cromată, dar la Expoziția din Bruxelles din 1935, a fost prezentată o nouă versiune din lemn și împletitură de paie, elaborată de Charlotte Perriand. Această variantă curioasă a rămas un model unic.

Fotoliul LC 2 (L 76, P 76, H 67, HS, 43) are structura realizată tot din tub de oțel cromat sau vopsit opac în șase culori, perne independente îmbrăcate în piele sau țesătură.

Perioada Art Déco-ului, ce a fost într-o oarecare măsură continuarea și recalificarea, după primul Război Mondial, a Art Nouveau-ului, a fost sensibil marcată de marea criză ce a urmat după 1929. Ne mai primind comenzi, preocupările lui Le Corbusier s-au axat pe importante studii urbanistice și de amenajare a teritoriului, în care pot fi găsite unele similitudini cu viziunile urbanistice contemporane și chiar cu utopiile urbanistice ale avangardei ruse și ale urbanismului stalinist.

Le Corbusier afirma în 1930 că: *de azi înainte nu voi mai vorbi de evoluția arhitectonică ce s-a desfășurat. Era marilor lucrări ce începe este a urbanismului care devine preocuparea dominantă*²⁶³. Orașul, ansamblu de fragmente, așteaptă să fie redus la condițiunea de "obiect cu reacție poetică" de voința organizativă a arhitecturii care să servească *animalul uman ce este, precum albină, un constructor de celule geometrice*²⁶⁴. El a executat o serie de proiecte de optimizare urbanistică în trei dimensiuni, realizând în 1922 un prim proiect vizionar pentru "un oraș contemporan de trei milioane de locuitori", ce a produs o mare senzație, deși nu era de o absolută originalitate, dacă ne gândim la Città Nuova a lui Sant'Elia sau la zgârie-norii americani. Centrul orașului era format din douăzeci și patru de zgârie-nori de plan cruciform, înalți de șaiszeci de etaje, fiecare edificiu putând cuprinde între 10.000 și 50.000 de locuitori. După trei ani, în 1925, acest proiect va suferi o serie de transformări, transformându-se în "Planul Voisin al Parisului", în care centrul Orașului Lumină era făcut *tabula rasa* și înlocuit de optsprezece turnuri de birouri, înalte de două sute de metri. Sinteza acestor două proiecte, în 1930, avea să fie "Orașul radios", în care se simțeau unele ecouri din orașul linear al lui Soria y Mata, cu trei nivele de circulații diferențiate. Proiectele sale au fost însoțite de explicarea doctrinei sale urbanistice prin "Vers une Architecture" (1923), "Urbanisme" (1925), "La Ville radieuse" (1935), "Quand les cathédrales étaient blanches" (1937), "La Charte d'Athènes" (1943), veritabile pamflete uneori scandaloase, ce incitau la provocante dezbateri.

²⁶³ Le Corbusier, *Précisions sur un état présente de l'architecture et de l'urbanisme*, în "Esprit nouveau", Éditions Crès, Paris 1930

²⁶⁴ Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Biblioteca Universale Laterza, Laterza & Figli S.p.A., Bari 1978

Au urmat o serie de proiecte de urbanism care au avut drept subiect diferite localități ale Franței metropolitane, precum "Paris 37", "Paris ilot insalubre", sau ceea ce era pe vremea aceea "Franța de peste mare", deci Tunisia, Algeria și Marocul, precum și Barcelona, Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo, Zlin, Hellocourt; în aceste studii sunt practic parcurse principalele etape și probleme ridicate de urbanismul modern. Pentru Expoziția Universală de la Paris din 1937 a elaborat un studiu pentru o Unitate de locuire, iar în 1938 cel pentru un "zgârie-nori cartezian" la Alger. Un sistem ortogonal marchează adeseori realitatea acestor studii.

Atunci când rezolvă la nivel de oraș integrarea unor opere de arhitectură, modul său de gândire este profund cartezian, ignorând voit orice referință la "realități", cum ar fi peisajul, sistemul de parcelare, valoarea istorică a zonei, practicând pe un teren decontextualizat o așezare perpendiculară abstractă, ideală, similară ca demers grafic (dar nu și ca semnificație) cu operele neoplasticismului.

De o importanță majoră au fost studiile, începute în 1939, pentru un nou Alger legat simbolic de Paris printr-o axă ce pornind de la Luvru la Versailles ar fi unit Europa de Africa. Planul "Obus" pentru noul Alger, ce trebuia să țină seamă de realitatea climaterică africano-mediterraneană și de cea de teritoriu în același timp arab și francez, propunea o "regenerare" urbană prin mari structuri realizate la scara teritoriului: corpuri curbilinii în zona decizională; o spină rigidă de legătură cu zgârie-norul de birouri, orientat spre mare; o lungă zonă sinuoasă de-a lungul coastei, care reprezintă orașul linear care este în același timp stradă și zonă de locuințe populare. Astfel rigiditatea tablei de șah - diagrama "burnhamiană" - a fost total depășită de către Le Corbusier: ierarhiile urbane au fost exorcizate, fiind depășit tabu-ul echilibrului complexiv, eliminându-se orice contradicție sau contrast. Pentru a se atinge acest ideal el preconiza folosirea tehnologiilor de vârf, a "mașinii" - expresie a "puterii" - ce trebuia să restituie semnificația și scara demersului și a faptului arhitectural.

Pentru Le Corbusier problemele tipologice au fost componentele principale ale unui nou raport între oraș și arhitectură, care au fost motivate parțial prin atât de discutată și discutabilă formulă *machine à habiter*, ce nu trebuie decodificată *mot-à-mot* ci în mod reductiv. Din reprezentarea realității "sub specie machinae", prezentă în gândirea secolului al XIX-lea, descinde conceptul de oraș ca "machine à habiter", și transformarea locuitorilor în rolul de simpli "operatori" ai mașinii urbane, pe care o pot influența numai în manieră accidentală, ca persoane externe și independente de ea. Tafuri afirmă că în fața mașinii Le Corbusier: *are același entuziasm ca avangardele istorice, neîmpărtășindu-le însă rătăcirile. Atunci când exaltă "estetica inginerilor" sau purismul funcțional al silozurilor industriale comite, în realitate, o operațiune instrumentală. Acolo unde Perret și Garnier s-au oprit Le Corbusier începe să mediteze asupra spontaneității moderne; acolo unde Wiener Wersktätte și-a încheiat*

*experimentele formale, anxietatea poetică a lui Le Corbusier întemeiază un limbaj eliberat de orice ficțiune*²⁶⁵.

În studiile sale urbanistice, deși pot fi găsite unele similitudini cu urbanismul totalitarismului sovietic, lipsește orice formă de angajare politică. El a elaborat o serie de proiecte utopice de dezvoltare a două puncte urbane pendulare - unite prin trei benzi principale de circulație: cale ferată, autostradă și cale de apă - de-a lungul axelor de comunicație și energetice. Bineînțeles, aceste rezolvări, logice pe de o parte, sunt utopice pe de altă parte, dezvoltarea lineară asigurând unele avantaje economice, dar ducând, în același timp, la creșterea distanțelor ce trebuiesc parcurse și la lungirea sensibilă a rețelelor edilitare și prin aceasta la creșterea sensibilă a cheltuielilor. În aceste studii se simte marele pericol ce planează asupra orașelor atunci când "soarta" lor este decisă în mod "totalitar".

Atunci când în Rusia Sovietică se punea problema desființării efective a orașului, pentru a se face acea *damnatio memoriae*, acea rupere de realitatea unei memorii încă prezente, pentru a se putea face pentru generațiile viitoare doar o raportare la noul socialist, Le Corbusier, cu idei cu totul și cu totul stranii, imaginează dărâmarea efectivă a centrului Parisului și, pe un sistem cartezian care neagă total întreaga rețea stradală a "orașului lumină", propune o serie de zgârie-nori cruciformi în plan; este una dintre cele mai absurde propuneri de intervenție urbanistică cunoscută vreodată.

Metropolele, "obiecte" proteice și antisintetice prin excelență, au făcut obiectul studiilor sale încă din 1922 când, la Salon d'Automne a prezentat un studiu pentru un oraș de trei milioane de locuitori. Studiul este logic și nobil, dominat de geometrie, simetrie și claritate formală, având în centru zgârie-nori cruciformi, formați din celule standardizate. La nivelul terenului, *a rêdant*, se articula spații dispuse simetric față de axele stradale, la care se accedea printr-un arc de triumf, al triumfului "cetății omului". În 1925, în *Plan Voisin* este agresat însuși centrul Parisului, la nord de napoleonica rue de Rivoli. Astfel între teoria pură și realitatea istorică nu mai există o mediere posibilă; dar teoria trebuie să devină istorie, chiar în inima capitalei prin "antonomasie".

Propunea, fără să clipească axiome. A participat la toate concursurile importante, printre care și cel mai mare concurs occidental de arhitectură, concursul pentru Palatul Ligii Națiunilor de la Geneva. Proiectul său, deși avea patru din nouă voturi ale comisiei (în timp ce următorul clasat avea un singur vot din nouă) a fost refuzat pe motive pur administrative, la sugestia arhitectului Lemaesquier, care a remarcat că în tema concursului se cerea realizarea unui proiect în tuș de China, iar cel prezentat de către Le Corbusier era în cerneală tipografică, fapt pentru care a fost eliminat din concurs. Sigur, aceasta s-a datorat nu doar acestui element formal, ci mai ales faptului că modernitatea raționalistă a proiectului său nu era în concordanță cu gustul epocii,

²⁶⁵ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa Editrice, Milano 1979

dar de fapt cu gustul principalilor judecători din care făcea parte și cel care a fost "părinte" al modernismului creat de Art Nouveau - Victor Horta, înnobilit și devenit baron.

Spre deosebire de arhitecții "radicali" germani care puneau accentul doar pe industrializarea și standardizarea locuinței, Le Corbuisier nuanțează acordând o mare importanță imaginii sintetice expresive, în căutarea unei noi "monumentalități apolinice". Și aceasta nu putea fi oferită de lumea industrială pe care o bombardează cu multiple apeluri, ci de către "putere", pentru care a avut un adevărat cult întreaga sa viață, și pe care o va căuta oriunde: la fascismul italian, la guvernul de la Vichy, la Stalin și, după ultimul Război Mondial, în capitalele Lumii a Treia, unde, grație amicitiei cu Nehru va obține, comanda pentru Chandigarh.

Spirit anarhic, Le Corbusier a fost atras de un ideal de putere mai degrabă proto-iluminist decât revoluționar. În anii '30 el părea a fi în sintonie cu idealurile "de stânga" ale unei mari părți a intelectualității europene, căutându-și parcă, mai mult sau mai puțin conștient un stăpân (ce motivează relațiile sale cu Mussolini și Pétain). Spre deosebire de arhitecții de stânga el nu a avut nici o considerațiune pentru "lupta de clasă" și nu s-a considerat niciodată un revoluționar: *Eu nu sunt un revoluționar... faptele sunt revoluționare, fapt pentru care trebuie să le privim de la distanță*²⁶⁶. O vreme a considerat URSS drept locul unic al "Socialismului înfăptuit" de către un regim bolșevic pe care nu îl vedea criminal, ci singurul capabil de a realiza locul în care *"Totul este la maximă putere, la maximă scară, acțiunea este cea mai mare. Ansamblul trebuie încadrat. Amplitudine"* și aceasta într-un sistem al *"bucuriei de a trăi care depășește bucuria de a posedea"* și care oferă posibilitatea de a *"gândi mare, în libertatea totală la care ești propulsat de către spirit"*²⁶⁷. Corbusier, orb la realitatea celui mai opresiv și inuman regim din istorie, a fost entuziasmat de planul cincinal și de climatul mimat de fervoare programatică și planificatoare a intelectualității și administrației sovietice. A fost tulburat, dacă nu chiar convins, de planul pentru "Moscova oraș verde" al lui Ghinsburg, ce urmărea a transforma Moscova în *capitala odihnei și a bunei stări*²⁶⁸. Dar adeziunea sa la noua realitate a totalitarismului sovietic, în care a văzut doar "Domnia inteligenței", a fost cel puțin echivocă; a crezut că se află, în fine, în fața unei puteri similare cu cea a Regelui Soare. Exigența productivității muncii, obsesie a puterii politico-culturale sovietice nu l-a interesat, după cum a refuzat și ideea luptei de clasă (pentru bolșevici principalul "motor al istoriei"), preferând în schimb o eficacitate taumaturgică. Al său *Réponse à Moscou*, răspuns la un chestionar trimis de sovietici tuturor personalităților din domeniul arhitecturii prezente la Moscova, constă din zece planșe care vor constitui materialul pentru viitorul său text *La Ville Radieuse*. În ultima planșă, elaborând un proiect de *sinteză supraistorică* a făcut un plan pentru noua Moscovă, ce prevedea distrugerea orașului istoric, din care era salvat doar Kremlinul. Noua structură era bazată pe două axe ortogonale care urmau să formeze *axa administrativă*, coloană vertebrală a zonei nordice industriale, și *axa culturală*, ignorând în mod intenționat realitatea istorică a capitalei sovietice și a teritoriului înconjurător.

²⁶⁶ Le Corbusier, *Réponse à Moscou*, 1928

²⁶⁷ Ibidem

²⁶⁸ Moisei Iakovlevici Ghinsburg, în *Sovremenaia arhitektura*, Arhivele VHUTEMAS, Moscova 1926

A participat cu mult entuziasm la marele concurs internațional pentru Palatul Sovietelor, echivalentul bolșevic al celui pentru Palatul Națiunilor de la Geneva; concursul a fost internațional doar din punct de vedere formal, pentru că avea câștigătorii cunoscuți încă înainte de a începe. Acest concurs a dus la refuzarea tuturor proiectelor valoroase, printre care și a proiectului lui Le Corbusier, care era de factură mecanicisto-constructivistă, inspirat de Campo Santo din Pisa și exprima, cu brutalitate, soluția sintetică de integrare organică a tuturor funcțiunilor independente unele de altele, modelate doar de legile dinamicii fluidelor (circulații) și de cele ale acusticii (aulele) și apoi asamblate ca un motor²⁶⁹, fără a face nici o concesie "figurației simbolice" atât de dragă puterii sovietice. Renunță la anvelopa continuă, iar structura devine expresia forțelor active ale construcției, exprimate la o scară monumentală, ce devine un substitut al "figurației simbolice" totalitare. Concursul s-a soldat cu acordarea premiului celei mai schizofrenice opere de arhitectură, monstruoasă plăsmuită de către Boris Iofan, un pseudo zgârie-nor încununat de statuia lui Lenin ce ajungea la 400 metri înălțime, o aberație delirantă absolută, contra rațiunii, de un neoclasicism kitsch redundant criminal.

Proiectele excepționale prezentate de către Le Corbusier la Moscova pentru Palatul Sovietelor și pentru Centrosoiuz au fost o expresie a noii monumentalități moderne, care vroia să elimine nenaturala fragmentare a "tehnologiei metropolitane" prin compunerea de elemente diverse perfect definite, legate între ele printr-o "logică de montaj" care se făcea garanta acelui *rappel à l'ordre* prezent în toate marile capitale ale lumii ce trebuiau investite la scară teritorială și restructurate cartezian. Toate studiile sale și conferințele din 1929 tratează aceste probleme de scară gigantică fără a ține cont de dificultățile majore, adeseori insurmontabile ridicate de realitatea geografică însăși, precum și de tehnică.

Cu amărăciune avea să comenteze eșecul său și la acest concurs internațional: *Din rațiuni care sunt obligat să le recunosc "raționale", juriul a decis ca Palatul Sovietelor, încununare a planului cincinal, să fie realizat în stil renascimental italian [...] Deci, la Moscova s-a dat verdictul unei psihologii probabil raționale, o repet. Mă înclin, îl admit. Dar îl deplâng*²⁷⁰.

Dacă proiectul pentru Palatul Sovietelor nu s-a bucurat de nici un fel de succes, fiind refuzat deoarece era o remarcabilă demonstrație de modernism în care se simțeau chiar ecouri ale constructivismului, conducerea superioară și partid și cei de la NKDV, devenit apoi sinistrul KGB, au sfătuit oficial "tovarășii" din secretariatul concursului să nu lase o personalitate de stânga ca Le Corbusier fără un câștig, fapt pentru care i s-a încredințat realizarea edificiului pentru Centrosoiuz, un complex de birouri moscovite.

Construcția a fost realizată cu ajutorul unui obscur arhitect local, Koli, și cu rezolvări, din punct de vedere al finisajelor, de o modestie scandalosă și, deși este o clădire ce are o valoare din punct de vedere compozițional, este ștearsă din cauza materialelor de proastă calitate puse în operă în mod "stahanovist". Rezolvarea neglijentă și lipsa unor detalii cât de cât de calitate fac ca

²⁶⁹ Maurice Besset, *Le Corbusier*, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Geneva 1992

²⁷⁰ Le Corbusier, *La mia opera*, (cu prefață de Maurice Jardot), Éditions Boringhieri, Torino 1961

imaginea să fie dacă nu jalnică, cel puțin modestă. Opera lui Le Corbusier de la Moscova este o articulară savantă de volume de diferite înălțimi, cu nuturi între diferitele corpuri, cu o linearitate, o ortogonalitate tipic carteziană, la care spiritul artistic își mai făcea loc cu elemente sculpturale care părăsesc linia dreaptă, mergând spre cea curbă. Complexul de clădiri al Centrosoiuzului a suferit o serie de modificări care au denaturat imaginea de origine concepută de Le Corbusier.

În 1928 are loc la Château de la Sarraz, în Cantonul elvețian de Vaud, fondarea CIAM-ului (Congresele Internaționale de Arhitectură Modernă), cu scopul de a promova și coordona activitatea raționalistă din întreaga lume. De la fondare până la dizolvarea sa din anul 1959, la fiecare congres s-a dezbătut câte o temă principală: Casele populare pentru clasele defavorizate (Frankfurt am Main, 1929); Metode raționale în zonificarea teritoriului (Bruxelles, 1930); Analiza orașelor și problemele lui. Carta Urbanistică (croazieră Marsilia-Atena, 1933); Locuința, comunitățile rezidențiale și problemele zonelor de recreație (Paris, 1937); Problemele arhitecturii postbelice (Bridgewater, 1947); Grila urbană (Bergamo, 1949); Nucleul central al orașului (Hoddeston, 1951); Habitat I (Aix-en-Provence, 1953); Habitat II (Dubrovnik, 1956); Confruntare internațională de proiecte urbanistice și bilanț al studiilor făcute de CIAM (Otterlo, 1959).

Cu spiritul său mai mult decât bătaios, Le Corbusier a luat parte activă și decisivă la activitățile CIAM-ului, momentul său de apogeu constând în elaborarea Cartei de la Atena (1943), care în nouăzeci și cinci de articole a încercat să încadreze pentru prima dată fenomenul urban în contextul economic, social și politic. În mare măsură, Carta este o transpunere a propriilor sale idei urbanistice exprimate sintetic prin grila urbanistică bazată pe patru "comandamente": locuire, muncă, recreație, circulație, făcând un portret al unui nou concept individual de locuire plauzibil la nivelul anilor '30-40, când se spera că iluziile optimiste se vor împlini într-un nou cadru urban.

Dar, desființarea CIAM-ului în 1959 s-a datorat și faptului că celebra Cartă de la Atena, cu: *candoarea sa raționalistă, a impus recunoașterea a numeroase concepte care folosite curent nu reprezintă decât fantasme, cuvinte fără greutate, zdrobite de o realitate din ce în ce mai complexă și greu de definit. Termeni ca "oraș, regiune, locuire, lucru, recreare, circulație, centru istoric" au devenit aproape ficțiuni lingvistice cărora le ignorăm conținutul efectiv, limitele, pulsațiile dinamice, finalitatea*²⁷¹.

Începând cu anul 1934 s-a preocupat de asanarea "organismului" urban, de urbanism și amenajarea teritoriului, materializate într-o serie de proiecte nerealizate, precum studiul pentru *la Ville Radieuse*, în care configurează o lume de forme pure, inserată într-o structură funcțională dominată de una dintre problemele fundamentale ale orașului modern - circulația. Noul oraș are, în spirit leonardesc, separate nivelele de circulație și dotările, care se conturează și materializează într-o schemă urbană ce se exprimă într-o formă plastică nouă, poetică, funcțională și expresivă.

²⁷¹ Manfredo Nicoletti, *Dentro l'architettura moderna*, Gius. Laterza & Figli S.p.A., Roma-Bari 1984

În studiile următoare a pus accentul în mod particular pe renovarea unităților de producție agricolă, ca în *Ferme radieuses* și *Village coopératif* (1934), precum și pe renovarea unităților industriale, precum *Usine verte* (1939-1940).

Odată cu sfârșitul anilor '30, Le Corbusier - care părea a fi fost până atunci o personalitate de stânga, unii îl acuzau chiar de cripto-bolșevism - a suferit o rapidă transformare; de fapt era de o indiferență absolută la cine și cum guverna; nu îl interesa decât să-și găsească un Mecena, indiferent dacă acesta era de stânga sau de dreapta, care să-i permită realizarea idealurilor sale arhitecturale. Din cauza aceasta a vizitat Italia, a ținut o serie de conferințe și i-a propus lui Mussolini o serie de proiecte "revoluționare", afirmând că „*Mussolini reconstruind Italia, având prin aceasta ocazia de a forja o uimitoare imagine a unei Italii renăscânde, decretează: TREBUIE SĂ PRIVIM ROMA... Moscova copiază Atena și Roma: îngrozitor anacronism, academism plat, defecțiune, dezertare de pe linia frontului, abdicare, inconștiență fatală, renunțare tragică... Roma este un cuvânt clar. Un semn care exprimă un concept precis. Una dintre formele caracterului: FORȚA CONȘTIENȚĂ... Ea este fructul după două mii de ani, este munca unui popor: un fapt viu din străfundurile conștiinței. Pronunțând acest cuvânt, înseamnă a mărturisi mari intenții; de a te angaja pe o cale nobilă. Azi în prostrațiunea generală a spiritului, ea pare o aproape o decizie insolentă. Dar este o pretenție.* (Le Corbusier, *Esprit Grec – Esprit Latin – Esprit Gréco-Latin*, în "Prélude", Paris 1933)

Apoi "omul de stânga" nu a pierdut ocazia de a face cele mai mari oferte mareșalului Pétain, care ajunsese șef al statului francez învins de către germani, ce avea capitala la Vichy. Pentru a-și putea realiza visurile arhitecturale el era dispus, cu o moralitate relativă, să servească pe oricine în orice fel, fie că era vorba de Mussolini, Stalin sau Pétain.

După ultimul Război Mondial, a avut posibilitatea, într-o Franță în care idealurile sociale se puneau cu acuitate, să-și pună în aplicare un concept care va duce la rezultate remarcabile, dar prin denaturare și la efecte tragice în orașul contemporan. Acest "concept", al marilor locuințe colective, prefigurat încă în studiile din anul 1922 pentru "Immeubles-Villas", a fost pentru prima dată aplicat în practică la Marsilia, unde între anii 1947-1952 a fost realizat un proiect uriaș, o hiper "mașină de locuit" denumită "unitate conformă de locuire", ce se dorea a fi un oraș grădină vertical, cu minimă ocupare a terenului și cu circulația liberă sub clădirea ridicată de la sol pe niște pile puternice, care o face a semăna cu un transatlantic suspendat peste terenul ondulat. Unitatea are forma unui paralelipiped cu dimensiunea în plan de 137x24,50 metri și cu înălțimea de 50 de metri, cu 337 de apartamente parțial mobilate, deservite de șase străzi interioare și o stradă comercială. Le Corbusier face la Unitățile de locuire conformă o transmutație a idealurilor sale de locuință la o hiper scară și declară că: *fiecare Unitate este pură, este netă, obiect autentic, obiect frumos așezat în natură... Locuința omului nu mai este făcută din reziduuri urbane așezate între trei sau patru străzi ce se întretaie, ci creează singură un ritm arhitectural variat la infinit și totodată unitar și simfonic*²⁷². Pentru el "casa ca mașină de locuit"

²⁷² Le Corbusier, *l'Unité d'habitation de Marseille*, în "Le Point", Souillac 1950

nu conținea nimic peiorativ, la fel ca formula lui Ozenfant privitoare la "tablou ca mașină de emoționat". În intervenția "Parcelarea solului urban", ținută la al III-lea congres CIAM, Bruxelles 1930, Le Corbusier avea să afirme că: *"libertatea individuală se realizează doar în mari organizări colective. Vice-versa, orașul-grădină nu duce la o astfel de libertate ci la individualism, la un individualism care în realitate este sclavie; care duce la izolarea sterilă a individului; duce la distrugerea spiritului social, a forțelor colective; duce la anientarea voințelor colective; concret, se opune aplicațiilor cuceririlor științifice, deci la confort, la cucerirea timpului, deci la libertate"*.

Urmărind minima ocupare a terenului și descongestionarea zonelor de locuit, pentru a nu agresa natura înconjurătoare, a realizat o serie de unități de locuire conformă și la Nantes-Rezé (1952-1957), la Berlin, pentru Expoziția "Interbau" (1956-1958) și la Briey-en-Forêt (1955-1960). Aceste veritabile mini-orașe sunt blocuri lamelare în care locuirea se face în apartamente duplex minimale. Din punct de vedere ideal, această construcție ar trebui să fie extrem de ieftină, deși rezolvarea structurii pentru utopica liberă circulație pe sub edificiile scumpe este sensibil construcția în care apartamentele sunt inserate ca niște sertare într-un dulap, prefigurându-se ideile vehiculate peste decenii de către arhitectura "metabolică" japoneză, care susținea că, la fel ca în viața organică, scheletul este cel care rămâne, după maturitate, neschimbat, iar celulele sunt cele ce se reînnoiesc treptat (cu excepția celor cerebrale). Celulele au toate o loggie prevăzută cu un brise-soleil, care prin diversitatea lor dispoziție²⁷³. Vincent Scully Jr., (în: *L'Architecture moderne. Architecture de la Démocratie*, Éditions des Deux-Mondes, Paris 1962), analizând Unitatea de locuire conformă de la Marsilia afirmă: *"Fiecare apartament dă, printr-o mare deschidere, spre o vedere a mării sau a muntelui, și prin raport la una sau la alta, trebuie înțeles ansamblul. Aici se recrează în maniera cea mai amplă, ambianța elenică... Astfel conceput, la acest edificiu cu adevărat umanist este posibil să fim asimiliați printr-o proiectare a personalității noastre - prin empatie - într-un peisaj contrastant, precum într-un corp viu, similar cu al nostru. Definiția acestei «empatii» provine de la Geoffrey Scott... care scria în 1914 despre arhitectura umanistă «Centrul acestei arhitecturi era corpul uman; metoda sa consistă în a transpune în piatră stările favorabile corpului. Stările de suflet luau forme vizibile în liniile sale: putere și veselie, forță, teroare și calm."* (Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism, A Study in the History of Taste*, New York 1914) marchează în fațadă articularea spațiilor interioare. Unitatea are drept coloană vertebrală a circulației o stradă centrală care deservește zona comercială. Această stradă comercială ideală, aflată în zona mediană a construcției, permite a se face toate cumpărăturile cu mare ușurință, dar este catastrofală din cauza greutatea și a prețului mare al aprovizionării, a depozitării mărfurilor și a evacuării ambalajelor. La zgomotul aprovizionării și al curățeniei se

²⁷³ Vincent Scully Jr., (în: *L'Architecture moderne. Architecture de la Démocratie*, Éditions des Deux-Mondes, Paris 1962), analizând Unitatea de locuire conformă de la Marsilia afirmă: *"Fiecare apartament dă, printr-o mare deschidere, spre o vedere a mării sau a muntelui, și prin raport la una sau la alta, trebuie înțeles ansamblul. Aici se recrează în maniera cea mai amplă, ambianța elenică... Astfel conceput, la acest edificiu cu adevărat umanist este posibil să fim asimiliați printr-o proiectare a personalității noastre - prin empatie - într-un peisaj contrastant, precum într-un corp viu, similar cu al nostru. Definiția acestei «empatii» provine de la Geoffrey Scott... care scria în 1914 despre arhitectura umanistă «Centrul acestei arhitecturi era corpul uman; metoda sa consistă în a transpune în piatră stările favorabile corpului. Stările de suflet luau forme vizibile în liniile sale: putere și veselie, forță, teroare și calm."* (Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism, A Study in the History of Taste*, New York 1914)

adaugă și nelipsiții șobolani. Terasa funcțională de la ultimul nivel adăpostește o grădiniță cu interioarele realizate cu un puternic cromatism, cu circulații și spații continue, ideale din multe puncte de vedere, dar și discutabile, deoarece vacarmul copiilor tulbura liniștea locatarilor, zgomotele specifice propagându-se în toate direcțiile și ne fiind atenuate de fonoizolații ce lipseau cu desăvârșire. Mini-apartamentele, celule de locuit, din cauza rezolvărilor cu două sau trei nivele, adăugau lipsei de intimitate și o sensibilă lipsă de confort fonic. Rezultatele acestor disfuncțiuni constă în faptul că aceste unități de locuire sunt astăzi practic pustii; nu sunt locuite nici măcar de lumea de culoare venită din fostele colonii franceze. Nu întâmplător Pierre Francastel consideră că *"mașina de locuit cu caracter exact"* a lui Le Corbusier este foarte aproape de: *universul concentraționar... din cazărmi, mănăstiri, lagăre, închisori, falansterie*²⁷⁴. Trebuie făcută o paralelă între afirmațiile lui Francastel și programul ideal, de factură sociologică al lui Le Corbusier, care considera că aceste mari "blocuri" de locuire vor asigura *libertatea individuală într-o organizare colectivă [...]. Civilizația noastră este bazată pe acest principiu: Unitatea de locuire*²⁷⁵.

O aplicație directă a Unităților de locuire conformă a fost proiectul de reconstrucție a orașului Saint-Dié, în care a prevăzut ca aproape întreaga populație de 20.000 de locuitori să locuiască în opt gigantice blocuri de beton armat, similare cu cel de la Marsilia. Noul complex de Unități de locuire conformă constituia un sistem complex de locuire ce urma să se articuleze cu alte locuințe mai joase. Dar acest mare proiect exprima *o reprezentare spațială absolută a unui spațiu definit de valori pure ale unui întreg care este o operă de artă dar în care nimeni nu a avut dorința de a locui. Proiectul a fost respins "cu oroare" de către syndicate, muncitori, precum și de micile și marile familii din Saint-Dié: "Nu o să ne obligați să locuim în asemenea cazărmi". Această frază exprimă o stare de spirit colectivă negativă, nu atât către criteriul cu care a fost conceput planul, cât mai ales contra reprezentării "absolute"*²⁷⁶.

A executat apoi un studiu pentru un oraș portuar și industrial modern La Pallice, legat de La Rochelle prin căi de transport diferențiate pentru transportul greu și cel automobilistic. între aceste două localități era dispus un "Oraș radios" similar cu cel propus la Saint-Dié.

Marile "Unități de locuire conformă", deși realizate după război, aparțin preocupărilor lui Le Corbusier premergătoare ultimei conflagrații mondiale. Noua fază în care intră creația sa marchează sfârșitul itinerariului său raționalist, putând fi considerată faza postraționalistă. El este singurul dintre marii maeștri care are *supremul curaj de a înregistra prăbușirea oricăror speranțe de a salva lumea prin rațiune*²⁷⁷.

²⁷⁴ Pierre Francastel, *L'arte e la civiltà moderna*, Ed.Feltrinelli, Milano 1959

²⁷⁵ Le Corbusier, *l'Unité d'habitation de Marseille*, în "Le Point", Souillac 1950

²⁷⁶ Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Biblioteca Universale Laterza, Laterza & Figli S.p.A., Bari 1978

²⁷⁷ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore Torino 1975

Stilistic, cu toate că avea oroare de acest termen, pe care îl socotea impropriu în relație cu arhitectura modernă, ultima fază a creației sale ar putea fi definită ca fiind manieristo-expresionistă.

Omul rațiunii absolute - autor al unui *Poème de l'angle droit*²⁷⁸ - a primit, în 1950, o comandă pentru realizarea unei capele particulare, Notre-Dame du Haut, la Ronchamp. Capela, construită pe un loc cu adâncă încărcătură sacră, ce nu este o "mașină pentru rugăciuni" ci un adevărat urlet creștin, a fost terminată în 1955. Ascanio Damian²⁷⁹, considera că această operă reprezintă în cartezianismul absolut al lui Le Corbusier un accident, tot așa cum, o castă și impecabilă mamă de familie poate să aibă la un moment dat o *scapatella*, o aventură, pe urmă revenind la calea cea dreaptă a vieții conjugale. Sigur, această afirmație are suficientă picanterie și poezie, dar este ieșită din neînțelegerea faptului că, în orice artist, indiferentă fiind structura sa - chiar și într-un creator al ortogonalului total, cartezian - zac niște germenii expresioniști care, în anumite condițiuni pot să se dezvolte și să ducă la apariția unor forme în totală contradicție cu formele existente în creația artistică de până atunci. Condițiunile în care germenii expresioniști s-au dezvoltat au fost create de terenul devastat de tragedia prăbușirii idealurilor raționaliste. La Ronchamp Le Corbusier, ce se declara ateu, reușește a realiza o operă creștină, în care apolinicul cartezian este înlocuit de sentimentul apropiatei Judecăți de Apoi. Operă mai de grabă „nebună” decât delirantă, în sensul superior al cuvântului, capela de la Ronchamp îi oferă lui Le Corbusier posibilitatea de a-și nega, punct cu punct, toate sacrosantele elemente ale "pentalogului": volumul este mai de grabă expresionist decât pur geometric, și nu este ridicat pe piloți, ci organic înrădăcinat în pământ; fațada continuă cu fereastră unică în bandă este înlocuită cu o multitudine de fațade străpunse de nenumărate ferestre; în locul acoperișului-grădină se ridică o sculptură organică de beton aparent. Deziluziei raționaliste îi urmează compensatoriu dialogul cu Dumnezeu.

Interpretările simbolice sau naturaliste date formei exterioare și a celei interioare a acestei capele sunt pline de poezie și de fantezie, dar contradictorii²⁸⁰. La Ronchamp pereții masivi au ferestre ce sunt similare cu jocul neregulat de "loculi" din catacombe, capelele și campanilele derivând din formele cavernoase ale Serapeionului de la Vila Adriana din Tivoli, iar absida dintr-o proră de corabie în care unii văd Arca lui Noe, împlinită de către acoperișul ce pare a aduce cu o pânză în vânt, care pentru alții este o replică a pălăriilor carmelitelor. Dar toate acestea sunt pure speculații, toate aceste interpretări de naturalism simbolist neavând consistență. Capela, biserică și obiect de arhitectură, încearcă să dea un răspuns cu mijloace arhitecturale și sculpturale problemelor definirii spațiului sacru, a relației omului modern cu Dumnezeirea, a dramei creației, a dialogului interior-exterior, natural-artificial. O serie de masive ziduri delimitează nava centrală de micile capele și de campanilele ce sunt esențiale pentru simbolismul

²⁷⁸ Le Corbusier, *Les poèmes de l'angle droit*, Édition Verve, Paris 1955

²⁷⁹ Ascanio Damian, *Le Corbusier*, Editura Meridiane, București 1969

²⁸⁰ Vincent Scully Jr., (în: *L'Architecture moderne. Architecture de la Démocratie*, Éditions des Deux-Mondes, Paris 1962), afirmă că La Ronchamp, Le Corbusier: "face un nou pas înainte. El ne face să vedem cele două elemente opuse: spațiul interior și acțiunea, ceea ce face că edificiul se transformă din unul în altul sub ochii noștri.

și buna funcționare a unei biserici catolice. Un foarte interesant altar deschis, în care putem regăsi ceva din formula unică de la Arbore, se găsește sub marea arcadă a fațadei dinspre vest. În această operă Le Corbusier pune și dă o rezolvare plină de originalitate problemei dialogului absolut cu absolutul. În decorația interioară apare în mod simbolic mâna, acea mână *care ascultă de intelect* cum spunea Michelangelo, amplasată pe peretele de nord al capelei. Un savant și echilibrat joc între suprafețe rugoase tencuite și suprafețe de beton aparent dă o plasticitate excepțională imaginii. Relația interior-exterior este rezolvată cu originalitate, atât prin prezența unei porți care pivotează pe un ax vertical, cât și printr-o serie de ferestre, de găuri de ferestre în formă de trunchi de piramidă care canalizează, conduc lumina și în același timp vibrează suprafețele. Spațiul interior al capelei poate fi considerat, așa cum o făcea profesorul Bordenache, un "spațiu pâlnean" dinamic, de mare originalitate, îmbrăcat de o anvelopă determinată de considerațiuni "acustice". Intrarea de la vest, este dominată de o campanilă ce "absoarbe" lumina ce este canalizată și filtrată cu un rafinament excepțional în întreg spațiul interior. Apele pluviale sunt strânse printr-un gargui care canalizează apa într-un mare bazin ce este practic o sculptură abstractă realizată în beton aparent. În bazin se găsește o piramidă pe post de sparge-val.

Imaginea spațiului interior, în care iluminarea naturală se combină cu cea artificială, generează un mister absolut. Din loc în loc, zone cu vitralii create tot de Le Corbusier, determină ca lumina plastifiată să aibă și culoare. Marea poartă metalică de intrare, care pivotează în jurul unui ax vertical, este decorată în culori parcă coapte în cuptor, are un desen între abstract și concret, specific creației lui Le Corbusier.

O altă operă majoră, care și-a găsit în mai toate părțile din lume plagiatori, este mănăstirea dominicană Sainte-Marie de La Tourette de la Evreux-sur-Arbresle, lângă Lyon (1957-1960), inspirată de vechea mănăstire Thoronet din Provence. Rezolvată cu o vigoare extraordinară, de o sobrietate monumentală, se exprimă ca un bloc aspru, masiv, de o forță copleșitoare din beton aparent, făcută cu materiale sărace pentru o lume monahală în care idealurile sunt clare: credință absolută, sărăcie absolută, castitate absolută. Spațiul interior are o perfectă transparentă, o perfectă comunicare cu exteriorul. În jurul acestui spațiu interior se găsesc cubiculele monahale, în care se accede pe niște scări "spartane" de o simplitate absolută. Capelele au luminatoare sculpturale în care lumina este captată, canalizată și transformată în materie ce posedă și modelează spațiul interior. Aici el folosește pentru prima dată "ondularea luminii" cu ajutorul panourilor ondulate de sticlă turnată între doi montanți de beton. Ritmul ondulărilor este calculat după "Modulor". Ca și la Ronchamp Le Corbusier încearcă să dea la La Tourette o rezolvare conflictului dialectic irezolvabil al raportului dintre arhitectură și natură, ce duce la conflictul dintre artificial și natural. Totul poate fi definit pe baza acestor două categorii, făcând distincția între ceea ce a fost și ceea ce nu a fost alterat de către intervenția umană. Dar, deoarece omul este prin natura sa copie a lui Dumnezeu, tot așa sunt și acțiunile sale, precum și creația care derivă din el este o copie a copiei lui Dumnezeu, aparținând și ea lucrurilor naturale,

create de Dumnezeu. Le Corbusier a încercat la Sainte-Marie de La Tourette²⁸¹ să facă întreaga construcție să trăiască în simbioză cu natura printr-o arhitectură ce deși este un implant antinatural, este o creație a celui creat de către Creator, deci copie a copiei copiei.

Ultima fază a creației lui Le Corbusier, respectând triada spengleriană, se continuă în cheie expresionisto-manieristică cu Chandigarh, noua capitală a Punjabului, cu pavilionul Philips de la Expoziția Universală de la Bruxelles (1958), pavilionul Braziliei de la Cité Universitaire din Paris (1959), replică *inversă*, după trei decenii a pavilionului elvețian, casele Jaoul de la Neuilly-sur-Seine și Centrul de Arte Vizuale de la Cambridge, Massachusetts (1963).

În 1950, grație bunelor relații cu Jawaharlal Nehru, primul ministru al Indiei independente, Le Corbusier a primit comanda unei noi capitale a statului Pundjab, Chandigarh. Noul oraș a fost proiectat pentru o populație de 150.000 de locuitori, cu posibilitate de creștere la 500.000. A reușit, chiar dacă doar parțial, a-și pune pentru prima dată în aplicare teoriile privitoare la centrele comunitare, realizând un plan director cu o clară distribuție organică a diverselor sectoare urbane și repartitia și diferențierea rațională a arterelor de circulație, ierarhizate după natura utilizării lor. Dreptunghiuri de 8.000x1.200 metri, formează sectorizarea Chandigarhului, în care fiecare sector este subdivizat pentru cele treisprezece clase sociale indiene. Fiecare dreptunghi are toate serviciile și dotările necesare pentru 5.000-25.000 locuitori și este înconjurat de artere de circulație auto, către care nu debușează direct nici un acces al locuințelor.

Fără a fi ancorat în nici un fel de historicism, propunându-și să uite orice model preconstruit și afirmând chiar că: *folclorul nu poate fi un element decisiv, atunci când construim în beton armat*⁶⁰, a oferit o rețetă proprie de oraș, atât ca plan regulator cât și ca expresie plastică, înscrisă în parametrii generați de *soarele arzător, caniculă și muson*²⁸². Se pot face unele analogii cu arhitectura raționalistă colonială italiană din Africa mussoliniană.

Experiment fundamental, acela de realizare a unui oraș absolut nou, precum EUR, Chandigarh-ul are *principalele atribute ale manierismului: nu mai este vorba de restructurarea de orașe vechi occidentale, ci de a aglutina natura asiatică cu intervenții de o furtunoasă elocvență... o rețea cu mari clădiri izolate, cu acropola Capitoliului proiectată pe munți legendari. Simbolul "Mâinii deschise" marchează, parcă pentru a le extrage din peisaj, colinele Adunării și ale Secretariatului, palatul de Justiție și pe cel al Guvernatorului. Gigantice rame, iterațiuni de parasolare de sute de metri, acoperișuri răsucite, curbe, turnuri cilindrice*

²⁸¹ Vincent Scully Jr., (în: *L'Architecture moderne. Architecture de la Démocratie*, Éditions des Deux-Mondes, Paris 1962), consideră că: "Actul de creație la Le Corbusier trebuie înțeles în relație cu legile naturii, de care este însă distinct. Legi care îi sunt uneori ostile, dar care, pentru noi ca și pentru Greci, sunt foarte reale. Aceasta pare a demonstra Le Corbusier în modul cel mai emoționant în mănăstirea sa de la Tourette, care dă impresia că încearcă să se agațe de coasta colinei... Mănăstirea este un spațiu îngust plin de simboluri geometrice, și adăpostește celulele călugărilor ce privesc la nivelul unui orizont îndepărtat. Prin acest procedeu, peisajul natural dobândește o dimensiune și o demnitate mult mai mare decât dacă ar fi făcut-o doar prin formele sale, ca în operele lui Wright, pierzându-și personalitatea și axarea ei pe instabilitatea condiției umane ce s-ar fi repercutat și slăbit din cauza «înșelătoriei patetice» a emoției umane. Aici peisajul este lăsat deoparte, pentru a nu fi altceva decât ceea ce este: constanta măsură a actelor umane care evoluează și suferă".

²⁸² Le Corbusier, *La mia opera*, (cu prefață de Maurice Jardot), Edizione Boringhieri, Torino 1961

"destrămate", insolente elemente formale percutante, galerii și mai ales rampe - adevărate străzi înclinate care penetrează interioarele - răspund la obiectivul principal: captarea atmosferei ce respiră prin portice în interioarele materiei, polarizând teritoriul²⁸³.

Vaste acoperișuri sculpturale, suspendate parcă peste edificiul Curții de justiție, permit libera circulație a aerului și a luminii, a unei lumini ce este "plastifiată" de mari *brise-soleil*-uri, care readuce gigantismul structural la scară umană. Volumul simplu al Secretariatului este în contrast cu monumentalitatea și simbolismul Curții de justiție, care se aseamănă printr-o savantă plasticitate cu Parlamentul și Palatul guvernatorului. Benevolo remarcă faptul că: *unele dificultăți au fost întâmpinate la trecerea de la scara monumentală și celebrativă la cea domestică... și că proiectul a trebuit să fie schimbat de multe ori²⁸⁴.*

Cu toate eșecurile și contestările, orașul "funcționează" bine atât ca organism urban, cât și ca instrument urban simbolic în ansamblu și în detaliu, fapt exprimat și de telegrama lui Nehru, beneficiarul direct al atât de laudatului și în același timp atât de contestatului Chandigarh: *India are multe și remarcabile vechi orașe și monumente. Printre acestea, care ne amintesc de trecutul nostru, se află acum un oraș cu totul diferit, în continuă dezvoltare - Chandigarh, care este creația vestitului arhitect Le Corbusier. Unii, care sunt prea atașați vechilor forme, nu au apreciat aceste noi și mai degrabă revoluționare proiecte. Eu cred însă, cu toate acestea, că Chandigarh este o mare înfăptuire, care deja exercită o mare influență asupra arhitecturii indiene, aducând noi și fascinante idei arhitecților și urbanistilor noștri. Trimit felicitările mele domnului Le Corbusier.*

Cu toate nenumăratele contestări și eșecuri, trebuie recunoscut că opera scrisă și construită a lui Le Corbusier a avut o influență majoră asupra destinului arhitecturii moderne. Lecția sa pătimasă a fost ascultată, asimilată și idolatrizată sau negată de cel puțin două generații de arhitecți din întreaga lume și nu este exagerată afirmația că întreaga realitate a arhitecturii moderne, începând cu raționalismul, *este un discurs de relații și de antiteze²⁸⁵* la opera lui Le Corbusier. O adevărată profesiune de credință privitoare la arhitectura modernă o constituie interviul acordat televiziunii franceze în 1959: *Am construit prima mea casă când aveam șaptesprezece ani și jumătate și am continuat să lucrez încă cincizeci de ani... Am inventat termenul de "Cité Radieuse". Arhitectura și urbanismul... sunt o unică problemă și nu chestiuni separate... Orașele mele sunt "orașe verzi". Casele mele oferă: soare, spațiu, verde. Pentru a ajunge la o asemenea bogăție... trebuie reunite grupuri de două mii de persoane, construită o mare casă cu o singură intrare pentru două mii de persoane. Astfel fiecare se va putea găsi repede în căminul său, unde va fi primit în liniște totală și într-o izolare totală... Așa vor fi orașele verzi: cu distanțe reduse la minimum, cu trafic organizat; cu automobilul separat de*

²⁸³ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore Torino 1975

²⁸⁴ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza & Figli, S.p.A., Roma-Bari 1987

²⁸⁵ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore Torino 1975

pietoni... Activitatea umană își găsește realizare în «Trei agregate umane» care sunt: 1. unitatea exploatării agricole; 2. orașul linear industrial; 3. orașul radiocentric pentru schimburi²⁸⁶.

Le Corbusier consideră că există o relație din punct de vedere arhitectural (și pe care autorul îl desemnează ca "fapt brutal") între ceea ce se vede și "există", deci între forme și sentimentele pe care acestea le trezesc în noi. Cu cât formele sunt mai simple - primare - cu atât vor genera sentimente mai simple. Sunt *marile forme primare, cele pe care soarele le pune în evidență; imaginea este clară, fără ambiguități și pentru aceasta aceste forme sunt forme frumoase*²⁸⁷.

Obiectele sunt percepute din punct de vedere formal, al semnificației și al semnificantului în relație cu suma experiențelor trecutului, așa cum se afirmă în "Peinture moderne"; experiența este și la nivelul inconștient și în consecință psihologică. Instinctul protestează contra instabilității și chiar a aparenței instabilității. La fel cu Wölfflin²⁸⁸, care analizând obiectele arhitecturale pune în relație percepția formei unei clădiri cu cea a propriului corp, considerând că este vorba despre o relație între greutate, echilibru, proporție, (deci între valori expresive), Corbusier și Ozenfant afirmă că în ceea ce privește forma, impresiile se definesc în relație cu verticala: *Toate formele provoacă senzații diferite de cele ale verticalei*²⁸⁹.

În *Trois rappels à messieurs les architects*²⁹⁰, Le Corbusier raportează forma arhitecturală la volumul construcției. El dă o definiție a arhitecturii, pornind de la Novalis, ca fiind "*jocul savant, corect și magnific al volumelor articulate în lumină*", dar considerând că în esență arhitectura modernă *nu are nimic a face cu stilul sau cu individualismul pe care îl consideră fruct al delirului*, în locul căruia preferă *banalul, comunul, mai degrabă regula decât excepția. Comunul, regula, regula comună sunt baza strategică a drumului către progres și frumos. Frumosul general ne atrage, în timp ce frumosul eroic ne pare un incident teatral. Noi iubim soluția și ne apărăm de falimente, fie ele cât de grandios dramatice*. În arhitectura contemporană putem constata o tendință de a concepe clădirile ca geometrii simple, clare, în spiritul în care Brâncuși căuta forma esențializată, o reducere în care ideea devine una cu forma, în aceeași manieră în care se produce un fel de oscilație între cele două²⁹¹.

Le Corbusier propune o arhitectură de corpuri simple, primare care transmit o gândire nu prin mijlocirea cuvintelor ci prin prisme care au între ele rapoarte și proporții, care reprezintă în esență însuși limbajul specific al arhitecturii. Configurația suprafeței volumetrice trebuie să dea volumului libertatea de expresie, textura și culoarea volumului nu trebuie să distrugă forma transformând-o "*într-o formă parazitară*".

²⁸⁶ Le Corbusier, interviu acordat Televiziunii franceze, 1959

²⁸⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958

²⁸⁸ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886

²⁸⁹ Ozenfant et Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris 1925

²⁹⁰ Le Corbusier, *Trois rappels à messieurs les architects*, Paris

²⁹¹ Pontus Hulte, *Brâncuși und die idee der plastik*, Stuttgart, 1986

Pentru Le Corbusier virtutea arhitecturii nu constă în faptul că eforturile interne prezente în structură ar trebui transmise cu maximă eficacitate și minimum de efort la sol (cum cer inginerii), ci în găsirea mijloacelor compoziționale ca aceste eforturi să se anuleze reciproc până în *punctul în care caracterul construcției se regăsește în toate părțile componente ale acesteia* și de aici se poate trage concluzia că *fiecare obiect arhitectural făcând obiectul percepției, tinde a fi văzut în funcție de simplitatea percepției structurale. Aceasta înseamnă că avem tendința de a simplifica ceea ce vedem astfel încât să se încadreze această viziune în înțelegerea noastră*²⁹².

Le Corbusier este în structura sa intimă, la fel ca Picasso, un clasic; pentru el este esențială: *claritatea formei și aceasta rezolvă totul, deoarece... forma justă... în timp devine forma realității și a conștiinței, a naturii și a istoriei*²⁹³. Dacă pentru Viollet-le-Duc și Henry van de Velde opera inginerului și produsul industrial erau exemple pentru o dezbateră arhitectonică esențialmente de ordine morală, pentru Le Corbusier aceasta anticipă și indică chiar soluții formale perfect adaptate pentru noua arhitectură. Referindu-se la un transatlantic Le Corbusier a scris: *Către arhitecți: formele noi ale arhitecturii, elemente la scară umană, vaste și intime, eliberarea de stilurile sufocante, contrastele dintre plinuri și goluri, dintre masele puternice și elementele fragile*²⁹⁴.

Le Corbusier face o subtilă legătură între ideea de tablou și cea de plan de arhitectură. El consideră compoziția picturală *o arhitectură plată și colorată*, afirmând că *volumul și suprafața sunt elemente prin care se manifestă arhitectura. Volumul și suprafața sunt determinate de către plan. Planul este generatorul lor*.

*Azi pictura precede celelalte arte. Cea dintâi ea a atins o unitate de diapazon cu epoca. Pictura modernă a părăsit zidul, tapiseria sau urna decorativă și și-a creat un propriu cadru, s-a hrănit și umplut de fapte, s-a îndepărtat de figurativul amăgitor; ea este gata pentru meditație. Artă nu mai povestește istorii, ci te obligă la meditație*²⁹⁵.

Le Corbusier - care "a acționat ca și cum arhitectura ar fi o știință, a practicat-o ca și cum ar fi fost pictură sau sculptură și a propovăduit-o ca un apostol"²⁹⁶ - a fost singurul dintre "marii" raționaliști care, după ultimul război, din cauza unui profund simț al adevărului, și pentru ca opera sa să dobândească valoare morală, lirică și pedagogică, și-a contestat întreaga creație teoretică și practică, puristă și raționalistă, desfășurată pe mai bine de trei decenii. Și criza raționalistă nu a recunoscut-o doar ca polemist, ci prin însăși fapta creației sale arhitecturale, care a parcurs golgota de la raționalism la manierismul expresionist care caracterizează ultima sa mare epocă creatoare, ce a durat mai bine de cincisprezece ani. Și după ce a băut până la fund

²⁹² Rudolf Arnheim, *Kunst und sehen*, Berlin 1978

²⁹³ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed. Sansoni S.p.A., Firenze 1975

²⁹⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958

²⁹⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958

²⁹⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1958

paharul amărăciunii a fost conștient că *în pofida tuturor mizeriilor vieții, trebuie urmărit un vis pierdut: nu acela de a rămâne tânăr, ci acela de a deveni tânăr*²⁹⁷.

Marele scriitor André Malraux, ministru al Culturii sub generalul De Gaulle, a pronunțat la catafalcul lui Le Corbusier, așezat în curtea "Napoleon" de la Luvru, următoarele cuvinte: *El a fost pictor, sculptor și în modul cel mai secret poet. El nu s-a bătut decât pentru arhitectură. Cu o vehemență pe care nu a încercat-o pentru nimic altceva, deoarece singură arhitectura îi împlinea speranța confuză și pătimasă, de ceea ce s-ar putea face pentru om... Arhitecții greci au decis, cu profundă tristețe, să presare pe mormântul său pământ de pe Acropole. India, unde se găsesc mai multe dintre capodoperele pe care Le Corbusier le-a construit, aduce pe mormântul său, în semn de suprem omagiu, apă din Gange. Este frumos că Grecia este prezentă aici, în această curte ilustră pe care au ordonat-o pe rând: Henric al II-lea, Richelieu, Ludovic al XIV-lea și Napoleon, și că în această seară, zeița gânditoare își înclină cu solemnitate lancea sa peste acest sicriu. Este frumos că sunt prezenți aici și mandatarii templelor gigantice, și cei ai grotelor sacre, și că acest omagiu este omagiul elementelor*²⁹⁸.

ARHITECTURA TOTALITARĂ

"Totalitarismul este o structură invizibilă, compusă din elemente anatomice umane, vii dar rigide, dotate fiecare cu o funcțiune, cu un rol și cu o sarcină; această imensă organizație colectivă face posibilă o gigantică rentabilitate a muncii și realizarea de proiecte grandioase".

LEWIS MUMFORD

TOTALITARISM

Conceptul de totalitarism aparține lui Mussolini care în 1925 a început să vorbească de "voința totalitară" a fascismului revoluționar. Filosoful Gentile a preluat termenul acordându-i semnificații noi, în relație cu "Statul" care, spre deosebire de cel al democrațiilor burgheze, nu este supus pericolului de "înstrăinare" de societate. Semnificatul dual al conceptului italian de totalitarism revoluționar mussolinian și filosofico-statal al lui Gentile a fost preluat și adaptat de germani. Ernst Jünger a acordat acestui concept, ca și Mussolini, semnificații dinamice, vorbind de "războiul total și mobilizarea totală", iar cel mai cunoscut teoretician german al dreptului, Carl Schmidt, a dezvoltat în spirit gentilian conceptul prin prisma definirii relațiilor fundamentale politice dintre "amic-inamic", în care a inserat, ca antiteză istorică la pluralismul Statului liberal, noțiunea de "identitate totală dintre stat și societate". Lumea anglo-saxonă, după pactul germano-sovietic Ribbentrop, Molotov, a aplicat termenul de "totalitarism" și bolșevismului.

S-a făcut constant și fără o bază științifică o comparație care a mers uneori până la confundarea și identificarea totalitarismului cu fascismul. De la bun început ambele noțiuni categorisesc fenomene care sunt judecate negativ. Este aproape imposibil de a le trata ca instrumente utilitare neutre, lipsite de orice conotație politică. Marile controverse legate de aceste două noțiuni demonstrează cât de strâns legate sunt istoria, politica și vocabularul și cât de dificilă este o definiție precisă a lor. În plus, distincția dintre conceptualizare și teorie este adesea

²⁹⁷ Le Corbusier, *Oeuvre complète 1952-1957*, vol. VI, (ediție îngrijită de W. Boesiger), Éditions Girsberger, Zürich 1957

²⁹⁸ André Malraux, *Oraison funèbre de Le Corbusier*, dans la Cour carrée "Napoleon" du Louvre, Paris, 1 septembre 1965

extrem de obscură. Dacă prin "teorie" se înțelege un ansamblu de propoziții legate între ele prin relații de inducție și deducție posedând o putere explicativă, iar prin "concept", un demers lingvistic abstract fără statut independent și care nu oferă explicații sistematice, dacă vorbim despre totalitarism, se poate vorbi doar de un concept al totalitarismului, cum o face Friedrich, și nu de o veritabilă teorie a totalitarismului.

Conceptele de totalitarism și de fascism nu desemnează doar regimuri diferite, dar și "tipuri generice" diferite, cum susține Ian Kershaw. Doar o abordare comparativă a problemei ar putea clarifica multe dintre ambiguitățile celor două concepte, prin statutarea unui "model" al totalitarismului și definirea relațiilor dintre "sursă și influențe", dintre mișcările fasciste și instituțiile puterii. În principiu există două moduri de definire a conceptului general de totalitarism, care până mai ieri păreau a fi ireconciliabile. Primul mod este cel de "stânga", de sorginte marxistă. Analizii marxiști plecau de la premise teoretice ce se vroiau "științifice", dar aplicarea lor în teorie se baza pe o definire conceptuală ambiguă și adesea pe o cvasitautologie. Esența acestei poziții constă în susținerea tezei privitoare la faptul că dictaturile de dreapta sunt "fundamental diferite" de cele de stânga, iar teroarea comunistă este pozitivă, fiind "orientată spre transformarea completă și radicală a societății", în timp ce teroarea fascisto-nazistă este negativă, ignorând aprioric faptul că și fascismul și nazismul urmăreau exact același lucru: restructurarea totală a societății. "Nu numai că am făcut să cadă capete, dar în plus le-am educat"²⁹⁹, afirma cu cinism Lenin, într-o discuție avută în 1920 cu Klara Zedkin.

A doua teză, care în ultima perioadă a început a fi vehiculată și în țările dispărutului "lagăr socialist", susține exact contrariul, deci faptul că totalitarismul de dreapta este "fundamental identic" cu cel de stânga. Teza marxistă privitoare la faptul că totalitarismul fascist și nazist are un substrat "funciar inuman și negativ" axiomatic, în timp ce totalitarismul de stânga are tot axiomatic un substrat "uman și pozitiv", nu poate convinge, argumentația bazându-se, după Adam, "pe o deducție ce se face plecând de la viitor (care este neverificabil și nefalsificabil) și proiectând totul în prezent, procedură neacceptabilă din punct de vedere logic". Aceasta ar presupune că forma și conținutul pot fi disociate, fapt neacceptat chiar și de dialectica materialistă.

Totalitarismul mai poate fi definit și ca o mutație la limita patologicului, survenită la nivelul relației reciproc-biunivoce dintre stat și putere, care conduce la eliminarea noțiunii de individ și înlocuirea ei cu noțiunea de masă. Masele sunt mobilizate plebiscitar în jurul formei sublimite a statului care este partidul, la rândul său sublimat sub forma "șefului". Individul multiplicat aritmetic în masă refuză total orice forme diferite de existență (materială și spirituală) în afara celor fixate și instituționalizate de regim, prin politizarea tuturor aspectelor existenței sociale și spirituale. Masele devin atomii care au un nucleu format din triada: partid-stat-conducător.

Una dintre cele mai valabile definiții ale totalitarismului a fost dată de către Lewis Mumford, care, în cartea sa "Mitul mașinii", afirmă că totalitarismul este "o structură invizibilă, compusă din elemente anatomice umane, vii dar rigide, dotate fiecare cu o funcțiune, cu un rol și cu o sarcină; această imensă organizație colectivă face posibilă o gigantică rentabilitate a muncii și realizarea de proiecte grandioase"³⁰⁰.

În lumea sistemică totalitară, arta și în special arhitectura au drept funcțiune principală transformarea aridei și secii materii prime ce este ideologia într-un restructurat repertoriu de

²⁹⁹ Klara Zedkin, *Erinnerungen an Lenin*, Verlag für Literatur und Politik, Wien, Berlin 1929

³⁰⁰ Lewis Mumford, *Le Mythe de la machine*, 2 vol. (1967-1970), Paris, Fayard, 1974.

imagini generatoare de mituri destinate societății ce trebuie înțeleasă ca entitate de nucleu abstracte formate din și mai abstracți atomi: oamenii.

Iluzoriul "om nou", omul fascist, omul sovietic, omul nazist, dotat cu o psihologie proprie, cu o etică și o morală nouă, modelată și modelabilă ideologic, acționând programat, a fost idealul neîmplinit al totalitarismului italian, sovietic și german. Omul nou al totalitarismului nu trebuie să fie doar fascistul, nazistul sau comunistul devotat și fidel, ci să posede calitatea de a nu realiza distincția dintre bine și rău, dintre fals și adevărat, dintre realitate și ficțiune. Omul nou trebuie să fie posesorul unui nou limbaj grație căruia să poată vorbi nu pentru a spune ceva, ci pentru a obține ceva precis. Semantica omului nou nu inventează concepte noi, ci redă, cum spune Hannah Arendt, "sensul originar al cuvintelor deformate de secole de societatea burgheză și capitalistă"³⁰¹.

În privința "omului nou", a intelectualului de tip nou, Buharin, care considera că noțiuni ca "popor, libertate, bine" nu sunt decât cuvinte goale, demagogice, lipsite de un veritabil fundament, afirma că: "Este esențial pentru noi ca toate cadrele "intelighenției" să aibă o formațiune ideologică strictă. Da, noi vom fabrica intelectuali precum produsele fabricate pe bandă rulantă în uzine"³⁰².

Mussolini, grație structurii sale futuriste, a considerat "conceptul de om nou" ca element de bază al doctrinei fasciste. Dr. Goebbels, om de factură "expresionistă", profetiza și el nașterea iminentă a omului nou, iar Hitler afirma că național-socialismul este "mai mult decât o religie, este dorința de a recrea specia umană". Pentru lumea sovietică omul nou era "produsul cel mai important al tuturor timpurilor".

Oswald Spengler consideră omul nou, ca fiind un produs eminent politic, drept un: "Cunoscător de oameni, de situații, de lucruri [...] Tactul tainic al oricărei deveniri este în el și în lucrurile istorice un singur și același lucru [...] Adevăratul om de stat este persoană istorică ce are drept voință individuală direcția ei (a istoriei) și drept caracter logica ei organică. Unii oameni au capacitatea de a crea o tradiție, de a imprima un sens istoriei, de a-i face pe alții să se încadreze în gândirea sau acțiunea lor. Pentru un astfel de om "cea dintâi datorie este: să facă el însuși ceva; a doua, care este mai puțin aparentă, dar mai mare și mai grea în eforturile ei îndepărtate: să creeze o tradiție, să-i aducă pe ceilalți la propria sa operă; tactul și spiritul său constă în a dezlănțui un curent de activitate unitară, care nu mai are nevoie spre a se menține în formă de prezența primului conducător [...] El însuși dispăre ca persoană din acest curent la capătul câtorva ani. Dar o minoritate chemată de el la existență, o altă ființă de o specie stranie, îl înlocuiește pentru un timp nedeterminat. Acest element cosmic, suflet al clasei conducătoare, poate fi născut de un individ și-i poate fi moștenitor; și acest fapt este cel care a produs efectele durabile ale întregii istorii"³⁰³.

Unul dintre invariantii totalitarismului a fost ura constantă pentru religie în special și pentru creștinism în particular, cu toate că Nikolai Berdiaev, marele filosof exilat de către Lenin, remarcă caracterul mistic al totalitarismului, considerând bolșevismul ca pe o "aplicație deformată, inversă, a sufletului rus", iar pe bolșevici drept "o sectă religioasă atee care a pus mâna pe putere"³⁰⁴.

³⁰¹ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme* (The Origins of Totalitarianism), 3 volumes (Antisemitism, Imperialism, Totalitarianism), 1951; nouvelles éditions en 1958, 1966, 1973

³⁰² Nikolai Buharin, *Les Problèmes fondamentaux de la culture contemporaine*, 1936, Nouvelles Fondations, n°6, 2007

³⁰³ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, vol. 1: Viena 1918, vol. 2: München 1922.

³⁰⁴ Nikolai Berdiaev, *Les Sources et le sens du communisme russe* (1937), Ed. Gallimard, coll. Idées », Paris, 1963

Sovieticii aveau, cu toată propaganda virulentă antireligioasă, cea mai mistică concepție despre Partid, despre infailibilul Partid: "În ultimă analiză, Partidul are întotdeauna dreptate, deoarece Partidul este singurul instrument istoric dat proletariatului pentru rezolvarea problemelor sale fundamentale, deoarece istoria nu a creat o altă cale pentru a înțelege ce este just"³⁰⁵.

Și pentru ateul Mussolini, care a semnat cu Vaticanul un Concordat valabil și azi, act fundamental care separă total biserica de stat, fascismul, cu toate că era considerat un moment pasager al istoriei, avea în el ceva de factură mistico-religioasă, iar cultul pentru patrie se metamorfoza în cult pentru Duce, care era de natură cvasireligioasă, gândurile și imaginea sa fiind sacrosante.

Pentru național socialiști, afirma Hitler, "umanismul, principiul intangibil al creștinismului, manipulat aproape 2000 de ani, s-a transformat într-o dogmă din ce în ce mai îndepărtată de realitate. Național-socialismul, dimpotrivă, dacă vrea să-și atingă scopurile, trebuie să se lase condus de datele cele mai recente ale cercetărilor științifice [...] Dogma creștinismului se prăbușește în fața progreselor tehnicii [...] Miturile se prăbușesc unul după altul. Tot ceea ce rămâne de făcut este de a demonstra că nu există în natură nici o frontieră între organic și anorganic. Atunci când înțelegerea universului va fi larg răspândită, atunci când majoritatea oamenilor va ști că stelele nu sunt surse de lumină, ci lumi poate locuite ca și lumea noastră, atunci doctrina creștină va apărea ca o absurditate [...] Omul care trăiește în comuniune cu natura este necesarmente opus bisericilor și iată de ce bisericile se îndreaptă spre pieire, deoarece știința va birui până la urmă"³⁰⁶.

În propaganda vizuală totalitară similitudinile sunt totale, cu substrat și decodificare mistică, între imaginile lui Lenin și Stalin din "colțul roșu" cu nelipsitele gazete de perete și "micile altare" naziste, obligatorii în orice instituție, în care erau expuse spre venerație simbolurile Statului-Partid, precum și imaginea Führerului.

Alt invariant al totalitarismului este conceptul de "mase". În toate regimurile, parcă pentru a nu contrazice termenul de "regim", după toate mișcările revoluționare se materializează un nou mit, "mitul festiv", tradus în ritualuri de mase, care facilitează trecerea de la cotidian la sacru, provocând mutații profunde în conștiințe și în dialecticele raționale. În lumea "totalitară" masele sunt "fagocitate" de către spațiu, dând individului starea și sentimentul deplinei integrări în masele care devin unicul element dominator capabil de a conferi dimensiune puterii recent cucerite. Individul se sublimază în mase care nu pot fi contrapuse decât unui unic personaj care la scara maselor devine unica lor expresie. Acest element de contrapondere se poate confunda doar cu Ducele, Führerul sau cu șeful partidului unic.

ARTA TOTALITARĂ

Arta, în lumea totalitară, are atât originea cât și finalitatea clar definite. Originea este în mod categoric și obligatoriu revoluția. "Ar fi naiv a gândi că revoluția poate ocoli arta și că aceasta, ca Frumoasa din pădurea adormită, va putea trăi undeva în afara timpului sau în paralel cu el [...] Atunci când politica devine o dramă populară, artistul nu mai poate zice: «aceasta nu are nimic comun cu mine», deoarece ea are totul comun cu el. Și dacă ratează șansa care îi este oferită de a lua, prin mijloacele artei, o poziție clară vis-à-vis de noile principii, atunci nu trebuie să se mire că viața trece alături de el"³⁰⁷.

³⁰⁵ Leon Trotski, *Stalinism*, Londra 1982

³⁰⁶ Adolf Hitler, *Părerii despre război și pace*, 11 noiembrie 1941, în Domarus, M., *The Complete Hitler*, (2007). A Digital Desktop Reference to His Speeches & Proclamations 1932-1945.

³⁰⁷ în: Ernest K. Bramsted, *Goebbels and National Socialist Propaganda. 1925-1945*, Michigan State University Press, Michigan, 1965

Finalitatea artei totalitare poate fi dedusă sintetic din fraza lui Filonov, din 1919: "Trebuie să organizăm arta și să o facem, precum industria grea și Armata Roșie, un instrument eficace în serviciul unui proiect de stat total"³⁰⁸.

Din cauze multiple, cu substrat mai mult politic decât științific, atunci când se analizează cultura unui stat totalitar, există tendința de a se nega aprioric existența unui "fenomen cultural totalitar". Se motivează această poziție considerându-se că un fenomen cultural nu poate fi generat de un element extracultural, cum este ideologia. Totuși ideologia, generatoare de tematici, generează un stil propriu și "stilul" este acela care face ca totalitarismul, indiferent dacă este italian, german sau sovietic, să genereze o artă care se deosebește structural de cea a culturii burgheze. Orice paralele ce se fac cu momente similare existente în culturile "democratice", orice asemănări formale, ignoră acest punct de importanță majoră, iar motivându-se că în definitiv neoclasicismul, care pare a fi principala caracteristică a arhitecturii totalitare, a bântuit cu o violență similară și în principalele exponente ale occidentului democratic, se ignoră faptul că există neoclasicism și neoclasicism. Adică, nu se pot compara arhitecturi făcute cu elementele componente ale unui limbaj, care a avut o totală coerență la vremea lui, cu arhitecturi care golesc de orice conținut "ideologic" neoclasicul și în golul rămas inserează o nouă ideologie, o nouă tematică și un nou stil. Acesta este cazul arhitecturii naziste și staliniste.

Pentru Mussolini cultura modernă capitalistă este rezultatul unei însumări de "isme" efemere, care "dezbracă poporul de propriul stil, de un comportament definit de elan, de forță, de pitoresc, de elementele imprevizibilului și miraculosului, în esență de tot ceea ce înseamnă sufletul poporului"³⁰⁹. Acestei culturi, considerată "formă specifică a decadenței lumii burgheze", i se opunea în Italia o cultură nouă, fascistă, cultură care nu și-a definit însă niciodată cu precizie caracteristicile formale și stilistice.

Stilul artei totalitare este generat de o structură care încearcă să facă fuziunea tuturor elementelor într-un exemplu unic și magnific, construit pentru toate epocile și pentru toate popoarele. Stilul artei totalitare este rezultatul subordonării producției artistice depersonalizate unui țel comun, orientarea ei spre un centru unic. Stilul artei totalitare (înțeles nu doar ca o însumare de expediente formale, ci ca expresie a unei epoci) se adresează posterității, în timp ce limbajul ei se adresează contemporanilor. Limbajul artei totalitare este în general realist, pentru a crea, cu maximă eficacitate și finalitate propagandistică, noi mituri populare, menite formal a educa masele, dar de fapt menite a le poseda, a le subordona total, adică totalitar. Limbajul ei a evoluat în timp, dar întotdeauna în limitele impuse de un realism care nu era atât un element stilistic, cât cel mai sigur mod de a transmite o informație care trebuia decodificată într-un singur mod, un semn de loialitate a artistului, un gaj al participării sale la gândirea și simțirea colectivă". Hitler, cu un pragmatism total, era indiferent față de reala fervoare ideologică a artiștilor. Dacă serveau puterea era suficient. Nu trebuie ignorat faptul că cele mai importante personalități ale culturii celui de al III-lea Reich nu erau nici măcar membri ai partidului național-socialist. Într-o societate care exaltă colectivitatea în detrimentul individului, important este produsul creat, iar un artist care nu aparține partidului poate fi uneori mai util pe plan ideologic, dacă respectă criteriile formale totalitare, decât un nazist sau un bolșevic convins, ca Nolde sau Lissitsky. Arta totalitară are un aspect monolitic, cu toate că este formată din elemente diferite subordonate unui scop unic, într-o strictă ierarhie a valorilor și este similară cu arta religioasă, în care terestrul nu are sens decât în măsura în care este un reflex al celestului. Deci,

³⁰⁸ Pavel Filonov, „*A Hero and His Fate*” collected writings on art and revolution 1914-1940, translated, edited and annotated by Nicoletta Misler and John E. Bowl, Silvergirl, Inc., Austin, Texas, 1983

³⁰⁹ Benito Mussolini, *Opera omnia*, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, Ed. La Fenice, Firenze 1951.

cu toate similitudinile date de realism, arta totalitară nu derivă din neoclasicismul secolului al XIX-lea, ci din "epoca de aur a catedralelor".

Arta totalitară germană și sovietică, după ce a negat și a distrus avangarda, a încercat a-și împlini idealurile prin crearea "unei noi comunități", în care societatea să fie organizată pe o bază rațională, materialistă și având o strictă finalitate. Din acest punct de vedere, în pofida tendințelor ei paseiste, arta totalitară este copilul legitim al epocii noastre, chiar dacă a realizat deformat parte din visurile avangardei și chiar dacă și-a creat monolitismul pornind de la concepțiile secolului al XIX-lea, mai degrabă decât din lumea contemporană. Dar trebuiesc fă-cute clare demarcații între artele totalitare. Astfel arta fascistă italiană a aspirat la un model stilistic ideal, în limbaj modern, arta nazistă s-a apropiat de acest model, iar realismul socialist stalinist a fost pe punctul de a-l realiza.

Invariant fundamental al artei totalitare este "colectivismul total al artei". Arta "aparține poporului": arta nu se consumă individual ci colectiv și ades nu este rezultatul unui singur artist ci al unui grup, al unei "brigăzi", deci arta este un produs pentru colectivitate, creată colectiv.

Lenin confirmă importanța acestui caracter care poate fi considerat ca unul dintre cele mai importante ale artei totalitare, afirmând în 1920 că: "Ceea ce contează nu este ceea ce arta aduce câtorva sute sau chiar mai multor mii de membri ai unei populații care se cifrează la milioane. Arta aparține poporului. Rădăcinile sale trebuie să penetreze cât mai larg posibil, cât mai în adâncul maselor muncitoare. Ea trebuie să fie înțeleasă (de înțeles) și iubită de ele. Ea trebuie să unească sentimentul, gândirea și aspirațiile acestor mase pe care trebuie să le educe"³¹⁰.

Din colectivismul total al artei derivă caracterul ei "popular" care devine un alt invariant al artei totalitare. Arta trebuie să fie "comprehensibilă pentru milioanele de muncitori", iar artiștii să conceapă forme de expresie care să fie inteligibile pentru milioane de oameni³¹¹.

Afirmațiile filosofului "oficial" al celui de-al Treilea Reich, Alfred Rosenberg, sunt similare cu cele ale lui Lenin: "este vorba de o convingere, nu de o tactică sau de politică, că arta este încarnarea la cel mai înalt grad a sufletului poporului"³¹².

Tot invariant al totalitarismului german și sovietic este conservatorismul, caracterizat de arhaism, eclecticism și paseism, de refuzul principal de spirit inventiv, caracteristici care fac din arta totalitară un element diametral opus spiritului și culturii moderne. În acest sens se exprimă cu claritate Hitler: "Arta nu poate să se schimbe constant, așa cum se schimbă moda. Noi vorbim de o artă eternă și această eternitate este condiționată de caracterul stabil al poporului care creează și susține această artă în decursul secolelor. Un creator nu schimbă decât imperceptibil caracterul artei; o artă autentică [...] nu este supusă decât la schimbări minore. A produce aceste schimbări este privilegiul acelor artiști cărora le este dat de a-și extrage inspirația din străfundurile inimii poporului"³¹³.

Dr. Goebbels declara că nazismul este o veritabilă "revoluție spirituală care va genera noua sensibilitate stilistică. Arta germană are nevoie de sânge proaspăt. Partizanii ei sunt tineri și ideile lor sunt tinere. Ei nu mai au nimic în comun cu trecutul lăsat în urma noastră. Artistul care trebuie să exprime această epocă trebuie, el însuși, să fie tânăr. El trebuie să creeze forme noi"³¹⁴.

ARHITECTURA TOTALITARĂ

³¹⁰ Klara Zedkin, *Convorbiri cu Lenin*, Moscova, 1955

³¹¹ *Istoria russkovo iskustvo*, Moscova, 1957

³¹² Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. Verlag Hoheneichen, München 1930

³¹³ Norman Hepburn Baynes, *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, Volume I, II, Oxford University Press, 1942

³¹⁴ Barbara M.Lane: *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*; Harvard University Press, 1968

În cadrul fenomenului ciclic, pulsatoriu, al procesului de devenire a arhitecturii, după primele căutări febrile moderniste, deci după experiențele art nouveau-ului, expresionismului și raționalismului, în Italia, Uniunea Sovietică și Germania apar germenii unei contrareacții față de modernism. În cele trei state "campioane ale totalitarismului", această contrareacție este similară din unele puncte de vedere și diferită radical din altele. Se poate afirma că ne găsim în fața nu doar a unei reacții de respingere a stilului modern care se dorea internațional, ci în fața unei veritabile variante a modernismului care apelează la alte argumente în căutarea unei alte finalități. Această variantă a modernismului caută în cheie fascistă, național-socialistă sau comunistă să stabilească un tip nou de artă, o artă implicată profund în toate formele de viață socială.

Regimurile politice din țările mai sus amintite, regimuri autoritare, totalitare, nedemocratice, profund diferite în formă, dar similare în fond, și-au asumat rolul de a împlini pe plan social și arhitectural "revoluțiile" din care s-au întrupat, încercând a face din arhitectură mai mult decât un simplu instrument menit să reflecte cu mijloace specifice societatea; ele au încercat, și în mare măsură au reușit, să facă din "arta de a construi" un instrument al puterii, al propagandei, un instrument care să îmbrace nevoile sociale nu în haina artistică a momentului, ci într-una astfel croită încât să pară, mai mult decât utopic, un afiș cu toate calitățile și defectele, cu toate avantajele și dezavantajele pe care acest mijloc de comunicare în masă îl prezintă: acțiune directă și imediată de informare, cu rol simbolic dar superficial, pândit de forma cea mai acută de perisabilitate.

Statele totalitare, state atât de diferite între ele prin tradiții cultural-artistice și sociale, cu aspirații și finalități politice însă similare, au căutat pe căi și cu mijloace diferite să realizeze "omul nou", încercând să asigure acestui ipotetic și dubios "produs" un mediu arhitectural generat atât de realele lui nevoi materiale și spirituale, dar mai ales de clare nevoi ideologice care sunt adesea utopice și anacronice.

Cuvântul de ordine pentru arhitecții lumii totalitare a fost cel al respectării primului și al celui mai important deziderat al noului stil, a construcțiilor pentru mase, a arhitecturii populare, opusă "întunecatei arhitecturi burgheze, a trecutului capitalist. Pentru prima oară, poporul a devenit singurul comanditar al arhitecturii (sovietice), judecătorul ei suprem"³¹⁵.

Aceeași idee o exprimă în altă formă și Hitler: "Edificiul creat de popor ca entitate trebuie să reprezinte demn pe cel care l-a comandat, poporul ca entitate"³¹⁶.

În contradicție principală cu direcțiile ades dogmatice și autoritare pe care mișcările de avangardă încercau să le imprime fenomenului artistico-arhitectural, arhitectura "totalitară" a anilor '30-'40 are multiple trăsături comune în cele trei țări mai sus amintite, dar și deosebiri profunde, deosebiri generate atât de diversitatea mediilor culturale de proveniență cât și de potențialul economic și financiar diferit. Principalul element comun al celor trei state "socialiste", constructoare ale socialismului corporatist, ale socialismului național și ale socialismului bolșevic constă în ura fățișă, manifestă și nedisimulată contra lumii "burgheze, reacționare".

După anul 1930 apare sub un semn care, la prima vedere, pare a fi al neoclasicismului un așa numit "stil național", în mare măsură o naturală reacție la "stilul internațional", care va marca întreaga arhitectură modernă, mai ales însă pe cea a statelor cu regimuri totalitare: Italia fascistă, Germania național-socialistă și Rusia sovietică stalinistă. Sub un drapel ce se dorea atotbiruitor defilau cu speranța înnoirii totale a arhitecturii, în uniforma fascistă, nazistă sau comunistă,

³¹⁵ *Sobornik Arhitektura SSSR*, 1947

³¹⁶ Norman Hepburn Baynes, *The Speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, Volume I, II, Oxford University Press, 1942

elementele formale ale unui limbaj artistico-arhitectural surogat al lumii greco-romane, preluat adesea în reacționare și sterile discursuri retorice, redundante, ținute într-o limbă "de lemn", în care sintaxa era neoclasică, iar vocabularul eclectic. În URSS, celebra frază leninist-stalinistă a lui Lunacearski³¹⁷, de tristă amintire și cu nefaste urmări, privitoare la "dreptul poporului sovietic la coloane", la coloanele aristocrației, nu era mult diferită în consecințe de rezultatul obținut prin folosirea acelorași coloane de către naziști, în numele lui Nietzsche și în solemne acorduri wagneriene.

Cazul Italiei fasciste, unde puterea a promovat intens și sincer arta și arhitectura de avangardă, este ceva mai particular, deși pericolul vulgarizării arhitecturii prin utilizarea de simboluri clasice sau clasicizante, pândează și eterna "Romă Imperială" a lui Benito Mussolini.

Multă vreme s-a considerat că acest drum, ce părea anacronic, pe care se îndrepta arhitectura țărilor totalitare, reieșea dintr-o reacție organică, naturală, generată de neîmplinirile și rigiditatea dogmatică a raționalistului stil modern internațional. În mare măsură poate fi considerată corectă această teză. Dar nu este suficientă această unică explicație privitoare la faptul că "noul stil" este doar răspunsul dat stilului anterior, deci așa numitului "stil modern internațional", și că acest nou stil respecta acea periodicitate și intercondiționare a stilurilor, în care, după legități și din motive compensatorii obscure, stilul posterior se dorește a fi inversul celui anterior. Mai degrabă se poate vorbi de faptul că procesul de devenire al arhitecturii moderne se bazează pe un extrem de subtil mecanism care lucrează în doi timpi, un timp al permanentei căutări a noului și un altul al noilor certitudini, nu al clasicismului ci al "clasicității". Deci procesul relativ de evoluție a arhitecturii moderne are ca element motric o mișcare de avangardă care, la rândul ei, este bipolară, putându-se vorbi de o avangardă a "modernității" și de una a "clasicității". Astfel se poate explica apariția în anii '30, în majoritatea țărilor, începând cu democratica Franța și sfârșind cu România, a unei profunde contrareacții la stilul modern internațional, în absența motivațiilor socio-istorico-politice ale țărilor totalitare. Nevoia de certitudini a noii clasicități a dus la o arhitectură a "valorilor burgheze" similară ca limbaj formal cu arhitectura valorilor fasciste, naziste sau comuniste.

Neînțelegând bipolaritatea avangardei, Michel Ragon afirmă că modernismul, considerat un fenomen de recuperare a mișcărilor de avangardă de către "intendența politico-culturală", a generat din cauze multiple, printre care și intransigența sa dogmatică, anticorpii din care s-a născut arhitectura totalitară, generatoare a stilului internațional academic, considerat destul de simplist ca formă "pernicioasă ce acapara, în numele și în profitul academismului modern, ideile pionierilor arhitecturii moderne [...] În anumite momente ale zbuciumatei istorii a arhitecturii moderne, reacțiile, fie că sunt de dreapta sau de stânga, duc la aceeași condamnare a arhitecturii moderne (adică a spiritului de modernitate rezultat din cercetare, aventură și dorință de a realiza o societate mai justă și mai frățască). Arhitectura modernă era disprețuită în URSS fiind considerată mic burgheză, în Germania fiind considerată evreiască, iar în Franța deoarece era bolșevică"³¹⁸.

Primul invariant al totalitarismului este violența. Toate formele de revoluție, deci și totalitarismul, sunt caracterizate de violență. Gradul, tipul și intensitatea violenței diferă de la totalitarism la totalitarism, dar el există în mod obligatoriu în matricea generatoare a sistemului. Ortega y Gasset³¹⁹ afirma că civilizație înseamnă constantă aspirație de a reduce violența la

³¹⁷ Anatoli Lunacearski, *L'Esthétique soviétique contre Staline*, trad. Aymeric Monville, Paris, Delga, 2005

³¹⁸ Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Ed. Casterman, 1975

³¹⁹ José Ortega y Gasset, *Œuvres complètes I, II, III*, Ed. Klincksieck, Paris, 1988

ultima ratio. Dar lumea modernă și contemporană a inversat această ordine, proclamând și practicând violența ca *prima ratio*, sau mai de grabă *unica ratio*.

În gândirea totalitară, s-a acordat verbului "a construi" o semnificație unică. Omul nou este în mod categoric considerat un constructor capabil de a realiza "științific noua societate progresistă", expresie a unui stat absolut, a unui stat cu o splendidă arhitectură a legitimității și continuității, capabilă să înfrunte secolele. Din acest motiv, un alt invariant al totalitarismului constă în identificarea absolută a constructorului cu "conducătorul", personificarea cea mai înaltă a "binomului monolitic" Stat-Partid. Astfel Hitler, întrebat de ce nu a devenit arhitect, după ce studiasse la Viena arhitectura de interior (Innarchitektur), a răspuns fără ezitare: "Deoarece, în schimb, am decis să devin arhitectul celui de al Treilea Reich"³²⁰.

Stalin, deși nu a avut nici pregătirea și nici veleitățile de profesionist într-ale arhitecturii ale lui Hitler, era gratificat cu constanță ca "primul arhitect și constructor al pământului nostru natal sovietic". El era prezentat de către propaganda sovietică mai mult ca un simbol decât om, deci ca un supraom a cărui substanță unică, de factură mistică, nu putea fi relevată maselor decât grație "transcendenței artei".

Alți "invarianți" ai arhitecturii totalitare sunt simplificarea retorico-monumentală și sfidarea categoriilor spațiale și temporale prin scara gigantică, "megalomană" cum spunea Speer și prin utilizarea de materiale ale veșniciei, pentru a încredința posterității, deci istoriei, un mesaj peren.

Principalele surse pentru studierea "culturii totalitare" sunt documentele de partid, cuvântările și memoriile diverșilor ierarhi, precum și statutele sindicatelor sau ale uniunilor de creație. Uniunile de creație au fost create în Uniunea Sovietică cu scopul de a fi instrumente docile și eficiente ale înregimentării mișcărilor artistice, "fortărețe ale marilor bătălii ideologice pentru arta și arhitectura poporului", după cum afirma propaganda sovietică și aproape în aceeași termeni și cea nazistă. Similitudinile sunt frapante atât la nivel ideologic cât și la nivelul atitudinilor față de orice formă de avangardă și de independență a creatorilor în general și a arhitecților în special.

În anul 1932, printr-un decret al Comitetului Central al PCUS(b) au fost desființate toate asociațiile și grupările de arhitecți, toate școlile de artă și arhitectură, printre care și celebra școală VKHUTIN (fostul VHUTEMAS), similară școlii Bauhaus (și ea desființată de către naziști în 1933). Toate asociațiile arhitecților au fost înlocuite în 1934 de către Uniunea Arhitecților sovietici, un pseudo-sindicat profesional, în subordinea directă a secției de propagandă a partidului, iar în Germania a fost înființat un organism similar, Camera pentru Cultură, în subordinea directă a dr. Goebbels, ministrul propagandei. Soarta arhitecților care nu au pactizat direct cu puterea a fost de marginalizare în Germania național-socialistă și de eliminare totală în "URSS, țara socialismului victorios". Reprezentanții de frunte ai avangardei ruse au fost victimele unei reprimări totale și violente, unei veritabile ostracizări, fiind scufundați până la moarte, împreună cu familiile lor, în tăcerea și uitarea totală, nepermițându-se nici măcar pomenirea numelor lui Melnikov, Leonidov, Lissitski sau Tatlin, victimele cele mai marcante ale teroarei staliniste. În Germania nazistă unii arhitecți, arieni și nearieni, au preferat să emigreze, pentru a nu face compromisuri "ideologice"; printre ei s-au numărat Gropius, Mies van der Rohe, Wagner, Mey, Mendelssohn.

Pentru aparatul de propagandă totalitar artele vizuale și arhitectura capătă conotații diferite de cele ale lumii "burgheze". Activistul de partid sovietic este identic cu Comisarul pentru artă german, ambii însărcinați de partidul unic să "ideologizeze" creația într-o împlinire

³²⁰ Adolf Hitler, *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes*, in „*Reden des Führers*“, München 1967

idealurilor unor revoluții care se hrăneau cu lupta de clasă sau cu cea de rasă. Activiștii și comisarii ideologici de la sectorul "cultural" au redefinit rolul criticii de artă în statul totalitar. Dr. Goebbels afirma în 1936 că: "într-un stat național-socialist, singurul criteriu pentru a judeca o operă de artă este concepția național-socialistă asupra culturii. Numai partidul și statul au dreptul de a defini criteriile conform concepțiilor național-socialiste ale culturii [...] În viitor, vom aprecia operele de artă ale acelor care se consacră cu sinceritate și în acord cu Weltanschauung-ul național-socialist"³²¹. Concepția despre creație a lui Josef Goebbels este identică cu cea promovată de către revista *Iskustvo*, organul sindicatului artiștilor sovietici, tribuna oficială de propagandă ideologică.

Arhitectura, forma cea mai reprezentativă a "artei de stat", considerată de către lumea totalitară ca element al suprastructurii, era inclusă într-un sistem de valori cu decodificare politică și supusă aceluiași legități ca și celelalte forme de manifestare artistică. Hitler, pornind de la o idee a lui Semper spunea: "Atunci când o nouă idee se impune, fiind receptată imediat de către conștiința colectivă, ea găsește mereu în arhitectură unicul instrument capabil a-i traduce ideologia în construcții monumentale. Această puternică capacitate civilizatoare a fost întotdeauna recunoscută arhitecturii: din acest motiv ea a fost simbol al sistemului social, religios și politic dominant. Dar impulsul necesar pentru punerea în aplicare a acestor funcțiuni nu a fost dat de arhitecți, ci de regeneratorii societății"³²².

Arhitectura totalitară este modelată în formă particulară prin traducerea în limbaj arhitectural a unor directive de partid produse de o ideologie "științifică" grație căreia nu forma este purtătoarea conținutului, ci conținutul este definit formal din exterior. Arhitectura totalitară este expresia întrupării mitului unei noi realități. "Conceptele, cuvintele și valorile sunt despuiate de semnificația lor tradițională [...] Regula totalitară încearcă să posedă persoana pe de-a-ntregul, de la conștiință la substanța și la spontaneitatea existenței sale. Regimul vrea să creeze, în acord cu propriul său proiect ideologic și cu tehnicile de inginerie socială, o societate totalmente nouă, un om de tip nou, cum a spus Lenin, și chiar o lume nouă"³²³.

Spre deosebire de situația din Germania și URSS, Italia totalitară prin fascismul ei a privit cu o cu totul altă flexibilitate fenomenul de ideologizare a artei, care are drept finalitate transformarea artei în "mijloc de educare a maselor în spiritul revoluției". Similar cu punctul de vedere al nazismului și bolșevismului, fascismul pleacă de la teza, care poate fi considerată ca unul dintre invariabilii totalitarismului, că o lume nouă ieșită dintr-o revoluție antiburgheză trebuie să aibă o artă proprie, principial antiburgheză. Presa italiană a vremii vorbea constant de faptul că arta fascistă este o artă a "maselor", o "artă colectivă" de maximă frumusețe, opusă artei burgheze individualiste, iar Giuseppe Bottai, ca ministru al educației, afirma că: "Arta trebuie să înceteze a mai fi doar un privilegiu al burgheziei"³²⁴. Dar față de intransigența totală a nazismului și a bolșevismului, fascismul italian nu și-a propus să-și impună cu forța "ideologia" și nu a creat categorii distincte de artiști ai regimului și artiști "degenerați", "reacționari, sau cosmopoliți".

Noile instituții ale statului fascist: Academia Italiei, înființată în 1925, Ministerul Culturii Populare, Departamentul de Stat pentru Arta Modernă, precum și Sindicatul Național al Artelor Plastice Fasciste (1927) recomandau, în principiu, realizarea unei arte care să devină "un factor de ameliorare a culturii poporului", de a suscita în artist, cum spunea Mariani, "un sens de

³²¹ În: Ernest K. Bramsted, *Goebbels and National Socialist Propaganda. 1925-1945*, Michigan State University Press, Michigan, 1965

³²² Adolf Hitler, *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes*, in „*Reden des Führers*”, München 1967

³²³ Hans Buchheim, *Totalitarian Rule: Its Nature and Characteristics*, Middletown, Ct: Weysleyan University Press, 1968

³²⁴ Giuseppe Bottai, *Scritti*, Ed. Cappelli, Bologna 1965

responsabilitate, o continuitate a locului său în viața patriei". Dacă în lumea totalitarismului german și sovietic dogmele ideologico-artistice erau sacrosante, în Italia mussoliniană ele nu erau nici măcar obligatorii, iar "cenzura de partid" nu funcționa decât la nivelul presei cotidiene. Artiști și arhitecți de primă mărime au putut fi membri sinceri și entuziaști ai partidului fascist, dar creatori independenți care și-au urmat netulburați propria cale în materializarea propriilor idealuri creatoare. Grație acestei poziții particulare a fascismului, rezultatele practice ale creației în Italia fascistă și mai ales poziția față de arta și arhitectura modernă au fost fundamental diferite de cele din Rusia Sovietică și Germania nazistă, țări în care conceptul de arhitectură totalitară a avut maxima împlinire. Arhitectura fascismului italian, chiar considerată "artă de stat", are cu totul alte accepțiuni pentru termenii: modernitate și clasicitate, termeni structurali pentru arhitectura modernă. Sofici definește modernitatea ca fiind în esență "sinonimul subversiunii, al rebeliunii, al anarhiei. Subversiune a principiului de ordine, de rebeliune contra tradiției clasice, anarhie, adică negare a valorilor ierarhice, sociale și civile din domeniul artei [...] Clasicitatea este expresia artistică de profundă umanitate, de totală virilitate, de perfecțiune exemplară. Clasicitatea este înainte de toate popularitate. Este popularitate deoarece înseamnă naturalețe, adevăr, sociabilitate, seriozitate fundamentală, sens al realității pământului, muncă bine făcută, dragoste a clarității, sănătate, ideal moral, cult al frumosului, al binelui și al adevărului; deci antiacademism"³²⁵. "A existat o vreme în care se credea că fascismul și cultura, fascismul și teoria, ar fi antagoniste. Un astfel de antagonism există doar dacă înțelegem prin cultură o erudiție rigidă, o acumulare mecanică de cunoștințe fără căldură și viață, unde intelectul seamănă cu un cuptor plin până la refuz de fapte din care nu se poate scoate nimic. Fascismul nu participă la o astfel de cultură, o disprețuiește; la fel cum el nu are nici un fel de simpatie pentru diverșii filosofi abstracți și intelectualmente neutri care se închid adesea în turnul lor de fildeș pentru a-și ascunde incurabila lor sterilitate spirituală. Cultura și diplomele universitare nu dau celor ce le posedă dreptul de a rămâne în afara vieții cotidiene a epocii noastre. Dimpotrivă, acestea cer de la noi să trăim plener, să aparținem timpurilor noastre, să evităm singurătățile egoiste și sterile, deoarece noi nu putem rămâne alături de experiența intensă și extraordinară a acestei perioade magnifice care ne face să trăim faptele creației și ale efortului. În statul nostru fascist toate forțele intelectuale, care lucrează pentru conștiință și spirit, trebuie să se multiplice și să marcheze profund viața noastră națională. Atunci Roma, din nou, va conduce lumea"³²⁶.

Mussolini, după ce prima și cea mai creatoare fază a futurismului trecuse, nu și-a abandonat idealurile sale futuriste, rămânând constant partizan al cultului tinereții, al forței, al virilității, al optimismului și al urii fundamentale pentru tot ceea ce se poate numi cultură burgheză. Pentru el ideologia nu reprezenta decât un mijloc de atingere a scopurilor politice și o caracteriza sintetic ca "un lux destinat doar intelectualilor". Pe Hitler îl considera un "ideolog care mai mult vorbește decât guvernează"³²⁷. În anul 1934 în care antimodernismul atingea în Germania și Rusia forme paroxistice, Mussolini se exprimă clar ca un apărător al arhitecturii moderne, considerând că este "absurd, în epoca noastră, să denigrezi arhitectura funcțională și rațională"³²⁸ și această afirmație se făcea în același moment în care Hitler îi afirma lui Speer, contemplând un vast complex industrial al firmei Krupp din Essen, că: "Suntem confrunțați aici

³²⁵ "Ardengo Soffici *L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*" a cura di G. Pampaloni, atti del Convegno di studi, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 1975, Centro Di, Firenze, 1976

³²⁶ Mussolini, în "*Matino*" din 20 mai 1934, în: „*Opera omnia*”, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, Ed. La Fenice, Firenze 1951.

³²⁷ în: Denis Mack Smith, *Mussolini*, ed. Flammarion, Paris 1985

³²⁸ Mussolini, *Sabaudia, città nuova fascista*, în: „*Opera omnia*”, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, Ed. La Fenice, Firenze 1951.

cu tipuri de exigențe diferite de cele care sunt cerute de afacerile publice, unde stilul doric se impune"³²⁹.

Arta și arhitectura realist-socialistă s-au proclamat drept singurele moștenitoare legitime ale celor mai valoroase tradiții culturale universale. Lunacearski a fost acela care a recomandat arhitecților și artiștilor sovietici să "se bazeze mai ales pe arhitectura clasică a antichității decât pe arhitectura burgheză, să ia drept modele cele mai grandioase realizări ale arhitecturii grecești"³³⁰. În același spirit Hitler recomanda că "este mai bine să imiți un lucru bun decât să produci un lucru nou dar prost".

În 1934, de la tribuna primului congres al arhitecților sovietici, Sciusev afirma, pornind de la indicațiile lui Lunacearski, că: "Edificiile oficiale, de utilitate publică ale vechii Rome sunt, prin scara și calitatea lor artistică, un fenomen unic în arhitectura mondială. Noi suntem, în acest domeniu, singurii moștenitori direcți ai Romei; numai o societate socialistă, dispunând de o tehnologie socialistă, poate să construiască mai mare și să atingă o perfecțiune artistică și mai superioară (sic)"³³¹. Dat fiind faptul că regimuri similare generează afirmații similare, Sciusev nu a făcut altceva decât să emită un punct de vedere similar cu al lui Hitler, care, în nenumărate ocazii califica arhitectura Romei "cea mai magnifică republică a istoriei" ca pe o arhitectură a "clarității, grandorii și a monumentalității". Și al Treilea Reich, prin gura lui Hitler și prin produsul arhitecților săi, își revendica, într-o mare măsură pe bună dreptate, titlul de urmaș legitim al Romei; dar al unei "anumite" Rome. Dorința de legitimă continuare a grandorii Eternei Urbe a fost, în mod forțat și adeseori caricatural, materializată în arhitectura "artă de stat", dând naștere la "sisteme de ordine dorice sau ionice, portice și pedestaluri, frize de temple, basoreliefuluri de sarcofage [...] care constituiau elementele principale ale decorației arhitecturale". În Germania și URSS "nenumărate coloane decorau fațadele construcțiilor oficiale, de la complexul de la Nürnberg de Speer la biblioteca Lenin din Moscova, de la Casa Soldatului din Berlin la teatrele de Stat din Novosibirsk, Minsk, Soci, Alma Ata etc."³³².

Golomstock consideră că în căutarea grandiosului, arhitectura totalitară a împrumutat din epoci și din culturile cele mai variate, tot ceea ce părea să-i convină, "inspirându-se din monumentalitatea piramidelor egiptene, din fantezia ziguratelor babiloniene, din splendoarea barocului european, precum și din sinteza eclectică a tuturor acestor elemente ce o formează arhitectura secolului al XIX-lea"³³³. Periplul arhitecturii sovietice a început prin căutarea surselor în Grecia, apoi în Roma Imperială și în Italia renascentistă, pentru a ajunge la Moscova istorică, din arhitectură căreia s-au extras forme simbolice (turnurile Kremlinului, arcaturile și clopotnițele bisericilor).

Speer afirmă în Jurnalul de la Spandau, ignorând că se pot copia formele unei epoci, dar niciodată și spiritul ei, că este posibilă elaborarea unui stil care să "fie de o originalitate indiscutabilă, prin combinația diverselor stiluri istorice"³³⁴. Dar spiritul totalitar, nefiind același cu spiritul epocilor luate drept "modele", cu toate că a aspirat în mod deliberat să se apropie conceptual, prin decalcuri și interpretări planimetrice, volumetrice și decorative, de formele sobre ale arhitecturii clasice, a ajuns să naufragieze jalnic într-un pseudo-baroc anacronic, eclectic, retoric și adeseori kitsch.

³²⁹ Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Propyläen Verlag, 2002 [1975].

³³⁰ Antoli Lunacearski, *Architektura SSSR*, Nr.1-2, 1932

³³¹ Ibidem

³³² Igor Golomstock, *L'Art totalitaire*, Édition Carré, Paris 1991,

³³³ Ibidem

³³⁴ Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Propyläen Verlag, 2002 [1975].

Analizate în ansamblu, arta și arhitectura secolului XX pot fi considerate ca având două sub "supra curente": unul ce poate fi definit ca de avangardă și apărut în țările "democratice", iar al doilea "conservator", apărut în țările "totalitare". Cultura totalitară apare ca un fenomen normal, organic, nu opus, ci compensatoriu culturii avangardei. "În decursul secolului nostru a apărut o artă de tip nou pretutindeni unde un regim totalitar, indiferent de culoarea lui, și-a aservit cultura pentru propriile sale nevoi. Tradițiile istorice și-au pus pecetea pe fie-care variantă națională, dar dacă le examinăm ca formând un tot unitar, aceste variante se aseamănă infinit mai mult între ele decât cu cele ce aparțin în general spiritului artistic al secolului XX. Dacă vom lua în considerație scara artei totalitare și vasta ei răspândire, atunci ne pare că nu este prea îndrăzneț de a o defini ca fiind, după modernism, un al doilea stil internațional al culturii contemporane, un stil care merită atât un nume specific cât și un studiu atent"³³⁵.

Și dacă *scientia et potentia in idem coincidunt* (știința este unul și același lucru cu puterea) cum spunea Francis Bacon în *Novum Organum*³³⁶, pentru încheierea acestui capitol al istoriei arhitecturii moderne poate fi utilă rememorarea cuvintelor lui Karl Jaspers: "Ceea ce s-a întâmplat constituie un avertisment. A uita înseamnă a deveni culpabil. Trebuie constant să ne reamintim"³³⁷, sau ale lui Nicolae Iorga: "Cine uită, nu merită"³³⁸.

ARHITECTURA NAZISTĂ

"A construi o casă nu ar trebui să constea în nimic altceva decât în montaj, ceea ce nu va duce în mod obligatoriu la o uniformizare a locuințelor. Se poate varia dispoziția și numărul elementelor, dar ele trebuie să fie standardizate [...] Pentru automobilul meu eu găsesc oriunde piese de schimb, dar pentru apartamentul meu nu".

ADOLF HITLER

După căutările și împlinirile și eșecurile arhitecturii moderne din Germania de la începutul secolului XX, în perioada traumatică de după primul Război Mondial, perioadă în care expresionismul și raționalismul au deschis căi noi pentru limbajul și expresia arhitecturală, întregul proces de devenire a arhitecturii germane va fi profund marcat de nazism, deci de experiențele socio-politico-culturale ale *National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partidul Național Socialist al Muncitorilor Germani). Național-Socialismul, concepție despre lume și viață apărută pentru prima dată în Germania, se dorea a fi o formă de gândire care se înscrie în genotipul arian, adică în rasa specifică a Indo-europenilor. Această concepție particulară asupra lumii, bazată pe un ansamblu de principii interconectate, aspira la edificarea unei noi societăți, solide și valabile. Aceste principii, se afirma că sunt bazate pe legi naturale capabile să regleze din vremuri imemorabile evoluția vieții și devenirea societăților.

Termenul de „arhitectură nazistă”, sau „arhitectură totalitară nazistă”, desemnează o parte a arhitecturii germane, pe cea de reprezentare a celui de-al Treilea Reich, promovată și practică de regimul național-socialist din Germania între anii 1933-1945. Relația politică-arhitectură este extrem de complexă, mai ales pentru liderii politici ai lumii totalitare care văd în arhitectură o

³³⁵ Igor Golomstock, *l'Art Totalitaire*, Édition Carré, 1991

³³⁶ Francis Bacon, *Novum Organum*, 1620

³³⁷ În: Jeanne Hersch, *Karl Jaspers*, L'Age d'homme, 1978; 2002

³³⁸ Nicolae Iorga, *Cugetări*, în Victor Crăciun, *Nicolae Iorga, scriitorul*, București, Editura Semne, 2005

modalitate de a se autolegitima și de a-și marca perenitatea, deoarece orice regim nou dorește să-și marcheze teritoriul, atât fizic cât și emoțional. Una dintre cele mai eficiente modalități de a atinge aceasta constă în edificarea de clădiri și monumente. Alături de Germania Nazistă, „arhitectura artă de stat” oferă exemple edificatoare în Italia Fascistă și Uniunea Sovietică.

Regimul Național-socialist, și mai ales Hitler, a văzut în arhitectură instrumentul principal de instituire a unei „noi ordini” naționale și internaționale, nouă ordine ce se baza pe renașterea materială și spirituală a Germaniei celui de-al Treilea Reich. Pentru Hitler, arta și în special arhitectura „artă de stat” trebuiau să facă posibilă metamorfozarea ideologiei într-un restructurat repertoriu de imagini generatoare de mituri destinate noii societăți germane concepută ca entitate de nuclee abstracte formate din și mai abstracți atomi: oamenii.

Dar, cu toate că avangardă arhitecturală germană a avut un rol de prim rang în discursul arhitectural internațional, modernul nu a reprezentat decât o infimă parte din construcțiile realizate în Germania în perioada Republicii de la Weimar, deci în perioadă cuprinsă între sfârșitul primului Război Mondial și era național-socialistă.

Arhitectura celui de al Treilea Reich a preluat parte din idealurile estetico-arhitecturale ale Republicii de la Weimar, care descindeau din cele ale epocii wilhelmine și se poate afirma că măcar o parte a arhitecturii național-socialistă a fost, într-o mare măsură, continuatoarea legitimă a arhitecturii monumentale eclectică germane. Dintre lucrările care demonstrează această filiațiune estetică pot fi amintite: sediul firmei Mannesmann din Düsseldorf și al Ambasadei Germaniei din Sankt-Petersburg, realizate de Peter Behrens între anii 1911-1912, Funkenstation din Nauen (1917) și gara centrală din Stuttgart (1914-1922) de Paul Bonatz, pavilioanele Gesolei din Düsseldorf (1925-1926) de Wilhelm Kreis, V.D.E - Haus din Berlin (1928-1930) de Hans Hertlein, sediul lui Deutsche Versicherungskonzern (1931) de Emil Fahrenkamp. Dar, cu toată această genealogie, este o greșeală fundamentală a considera arhitectura celui de al Treilea Reich drept un "neoclasicism reîncălzit". Această teză se descalifică prin faptul că metoda de interpretare care duce la acest rezultat nu este altceva decât o simplistă analiză a enunțurilor descriptive și a formelor aparente arhitecturale și decorative, deci o interpretare a arhitecturii doar ca un fenomen în sine, detașat de condițiile reale socio-politico-ideologice ale epocii. Epocă în care clasicul a fost reelaborat nu numai în Germania, ci și multe dintre țările lumii. Dacă arhitectura Italiei fasciste a aspirat la clasicitate și nu la clasicism, în Uniunea Sovietică, în care „poporul avea dreptul la coloane”³, cum afirmase Anatoli Lunacearski, Comisarul Poporului pentru Instrucțiune publică, și în multe dintre democrațiile „plutocratice”, cum le numea Hitler, a fost prezentă o „întoarcere la ordine”, ca reacție la unele excese ale avangardei.

Această „întoarcere la ordine” avea să marcheze arhitectura reprezentativă germană, ce se dorea expresie a unei noi civilizații și culturi, ce trebuia să transforme conceptele de civilizație și de spirit în termeni sinonimi. Arhitectura trebuia să fie o un instrument de extensie a mesajului cultural al Reichului și demonstrație pertinentă a primatului unui nou tip de umanism, expresie perenă a supraomului arian a cărui „rasă nu-și trădează rasa” și care trebuie să domine lumea asigurându-și spațiul vital (*Lebensraum*) necesar.

Ca și în cazul tuturor aspectelor regimului național-socialist, politica arhitecturală a regimului Nazist a fost marcată, dacă nu chiar determinată de idealurile estetice ale lui Adolf Hitler, care declara la 2 august 1938: "Am suficient amor propriu pentru a construi pentru acest nou Reich al poporului german edificii de care să nu se rușineze comparându-le cu vechile edificii princiare. Dar ceea ce contează înaintea de toate, este că șeful acestei noi Republici germane nu este un sibarit sau un rege leneș ce sălășluiește în vechi apartamente regale. În timp

ce alții locuiesc la Kremlin, Hradshin sau în castele feudale, noi vom asigura reprezentanților Reich-ului clădiri ale timpului nostru"ⁱⁱ.

Speranțele și doleanțele naziste în domeniul arhitecturii au fost clare, precise, neobligând la eforturi subtile de interpretare: se recomanda, se dorea și se ordona o arhitectură celebrativă, tradiționalistă, profund germană, neîncercându-se, ca în Italia fascistă, o dublă interpretare a tradiției clasice, în mod raționalist sau raționalisto-istoricist. Arhitectura național-socialistă, a Statului-Partid, trebuia să prezinte și să reprezinte ideologia nazistă și în același timp să o și pună în valoare, fiind o parte integrantă esențială a ei și urmărind, cu mijloacele specifice ale propagandei ca actul și faptul cultural să aibă drept finalitate renașterea spirituală a Germaniei.

Arhitectura Reich-ului ce se dorea milenar este "ideologie de piatră". Reich-ul etern trebuia reflectat de o arhitectură perenă care definește un spațiu arhitectural în care elementul fundamental este ordinul arhitectural monumental. Perenitatea arhitecturii este asigurată de materiale eterne și de schemele compoziționale clasice ale "tectonicii germane", în care linearitatea, paralelismul, simetria și axialitatea sunt elemente fundamentale. Atemporalitatea acestei arhitecturi monumentale, masive și statice, cu o decorațiune "spartană", este generată de dimensiuni excepționale, de forme pure și de proporții clasice. Singurul domeniu unde raționalismul și-a păstrat privilegiile este domeniul arhitecturii industriale, unde "ideologia" trebuia să se încline în fața obsedantei idei de "eficiență" permanentă, continuă.

În perioada imediat următoare primului Război Mondial, în Germania, ce se considera învinsă din cauza "pumnalului împlântat în spate de către autorii nearieni ai revoluției bolșevice de la Berlin", s-au accentuat manifestările de profundă neîncredere față de mișcările de avangardă, ce păreau a fi o emanație a "stângii", iar pentru arta și arhitectura de avangardă s-a folosit adeseori termenul peiorativ de "Kulturbolschewismus" cu care erau tratați artiștii, arta, arhitectura și știința care nu erau în conformitate cu ideile naziste. Propaganda național-socialistă a utilizat frecvent acest termen (deseori numit "Baubolschewismus" sau "arta bolșevismului"ⁱⁱⁱ). Creatorul termenului a fost arhitectul germano- elvețian Alexander von Senger, care l-a folosit inițial pentru a desemna arhitectura de avangardă Sovietică de până în anul 1933, care în cartea sa "Krisis der Architektur"^{iv} (Criza arhitecturii), a analizat și criticat aspru întreaga arhitectură modernă și mai ales opera lui Le Corbusier, de pe pozițiile unei culturi ce se dorea a fi umanist-creștină și anticapitalistă, dar era în fond îmbibată de o ideologie cu puternice attribute rasiste. Arhitectura modernă era calificată "un atentat la unitatea națională germană", dat fiind faptul că ea contrapunea caracterului "nordic antic" elemente cosmopolite, chiar orientalizant-semite (cum ar fi acoperișul plat). Arta modernă era considerată, din cauza elementelor tehnologizante, un "veritabil atentat și o negație a calităților originale ale muncii populare

Funcționalitatea, dorința de nou și costul cât mai redus, combinate cu atitudinea liberală caracterizată de negarea tradiției, specifice noului stil internațional, sunt considerate a fi condus, cu mici excepții, către acele dezumanizante "case-birou cubice, din oțel, beton și sticlă, case care foloseau mai mult antreprenorilor (loc de reclame, spații mici, ușor de închiriat) decât beneficiarilor". Aceste "mașini de locuit" sau "cufere, geamantane de locuit", au fost și rămân și acum corpuri străine în cadrul ansamblului urban, cu toate că erau logica cerință a industrializării. Industrializarea construcțiilor se considera a fi cauza șomajului și a descalificării artizanilor. Rezultatul industrializării părea a fi sumbru, ducând la apariția unui "veritabil deșert de asfalt în care tronează o mașină a sterilității", cum afirma încă din 1928, în oficiosul partidului nazist, *Völkischer Beobachter*, ideologul partidului, arhitectul Alfred Rosenberg. Rosenberg a intenționat și într-o mare măsură a reușit a face, prin înființarea unei societăți a arhitecților germani, acel *Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure* (KADAI condus de Konrad

Nonn), un "instrument de control al oricărei expresii artistico-culturale". Acestei poziții retrograde, dar perfecte din punct de vedere ideologic, i se opune o vreme cel care avea să devină ministrul propagandei, dr. Goebbels. Personalitate contradictorie, el avea un alt univers și un alt orizont cultural decât mulți din membrii nomenclaturii naziste, ceea ce i-a permis să-și exprime ades sincerele și nedisimulatele înclinații pentru arta modernă în general și pentru expresionism în special. Aceste diferențe de poziții ideologice au dispărut însă după 1933, an în care NSDAP avea să ajungă la putere, și mai ales după ce naziștii de stânga vor ceda puterea grupării de dreapta, din care făcea parte însuși Hitler.

Unul dintre primii partizani ai politicii ideologico-artistice a celui de al Treilea Reich a fost arhitectul Paul Schultze-Naumburg care, împreună cu Heinrich Tessenow, a inițiat așa numitul "Heimatstil" devenit sub naziști „Heimatschutzstil”, pe care îl opunea arhitecturii mecaniciste promovate de stilul modern internațional, a acelei Neue Sachlichkeit, promovată de "degenerata Republică de la Weimar, sursă de decadență culturală a lumii germane, în care elementul distructiv era adus de continua creștere a influxurilor rasiale străine”^{iv}.

Acest curent "populist" avea să piardă mult din ascendentul inițial ce îl avusese asupra puterii, atât din cauza atașamentului pentru arta modernă al lui Goebbels, cât și din cauza lui Hitler, care într-o declarație-directivă, cu implicații majore pentru întreaga arhitectură germană, definea rolul și semnificatul arhitecturii în statul național-socialist astfel: "Edificiile noastre se nasc pentru consolidarea societății”^{vi}. Pentru reprezentarea "Reichului milenar", formele fără semnificat politic ale "arienilor nordici, ce duceau o viață eroică și austeră în idilice comunități rurale”^{vii}, nu mai erau suficiente și atunci, cum afirma Zevi, s-a recurs la singurul "limbaj arhitectural coerent", la limbajul neoclasic, folosindu-se din plin întreaga sa încărcătură simbolică-sugestivă, nu lipsită de valoare, din repertoriul lui Gilly, Langhaus și Schinkel. Dar din limbajul neoclasic sunt extrase mai ales conotațiile care pot fi traduse în limbaj simbolic-politic, deci accentul se pune pe un exacerbat monumentalism, principalul mod de expresie al "noii tradiții”.

Într-o lume în care arhitectura trebuie să fie parte integrantă și reprezentativă a puterii, în care arta este considerată instrument de reflectare și servire a statului autoritar și mitic, a statului "operă de artă", arhitectul avea de ales între a se integra puterii, deci a deveni "colaboraționist", a ocoli puterea, riscând de a fi tolerați sau marginalizați ca Behrens, Hans Scharoun, Hugo Bartning, frații Wassili și Hans Luckhardt sau Hermann Finsterlin, sau a se opune puterii, alegând calea exilului, cu toată trauma emigrării deznădăjnică, ca Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Erich Mendelsohn, Bruno Taut sau Ernst May.

Trei au fost principalele direcții pe care a pășit arhitectura Germaniei naziste, după cochetarea cu expresionismul, susținută inițial de dr. Goebbels. Prima și cea mai importantă a fost cea a monumentalului de aparat, folosit pentru "reprezentarea" binomului Stat-Partid. A doua direcție a fost cea de factură poporanistă, *Völkisch*, folosită la unele programe de locuințe și la unele școli de „cadre”. A treia direcție a fost cea funcționalistă, folosită la construcțiile industriale și militare. Fiecare din aceste direcții reprezentând, într-o oarecare măsură, un fenomen de continuitate cu cultura arhitecturală a trecutului, mai mult sau mai puțin îndepărtat. Acest fenomen de relativă continuitate poate fi considerat sursa unor tendințe conflictuale prezente în structura intimă a ideologiei naziste.

Cel care avea să imprime cursul definitoriu al istoriei de doisprezece ani ai celui de al Treilea Reich și al întregii desfășurări a vieții artistice și arhitecturale germane, a fost Adolf Hitler. Dotat cu o sensibilitate artistică apreciabilă, cu o abilitate grafică deosebită, după modeste și scurte studii la Academia de Arte din Viena, unde a studiat *Innarchitektur* (arhitectura de

interior), Hitler avea să rămână permanent marcat de neîmplinita sa vocație de om de artă, de arhitect, căutând cu asiduitate a-și găsi mâna care să-i traducă în fapt arhitectural aspirațiile. Știind exact să decodifice arhitectura în politic și politicul în arhitectură, el s-a înconjurat de profesioniști de prima mână, pe care i-a fascinat, i-a subjugat în mod total, grație personalității sale dominatoare și acaparatoare, la limita patologicului. Hitler, ascet total, nu s-a bucurat de satisfacțiile vane ale puterii; el a reprezentat maxima formă a voinței pure, neîncercând a se identifica total cu nazismul, așa cum s-au identificat cu triumful propriilor revoluții Robespierre, Mussolini și Lenin. El s-a identificat doar cu un model ideal, al unei Germanii ideale, pe care și l-a creat și în care a crezut constant și în mod absolut, fără a putea accepta că ar mai putea exista și alte modele, sau că între aspirațiile sale și cele ale poporului german ar putea exista vreo divergență, fie ea cât de mică.

În timpul studiilor sale nesistematice și adeseori autodidacte, a ajuns la convingeri estetice proprii privitoare la valorile artistice, începând cu antichitatea și sfârșind cu modernismul, care pentru el se încheia cu Romantismul. Dar maxima influență asupra lui Hitler a avut-o grandioasa arhitectură a Romei imperiale pe care a cunoscut-o „pe viu” cu ocazia vizitei oficiale făcută la Roma, în 1931, la invitația lui Mussolini.

Albert Speer^{viii}, arhitectul favorit al Führerului, în cartea sa de Amintiri (varianta germană) sau "În inima celui de al Treilea Reich", afirma că pasiunea lui Hitler pentru arhitectură și urbanism era fondată pe o bogată informație și pe o remarcabilă intuiție. Anii tinereții petrecuți în neoclasică Viena l-au marcat profund pe Hitler, care considera pe baronul Haussmann, celebrul prefect al Parisului lui Napoleon al III-lea, "bineînțeleas ca pe cel mai mare urbanist al istoriei și Opera lui Charles Garnier era edificiul său preferat".

Michel Ragon^{ix} afirmă că după schițele desenate de Hitler în 1925, Speer a realizat proiectul pentru Grosse Halle, un dom gigantic, cu o cupolă cu diametrul de 250 de metri și înălțimea de 290 de metri, construcție care dacă ar fi fost realizată ar fi fost cea mai mare sală de reuniuni din lume. Până și cazematele din "Zidul Atlanticului" și celebrul automobil Volkswagen sunt realizate după schițele sale. O prezență atât de copleșitoare, dublată de suportul ideologic total și necondiționat al uriașului aparat de partid și de stat, a făcut ca arta și arhitectura de avangardă să trăiască un deceniu extrem de dificil, ajungându-se la marginalizarea unora dintre reprezentanții ei de vârf, fapt care a avut ca rezultat reapariția unor figuri importante de vechi arhitecți ai unei lumi anacronice de mult apusă, dar gata oricând la compromisuri ca Wilhelm Kreis și Paul Schmitthenner sau a lui Heinrich Tessenow.

Cu toată distanțarea față de modernism, arhitectura „artă de stat” a celui de al III-lea Reich nu s-a dorit principial antimodernă ci mai degrabă a urmărit nespecificitatea atemporală a stilului clasic, cu grandioarea, simplitatea, claritatea și frumusețea lui semnificativă. „Clasică se poate defini mișcarea spirituală care se află în credința noastră, excluzând așa cum trebuie exclus din acest cuvânt orice semnificat de reacție retorică sau de reabilitare a modurilor și a ideilor consumate... (Clasicul), este susținător al unor norme fundamentale, respectuos față de anume ordine politice și morale, față de anumite principii care unesc cu înțelepciune, în loc să despartă în mod anarhic, oamenii ce trăiesc într-o aceeași comunitate națională”^x.

Hitler considera că stilul unei construcții este inseparabil legat de funcțiune, și de aici faptul că nu doar gustul propriu, sensibilitatea artistică și cultura de specialitate au marcat arhitectura celor doisprezece ani ai Reichului ce se dorea milenar, ci și acutul lui instinct politic și exigențele proprii sale ideologii care au făcut să nu se facă o singură formă de arhitectură ci trei, fiecare servind cu mijloacele specifice ale produsului de arhitectură câte o parte a aspirațiilor și necesităților noului Reich. Astfel el concepe „tripartit” arhitectura germană: 1. O arhitectură de

reprezentare, pentru edificii publice, de factură clasicizantă, atemporală, menită să prezinte și să reprezinte pentru prezent și viitor grandoea Reichul milenar. 2. O arhitectură modernă, de oțel, beton și sticlă, funcționalistă, prezentă în arhitectura industrială sau „de consum”. 3. O arhitectură *Völkisch*, tradiționalistă, naționalist-romantică, legată vernacular de *Blut und Boden*, acceptată pentru tot ce nu este construcție publică.

În arhitectura și design-ul industrial, ordinea și tehnica și tehnologia germană bazate pe tradiție, în general și pe succesele Werkbund-ului în special, au dus la rezultate impresionante. Se poate afirma că național socialismul a fost în acest domeniu de un pragmatism total, acceptând în mod absolut că "stilul este generat de eficiență"; consecințele acestui fapt au fost deosebite și imediate, soluțiile adoptate fiind dintre cele mai raționale, iar amintirile experimentelor revoluționare de avangardă și chiar ale Școlii Bauhaus fiind vii și aplicate ferm, cu acea binecunoscută seriozitate și meticulozitate specifică spiritului german.

Arhitectura și design-ul industrial aparțin acelei *Industriekultur* (Cultura industriei) - noțiune folosită de Alfred Rosenberg în "*Criza și renașterea Europei*" ("Krisis und Neugeburt Europas", 1919-33) în "*Sânge și onoare - discuții și traduceri*" ("Blut und Ehre, Reden und Aufsätze", 1919-33), München 1938 și menționată și dezbătută de Tilmann Budensieg în "*Cultura industriei, Peter Behrens și A.E.G. în 1907-1914*" ("Industriekultur, Peter Behrens und die A.E.G. 1907-1914"), Berlin 1978. Practic, „biblia” *Industriekultur* este cartea profesorului Ernst Neufert, *Bauordnungslehre*, (Elemente de construcție), Berlin 1943, publicată și răspublicată în întreaga lume și tradusă în toate limbile. Manualul, devenit clasic, de raționalizare standardizare și normare, a apărut la cererea și cu sprijinul lui Albert Speer și a reprezentat și reprezintă instrumentul cel mai important și plin de eficacitate și consecințe pentru proiectarea raționalistă a arhitecturii și se consideră că influența ei asupra arhitecturii contemporane este mai mare decât a oricărui mare maestru al arhitecturii moderniste.

Remarcabile sunt realizările arhitecturii industriale germane, unde considerentele politico-ideologice au cedat în fața raționalismului generator de randamente sporite. Contemplând cu entuziasm un vast complex industrial ultramodern al firmei Krupp din Essen, Hitler îi spune lui Speer că: "Suntem confrunțați aici cu tipuri de exigențe diferite de cele care sunt cerute de afacerile publice, unde stilul doric se impune"^{xi}.

Marile fortificații care formau "Zidul Atlanticului", construite după schițele lui Hitler, erau de un raționalism funcționalist excepțional fiind una dintre expresiile cele mai înalte ale "Industriekultur". Hitler a reușit să imprime aridelor forme de arhitectură militară, cu un simț și o artă a propagandei remarcabile, caracterul de "reprezentare"; de reprezentarea a puterii germane, descurajantă pentru inamic, dar oferind fizic și psihic utilizatorilor sentimentul de securitate maximă. Materialul de construcție ales a fost betonul armat, a cărui rezistență și calitate expresivă au fost exploatate la maximum.

În spirit modern, raționalist, au fost realizate uzinele de automobile Volkswagen din Westfalia (1938), uzinele Kohlenbergwerk din Essenkaternberg (1928-1932), uzinele de avioane Heinkel-Werke din Oranienburg (1938), precum și marele aeroport Tempelhof, construit la Berlin de către Ernst Sagebiel în 1936.

Tot de o particulară calitate a fost și realizarea, sub conducerea inginerului Fritz Todt, Landesleiter al KADAI (Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure), a rețelei de autostrăzi a Reich-ului. Autostrăzile, invenție italiană (primele autostrăzi din lume fiind Milano-Como și Roma-Ostia), au fost realizate în Germania la o scară uriașă, rețeaua autostradală fiind cea mai mare și cea mai bună din lume. Nici astăzi, cu excepția Statelor Unite, Italiei și Franței, nici o țară din lume nu a ajuns la cei peste 4000 de kilometri ai rețelei germane de autostrăzi din

perioada interbelică. Absorbind o uriașă cantitate de muncă, Reichsautobahnen au rezolvat în mare măsură problemele ridicate de șomaj în faza premergătoare economiei de război.

În domeniul design-ului industrial, sistemul organizatoric german, grefat pe tradiția Werkbundului și pe cea a Bauhausului și a Neue Sachlichkeit (neo obiectivismul, mișcare artistică germană ce a succedat Expresionismului) a dat rezultate remarcabile. În puțin studiatul design militar rezultatele au fost uneori excepționale, tehnologia folosită fiind de avangardă, chiar atunci când, în faza finală a războiului, penuria de materii prime a dus la o ultra rațională utilizare a "Ersatz"-urilor, a înlocuitorilor.

Faptul că în design-ul de obiecte utilitare s-a pus accentul pe forma pură, generatoare a utilității maxime, trebuie înțeles și prin modul de încărcare ideologică pe care orice formă de creație trebuia să o aibă într-un stat totalitar. Obiectul de larg consum a căpătat o nouă semnificație, devenind el însuși un mijloc de "comunicare politică", capabil de a participa la fenomenul de "îndoctrinare a consumatorului", fără a avea nevoie de conotațiile politico-estetice ale arhitecturii. Teoreticienii național socialiști cereau ca formele să fie standardizate, "Betriebsgemeinschaften", capabile de a fi propuse industriei pentru producția în serie. Atitudinii individualiste a creatorului, care "caută cu orgoliu doar efectul personal" i se opunea subordonarea creației în spiritul "obiectivității și a modestiei", chiar a anonimatului, pentru atingerea scopului final, "servirea poporului". Era blamată tendința imorală "capitalistă", de a inova continuu, permanent, cu orice preț, doar de dragul modei. Dexel, în 1938, recomanda crearea de obiecte "germane atemporale", care să poată fi folosite o viață întreagă fără a fi supuse perisabilității morale.

Nu lipsit de interes este faptul că în 1932, Hitler însuși - care credea că toți oamenii ar trebui să poată să dețină o mașină proiectată inteligent, ieftină și fiabilă - la o masă într-un restaurant din München, a desenat și a elaborat caietul de sarcini al revoluționarului și celebrului Volkswagen, cel care avea să fie cel mai fabricat automobil din toate timpurile. Este cunoscut că Führerul, mare amator de automobile, deși nu a avut niciodată propria sa mașină și nu a știut să conducă vreo dată, a făcut personal schițele pentru caroseria VW, schițe care cu puține modificări au fost folosite de către inginerul Ferdinand Porsche la proiectarea și realizarea propriu-zisă a automobilului KDF-Wagen (*Kraft durch Freude* - forță prin bucurie) care, împreună cu FIAT Topolino, a deschis era automobilului popular.

Dacă în domeniul design-ului contribuțiile lui Hitler nu sunt de neglijat, și părerile sale în privința prefabricării locuințelor sunt de un interes particular, unele din ele chiar devansând pe cele ale avangardei internaționale: "a construi o casă nu trebuie să constea în nimic altceva decât în montaj, ceea ce nu înseamnă că se va ajunge la o uniformizare a locuințelor. Se poate varia dispoziția și numărul elementelor, care trebuie să fie standardizate. Pentru automobilul meu, eu găsesc peste tot piese de schimb, dar nu găsesc la fel și pentru apartamentul meu"^{xii}.

Locuințe populare și urbanism

În abordarea și rezolvarea problemelor urbane ridicate de inserția noului în țesutul vechilor orașe și de realizare a unor vaste programe de locuințe de masă, cu toată propaganda antiurbană, soluțiile adoptate de regimul nazist au fost raționale, realiste și de mare eficiență. Pornind de la ideea că, "înainte de a fi prea târziu, este necesară în primul rând ordonarea traficului", în Germania s-a acordat o foarte mare atenție dezvoltării organizate, sistematizate a orașelor sale. Străzile și orașele urmau a avea un aspect unitar grație standardizării și respectării unor riguroase normative urbane și doar edificiile reprezentative, simboluri absolute ale puterii absolute, urmau a se distinge pregnant în masa celorlalte construcții. Alături de cămine pentru tineretul german construite în mai toate orașele Germaniei, s-au construit și un mare număr de

locuințe muncitorești în care problemele locuibilității "proletare" erau rezolvate respectând cele mai evoluat principii și doleanțe ale avangardei internaționale. Aceste locuințe, așezate în apropierea fabricilor, au fost realizate după proiectele pentru așezările suburbane ale Arbeitsfront-ului, în intenția de a împlini un vis al tuturor dictatorilor, visul golirii metropolelor, ce corespunde dorinței de creație a unui "univers mut", subordonat simbolului puterii.

Imediat după ajungerea la putere a național socialiștilor a avut loc o schimbare profundă atât la în politica de locuințe cât și în cea de lotizare și amenajare a teritoriului. Dacă în anul 1931 din totalul locuințelor 40% erau locuințe individuale, în 1934 erau 80%. Practic în trei ani s-a produs o dublare a numărului de locuințe individuale, iar partea inițiativei private, la realizarea acestui proiect, a crescut de la 31,4% în 1931 la 64,5% în 1934. Schimbările cele mai spectaculoase s-au resimțit în domeniul micilor locuințe, a locuințelor sociale, realizate exemplar pe terenuri lotizate. Dacă până în 1931 acest tip de locuință era utilizat pentru colonizarea șomerilor, după 1933 aceste locuințe au fost repartizate forței de muncă active, factor esențial al renăscutei economiei germane.

Măsurile decise, uneori brutale, au fost luate și pentru modernizarea și "asanarea urbană" a localităților. Finanțarea acestor lucrări a fost făcută de către municipalități, cu credite și subvenții de stat. A avut loc o vastă acțiune de restaurare și asanare a vechilor cartiere ale orașelor, pentru a le aduce la un standard de civilizație acceptabil. Lucrările de modernizare au început din 1934 în orașe ca Hamburg, Altona, Brunswick, Kassel și au continuat la Frankfurt, Köln, Leipzig, Breslau, Karlsruhe și Mannheim. În 1936 au fost sistematizate, asanate și modernizate și orașe mici, printre care Stralsund și Deutsch-Krone.

Dacă rezolvarea problemelor complexe ridicate de programele de locuințe și mai ales de cel al locuințelor de masă au devansat avangarda prin metodologia lor de proiectare și execuție, conotațiile sociale, politico-ideologice extra-arhitecturale atribuite acestui vast program au exprimat idealurile iluzorii ale antimetropolei, care se dorea nu numai o "depășire" a istoriei, ci și o anulare a ei. Se nega astfel principial orice formă de dialectică urbană, fapt care duce, în esență, la negarea noțiunii de oraș ca organism istoric. Orașul totalitar aspiră a fi monument total în care ideea de valoare este subordonată celei de ordine. În acest spirit s-a pus și s-a impus problema urbanismului ca instrument al politicii de stat. Urbanismul a devenit disciplina care a canalizat arhitectura germană pe drumul transformării ei în cea mai elocventă și "pură expresie a regimului".

Una dintre formele în care s-a manifestat urbanismul german a fost programul de dotare a Gauhauptstädten (Orașelor capitale districtuale) ca: Weimar, Dresda, Bayreuth, Augsburg, Frankfurt (Oder) cu un Gauforum, formă majoră de manifestare centralizată a puterii politice și administrative. Dintre toate proiectele a fost realizat, aproape integral, cel din Weimar.

Gauforum, Weimar

În iunie 1936, în Jakobsvorstadt, în zona de nord a Weimarului, a fost proiectat de către arhitectul Hermann Giesler și cu o importantă contribuție personală a Führerului, un mare Gauforum, cea mai importantă operă de arhitectură național-socialistă din orașul lui Goethe. La data de 1 Mai 1937, Rudolf Hess împreună cu gauleiterul Thuringiei, Fritz Sauckel, în prezența unei asistențe de 40.000 de oameni, au pus piatra de temelie a *Halle der Volksgemeinschaft* (Sala Comunității Poporului), cu o capacitate de 20000 de locuri și a marii piețe rectangulare denumită *Platz Adolf Hitlers* (Piața Adolf Hitler), capabilă să găzduiască mari adunări de masă. Un turn-clopotniță, cea mai înaltă construcție din oraș, completa ansamblul pentru care a fost restructurată o parte a Weimarului, cursul unui râu a fost schimbat și au fost demolate 139 de case cu 462 de apartamente din care au mutați mai mult de 1650 de locuitori. Până în 1943, toate

clădirile au fost finalizate, cu excepția Sălii Comunității Poporului, dar au rămas goale până în 1945. Marea Sală a fost finalizată la mai mult de două decenii de la terminarea războiului.

Paul Ludwig Troost

De o importanță particulară pentru destinul arhitecturii germane a fost întâlnirea lui Hitler cu arhitectul Paul Ludwig Troost care i-a marcat profund gustul personal și concepțiile privitoare la arhitectură. A avut o veritabilă venerație pentru arhitectul Troost și o particulară considerațiune pentru arhitecți în general. Cu toate că este un truism a afirma că în statele totalitare individul contează doar ca parte a colectivității și că este permanent supravegheat și controlat de către stat, iar artiștii trebuie să facă o „producție utilitară”, Hitler, atât de intransigent cu toți „slujitorii” celui de-al Treilea Reich, a respectat profund munca de arhitecților cărora le-a încredințat proiecte, lăsându-le mână liberă și ne forțându-i să adopte părerile sale, astfel încât chiar „arhitectura artă de stat” din timpul regimului nazist nu ar trebui echivalată automat și total cu viziunea arhitecturală a Fűhrerului. Speer povestește în memoriile sale că: În total contrast cu tonul poruncitor pe care-l folosea față de colaboratorii săi politici, era amabil și fără accente jignitoare când își exprima dorințe privind unele modificări. Convins că arhitectul este cel care poartă răspunderea proiectului său, ținea ca acesta să aibă primul și ultimul cuvânt, iar nu cutare Gauleiter sau Reichsleiter. Căci nu suporta imixtiunea nici unei instanțe din afara profesiei respective, oricât de înaltă ar fi fost ea. Când i se expunea o altă idee, Hitler nu se crampona câtuși de puțin de-a lui, spunând: „Da, ai dreptate, e mai bine așa.”

Din aceste motive se poate afirma că nu a existat un unic "stil arhitectural Național Socialist." Mulți dintre fruntașii partidului, atât de diferențiați social și cultural, și să ne gândim la Gűring și mai ales la „expresionistul” Goebbes, au avut opinii și gusturi diferite.

Kűniglicher Platz, Műnchen

Exemplul cel mai caracteristic al urbanismului german "de aparat" este dat de sistematizarea *Kűniglicher Platz* (Piața Regală) din Műnchen, realizată în prima etapă de Paul Ludwig Troost și definitivată în 1934 de Gerdy Troost și Leonhard Gall.

Kűniglicher Platz (Piața Regală) și *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Culturii Germane) sunt primele vaste proiecte de arhitectură ale celui de-al III-lea Reich. Inițial, regele Ludwig I al Bavariei a dispus construcția în Műnchen a Propileelor, ce erau flancate de o gliptotecă și de Noua Galerie de Stat. Complexul era întregit, la capătul opus Propileelor, de către Palatul Barlow, care a primit în 1930 denumirea de *Braunes Haus* (Casa brună). Ansamblul își aduce substanțial aportul la transformarea urbanistico-politică a Műnchenului în "Capitala mișcării", simbol al concepției național-socialiste, "al măreției, luptei și a victoriei ei".

Clădirile masive și impunătoare situate în stînga și în dreapta propileelor, construcțiile administrative ale NSDAP, cuprindeau în centrul lor două *Ehrentempel* (Temple de Onoare).

Paul Ludwig Troost a fost autorul, la cererea expresă a Fűhrerului, a celor două Ehrentempel din Kűnigplatz din Műnchen, construite în 1935 din blocuri din calcar cochiliform pe care se sprijineau 20 de coloane cu înălțimea de 7 metri. În nișele de la baza coloanelor se găseau sarcofagele de fier ale celor 16 eroi, „martirii din noiembrie ai partidului”, uciși în timpul puciului de la Műnchen.

Haus der Deutschen Kunst

Altă operă a lui Troost, considerată de către Hitler drept opera sa capitală, a fost *Haus der Deutschen Kunst* (Casa Artei Germane), clădită pe locul pe care se găsea *Glaspalast* (Palatul de sticlă) realizat de către August von Voit în 1854 pentru Erste Allgemeine Deutsche Industrieausstellung, operă reprezentativă pentru începuturile arhitecturii moderne germane, distrus de un incendiu în anul 1931. Casa Artei Germane este o construcție a cărei fațadă este

dominată de o monumentală colonadă și a fost concepută pentru a adăposti anual cele mai reprezentative expoziții de artă, arhitectură și arte aplicate. Moartea l-a împiedicat pe arhitectul Paul Ludwig Troost să-și vadă opera terminată. Leonhard Gall și Gerdy Troost au vegheat la execuția ei.

Complexul Olimpic din Berlin 1936

Pentru jocurile Olimpice din vara anului 1936, arhitectul Werner March a realizat proiectul pentru Complexul Olimpic din Berlin, lucrare care grație calităților ei a avut un rol major în consolidarea pe plan internațional a imaginii de marcă a regimului nazist. Complexul Olimpic, cu unele vagi amintiri expresioniste, a fost realizat între 1930-1936. Monumental și rece, el pare o împlinire formală mai degrabă a scenariului artistic al unui ritual, decât a unui complex sportiv în sine. În concepție totalitară, sportul, considerat ca element de "suprastructură", este "instrumentalizat" în sens politic ca toate artele.

Proiectul Stadionului Olimpic, realizat de către March, a fost prezentat lui Hitler de către responsabilul organizării Jocurilor, Hans Pfundtner, Secretarul de Stat la Ministerul de Interne. Speer povestește în volumul său de amintiri că arhitectul March „prevăzuse o construcție din beton cu pereți intermediari din sticlă, semănând cu stadionul de la Viena. După reuniune, Hitler, furios și agitat, s-a întors în apartamentele lui, ordonând să mă prezint cu proiectele mele. Fără alte explicații, a cerut să se comunice Secretarului de Stat că trebuie să contramandez Jocurile Olimpice. Motivul invocat era că acestea n-ar putea să aibă loc în absența lui, căci șeful de stat este cel care se cuvine să le declare deschise; or, el n-ar pune niciodată piciorul într-o asemenea cutie din sticlă. Am întocmit în noaptea aceea o schiță care prevedea îmbrăcarea scheletului cu piatră naturală și accentuarea cornişelor. Am făcut, de asemenea, să dispară sticla, și Hitler a fost mulțumit. A luat asupra-și finanțarea lucrărilor suplimentare. Profesorul March s-a declarat de acord cu modificarea și Berlinul și-a salvat Jocurile. Nu mi-a fost niciodată clar dacă și-ar fi pus cu adevărat în practică amenințarea, sau dacă asta nu exprimase decât acea atitudine de sfidare pe care obișnuia s-o adopte pentru a-și impune voința”.

Complexul Olimpic este format, după buna lecție a antichității, din: Stadion, Forum (*Maifeld*), Templon (*Langemarkhalle*), Theatron, Gymnasion (*Reichsakademie*), Prytaneion (*Casa Germană a Sportului*) și Palaestra. Clădirile marelui ansamblu sportiv sunt dispuse în formă de potcoavă, întreaga arhitectură fiind orientată înspre interior. Complexul sportiv este marcat de prezența a șase turnuri de control și de amplasamentele grupurilor statuare care realizează legătura optică a elementelor între ele și a acestora cu ansamblul. Grupuri statuare uriașe exaltă "omul nou", care este reprezentat la scara misiunilor și sarcinilor pe care trebuie să le îndeplinească, deci la o scară supraumană. Motivele sculpturilor sunt simbolice sau inspirate din viața sportivă: "Câștigătorii olimpici", "Discobolul" și "Alergătorul de cursă lungă" sunt imortalizați în piatră, de Karl Albiker, "Conducătorul de cai" de Josef Wackerle, "Zeița Victoriei" de Willz Meller și "Grupul Sportiv al Camarazilor" de S.Mages. Opera lui Georg Kolbe, "Sportiv odihnindu-se" și "Grup de animale" de Stübes, amplasat în apa bazinului de înot, sunt dintre cele mai reprezentative creații sculpturale ale acestor ani. În incinta sălii din clădirea centrală a Casei Sportului trona o "Victorie" monumentală de Arno Breker.

Deutschlandhalle, Berlin 1935

Altă importantă construcție realizată cu ocazia Jocurilor Olimpice de vară din 1936, a fost Deutschlandhalle, construită de către de către Ohrtmann Franz și Wiemer Fritz în Berlin-Charlottenburg, districtul Westend din cartierul Wilmersdorf din Berlin, în anul 1935.

Deutschlandhalle a fost una cele mai mari săli polivalente din lume și a fost realizată într-un timp record, de doar nouă luni, fiind inaugurată în prezența lui Führerului la 29

noiembrie 1935. Sala, cu o capacitate de 10.000 de locuri, denumită „Germania”, avea 117 de metri lungime și 83 metri lățime, a fost realizată din cadre metalice și a fost folosită pentru marile evenimente sportive ale Jocurilor Olimpice, precum și pentru adunările de masă ale NSDAP.

Ordensburg

Ordensburg erau denumite fortărețele construite de ordinele militare cruciate germane în timpul Evului Mediu. Termenul a fost preluat de către noii „cruciați” păgâni ai celui de-al Treilea Reich pentru a desemna centrele educaționale pentru tineretul ce trebuia să formeze noua clasă conducătoare de „oamenii noi” germani. Aceste centre au apărut în urma discursului de la Bernau-Berlin, din 1933, în care Adolf Hitler a cerut să se construiască noi centre pentru pregătirea ideologică, tehnică, fizică, culturală, militară și educațională pentru viitoarele cadre de conducere ale partidului (NSDAP). Într-un timp record, au fost construite patru tabere educaționale: *Ordensburg Crössinsee* în Pomerania (acum în Polonia), arhitect Clemens Klotz; *Ordensburg Sonthofen*, în Allgäu (Bavaria), arhitect Hermann Giesler; *Ordensburg Vogelsang*, în Eifel (Rhein Nord - Westfalia), arhitect Clemens Klotz. Al patrulea Ordensburg urma a se construi la Marienburg, în Prusia de Vest, dar din cauza izbucnirii războiului lucrările au fost sistate.

Programul original și particular de arhitectură al Ordensburgurilor a fost generat și promovat de către putere, în beneficiul ei direct. Construcțiile erau de vaste dimensiuni, cu o arhitectură sobră, riguroasă și se doreau a fi demonstrația reușitei unei iluzorii vieți colective. Din punct de vedere constructiv și stilistic, aceste „pepiniere” de îndoctinare ideologică, de „forjare” fizică și intelectuală, sunt lucrări de mari dimensiuni de o remarcabilă funcționalitate în care răzbat însă ecourile aproape anacronice ale arhitecturii Evului Mediu. Pentru o cât mai bună încadrare în peisaj s-au folosit materiale tradiționale locale precum lemnul și piatra.

Führerschule der Deutschen Ärzteschaft (Școala superioară a Asociației Medicale Germane)

Cu un program arhitectural și ideologic derivat din cel al Ordensburgurilor, pentru NSDÄB - *Nationalsozialistischen Deutschen Ärztebundes* (Asociația Medicală Germană Național-Socialistă), a fost realizat între anii 1935-1937, în satul Alt Rehse din Neubrandenburg, un centru de formare a cadrelor medicale: medici, farmaciști și moașe. Fondator și primul director al instituției a fost Hans Deuschl, care a urmărit atât stricta formare profesională a medicilor și altor profesioniști din domeniul medical, dar și formarea ideologică a viitoarelor cadre de conducere din sănătate, viitoarele "elite medicale" național-socialiste, capabile să pună în aplicare politica de sănătate nazistă, inclusiv atât de controversata Rassenhygiene (igiena rasială, eugenia). Condiția de admitere în această școală superioară era apartenența la NSDAP.

Autorul proiectului a fost arhitectul Hans Haedenkamp, care a gândit un ansamblu de tip pavilionar, similar din punct de vedere estetic, formal și funcțional și mai ales simbolic cu Ordensburgurile. Cu o capacitate de 300 de locuri, cazarea studenți lor se făcea în case cu patru camere, fiecare cameră având opt paturi. Un veritabil conac, *Neues Schloss* (noul conac) era destinat conducerii superioare a școlii. Personalul administrativ locuia separat, iar profesorii erau cazați în case de oaspeți individuale. Pentru petrecerea timpului liber erau prevăzute: un club, o bibliotecă, o sală de gimnastică, un stadion de sport și două plaje pe malul lacului Tollensesee.

„Prora”, insula Rügen 1936-1939

Tot cu o marcată conotație socio-politică a fost și realizarea stațiunii balneare „Prora”, operă a arhitectului Clemens Klotz (1886-1969), proiectul primind la Expoziția Universală de la Paris din 1937 marele Premiu pentru Arhitectura. „Prora”, numită și "Colosul din Rügen", a fost

o stațiune balneară realizată între anii 1936 și 1939 pe insula Rügen de la Marea Baltică de către 9000 de muncitori ai organizației naziste *Kraft durch Freude*, cu colaborarea a marii majorități a firmelor de construcții din Germania. „Prora” este situată pe un golf larg între regiunile și Sassnitz Binz, aproape de Prorer Wiek, pe banda îngustă acoperită cu iarbă neagră (denumită Prora), care separă Bodden Jasmunder de Marea Baltică. Clădirile sunt dispuse la 150 m de plaja, pe o coastă de nisip cu o lungime de peste 4,5 kilometri. Prora a fost concepută ca o mare stațiune balneară cu o capacitate de cazare de 20.000 de locuri, urmărindu-se ca fiecare turist german să poată petrece o vacanță beneficiind de o cameră cu vedere spre ocean. Uriașul complex, cu structura de rezistență de beton armat, este format din opt clădiri identice. Fiecare cameră, de are 5 x 2.5 metri are două paturi, un dulap și o chiuveta, toaletele și dușurile fiind comune. Complexul era proiectat cu două piscine, un teatru, un cinematograf și o mare sală polivalentă pentru de 25.000 de persoane, care nu au fost finisate până la începutul războiului, când toate lucrările au fost sistate. Piscinele și teatrul, precum și precum și o stație de andocare pentru navele de pasageri au rămas în faza de proiect.

Heidelberger Thingstätte 1934-1935

Heidelberger Thingstätte este una dintre primele construcție monumentale ale național-socialismului, realizată după modelul teatrelor antice grecești, construit în aer liber pe muntele sfânt la Heidelberg. Heidelberger Thingstätte este una dintre cele aproximativ 40 de realizări din perioada timpurie a național-socialismului și este opera arhitectului Hermann Alker de la *Reichsarbeitsdienst* (Serviciului Muncii Reichului) și a fost construit împreună cu studenții din Heidelberg. Este pandantul Cimitirului pentru soldați morți din Primul Război Mondial din Heidelberg. Pe cele 56 de gradene, dispuse în semicerc, pot sta 20.000 de persoane. A fost inaugurat, la 22 Iunie 1935, de către dr. Goebbels, Ministrul Propagandei, care îl considera drept veritabil loc de cult în care poporul german a dat, pentru prima dată, noului stil de viață o nouă expresie plastică într-un stil monumental.

Pavilionul german de la Expoziția Universală de la Paris din 1937

Personalitatea cea mai importantă a arhitecturii celui de al Treilea Reich a fost Albert Speer, fost eminent elev al lui Heinrich Tessenow, care la 28 de ani a fost remarcat de către Hitler, devenind preferatul Führerului, arhitectul său personal. Aristocrat de o aleasă și vastă cultură, Speer a fost numit director al *Kraft durch Freude und Schönheit der Arbeit*, iar în 1939 devine director general al construcțiilor din Berlin. Admirația secretă a lui Hitler pentru mediul de cultură aristocratică din care provenea Speer, pentru talentul și excepționalele sale calități organizatorice, au fost atuurile care l-au făcut pe Speer, considerat de unii mai mult ca militant pentru o "nouă ordine" decât ca pentru un nou stil în arhitectură, să se confunde cu destinele celui de al Treilea Reich, atât în momentele de efemeră glorie, cât și în cele două decenii petrecute ca mare criminal de război în închisoarea berlineză de la Spandau.

Totalitarismul, indiferent de marcă și calitate, este caracterizat de o permanentă și febrilă aspirație spre legitimarea istorică, căutând obsedant împlinirea finală în arhitectură, singura artă ce-i poate oferi speranța perenității. Această căutare obsedantă generează un fel de "ecumenism totalitar", care explică enormul succes din octombrie 1939 a expoziției operei lui Speer de la Kremlin. Expoziția s-a bucurat de un succes extraordinar, fiind vizitată de însuși Stalin, care a dat o "înalță apreciere" operei marelui arhitect german, operă pe care o cunoscuse datorită perversei simbolice vecinătăți dintre pavilionul sovietic și cel german de la Expoziția Universală de la Paris din 1937. Pavilionul german, sobru, monumental și rece, dominat de o simbolică acvilă cu crucea gamată (svastica) în gheare, se găsea vis-à-vis de pavilionul realist-socialist sovietic proiectat de către Boris Iofan, dominat de uriașa statuie "Muncitorul și colhoznica" a

celelalte erau elevele lui Rodin și Bourdelle, Vera Muchina. Pavilionul german de la Paris, "Casa Germană" din cadrul Expoziției Mondiale, edificat parțial peste un tunel din oțel, a fost una dintre primele afirmări internaționale ale noilor direcții spre care se îndrepta arhitectura germană. Pavilionul era dominat de un turn înalt de 65 de metri format din zece semicoloane canelate, ornat cu mozaic aurit încrustat cu svastici de purpură. Întreg ansamblul "Casei Germane" era luminat cu mare știință, după toate legile Scenografiei moderne, ca un "cristal minunat șlefuit".

Atelierul de sculptură al lui Josef Thorak, Baldham, 1938

După succesul reputat la Paris, Speer i-a proiectat și realizat lui Josef Thorak, considerat alături de Arno Breker, cel mai reprezentativ sculptor al celui de-al Treilea Reich, un mare atelier la Baldham, într-o pădure de pini situată de-a lungul autostrăzii München-Salzburg. Executată între 1838-1941, această lucrare relativ modestă, cu o suprafață de 700 m² dar cu o funcțiune bine definită, este considerată a fi una dintre cele mai clare expresii ale gândirii arhitecturale a lui Speer. Deplină unitate dintre planuri, elevații și secțiuni, proporțiile clasice ale volumului principal al atelierului, relația acestuia cu volumele adiacente destinate locuinței, unui birou, unei galerii pentru machete și camerelor pentru modele sunt elementele care fac din „cel mai mare atelier de sculptură din lume” o operă sobră, remarcabilă, de mare funcționalitate. Construcția este finisată cu travertin de Salzburg, cornișele și ferestrele sunt din lemn.

Extinderea clădirii Reichsbank, Berlin

Primele proiecte de extindere a clădirii Reichsbank, situată între Oberwallstraße Kurstraße, au început din 1913. Banca a cumpărat treptat terenurile din jurul ei și, la sfârșitul lui 1920, era proprietara întregii zone dintre Kurstraße Werderscher Markt, Unterwasserstraße și Neue Leipziger Straße.

În 1932, directorul Construcțiilor băncii, Heinrich Wolff, a prezentat mai multe variante pentru o clădire nouă. Datorită importanței proiectului, în anul următor s-a organizat un concurs de arhitectură la care au participat diverși arhitecți, printre care Ludwig Mies van der Rohe și Walter Gropius, dar în luna septembrie, cancelarul Adolf Hitler a ales unul dintre pre-proiectele lui Wolff. Prima piatră a fost pusă 5 mai 1934 de către Hitler, în cadrul unei ceremonii care a reunit peste 6000 de persoane, printre care Joseph Goebbels, Hermann Göring și Wilhelm Frick. Construcția a durat șase ani, până în 1940.

Reichsluftfahrtministerium (Ministerul Forțelor Aeriene) Berlin

În momentul realizării, Ministerul Aerului, realizat pentru Reichsmarschallul Hermann Göring, era cea mai mare clădire de birouri din Europa și a fost construit între februarie 1935 și august 1936, de către arhitectul Ernst Sagebiel (1892-1970), imediat după terminarea lucrărilor la marele aeroport Tempelhof din Berlin. Desfășurat pe mai mult de 250 de metri de-a lungul Wilhelmstraße, ocupă parțial locul pe care se afla, din 1819, Ministerul Război Prusiei, distrus de un incendiu. Uriașul minister are structura de rezistență de beton armat iar exterioarele sunt placate cu calcar și travertin. Cele șapte etaje ale sale și o suprafață totală de 112000 m², 2800 camere, 7 km de coridoare, peste 4000 de ferestre, 17 scări din piatră provenită de la de la nu mai puțin de 50 cariere, clădirea a fost realizată într-un timp record, de doar 18 luni.

Reichsluftfahrtministerium (Ministerul Forțelor Aeriene) este una dintre construcțiile reprezentative ale epocii, care prin dimensiuni, planimetrie, volumetrie și plastică decorativă exprimă plin disciplină militară prusacă care pare prezentă atât în gândirea arhitecturală de ansamblu cât și în cea de detaliu. Strictețea ordinii a ferestrelor, grilajele de fier, porțile uriașe, tratarea plastică a curții de onoare, sporesc caracterul cazon, de monumentalitate de paradă a edificiului.

Nürnberg

Albert Speer, fascinat sincer de personalitatea magnetică a Führerului, fără fanatisme dar cu temeinicie, s-a angajat din 1935 la realizarea faraonicului complex pentru manifestații de masă prilejuite de Congresele Partidului de la Nürnberg. Complexul este gândit ca spațiu scenografic, în care, după o regie savantă și plină de substrat politic, urmau să aibă loc ritualuri grandioase de celebrare a idealurilor "Reichului milenar", pentru care "arhitectura trăiește numai în raport cu viața pe care doar partidul o creează". În schema compozițională aplicată pentru rezolvarea problemelor de urbanism, Speer contrapune spațiului urban, considerat gol, plinul compact al masei monumentale, realizând marele parcurs de la Zeppelinfeld des Reichsparteitagesgeländes de la Nürnberg ca pe un drum sacru pe care trebuiau să se împlinească momentele majore ale unui ritual. Un ax monumental, o veritabilă cale a procesiunilor de paradă, unea Stadionul, Câmpul lui Marte și *Kongressbau* (Sala Congreselor) realizată de Ludwig și Franz Ruff).

După proclamarea Nürnbergului ca "Oraș al Congreselor" în 1933 a început să se pună problema construcției unor edificii reprezentative pentru viața de partid. Terenul ales se găsea în partea de sud-est a orașului în zona numită Luitpoldhain de lângă lacul Dutzendteich și vechiul stadion, toate așezate într-o zonă împădurită. Planurile au aparținut lui Albert Speer și au fost realizate din 1935 de către un comitet format din reprezentanți ai partidului, ai statului, ai Bavariei și ai orașului. Până la începutul războiului au fost realizate doar Luitpold Arena, construcțiile de pe Zeppelinfeld precum și restructurarea vechii Săli a Congreselor de pe Luitpoldhain. Lucrările erau începute și pentru noua Sală a Congreselor, aleea monumentală botezată Marele Drum, câmpul de parade, zis Câmpul lui Marte și Stadionul German. Propileele monumentale ale Marelui Drum și Marea sală a Congreselor nici nu au fost începute. Vechea sală a Expoziției Jubiliare Bavareze din 1906 a fost transformată într-o sală temporară de congrese, adăugându-i-se în 1935 noi fațade neoclasice, placate cu piatră. Sala a fost avariata de un bombardament anglo-american în 1945 și apoi demolată. Tot în parcul creat în 1906 pentru Expoziția Jubiliară Bavareză s-a ridicat între anii 1928-1930 un monument memorial de război căruia i s-au adăugat între 1935 - 1937 o mare tribună rectangulară și una semicirculară pentru spectatori, precum și o platformă mai înaltă pentru Führer, flancată de două turnuri. Aici se desfășurau ceremoniile în memoria celor căzuți, precum și paradele SS, SA și NSKK.

Pe fostul teren de aterizare a dirijabilelor contelui Zeppelin, Speer a proiectat noul complex de clădiri destinate congreselor partidului, considerate și tratate ca evenimente cvasi mistice. Între 1935-1937 a fost realizată o uriașă clădire rectangulară, încununată de o svastică monumentală, prevăzută cu o vastă tribună principală cu lungimea de 350 de metri, flancată de două tribune laterale punctate de turnuri rectangulare.

Deutsche Stadion, Nürnberg

În 1937, după succesul Jocurilor Olimpice de la Berlin din 1936, pentru jocurile Olimpice ce ar fi trebuit să se desfășoare din 1944 doar în capitala Reichului, Albert Speer a fost însărcinat de către Hitler să proiecteze și să realizeze la Nürnberg, orașul *Reichsparteitagsgelände* (Congresele partidului) cel mai mare stadion din lume, cu capacitatea de 400.000 de locuri, dublul capacității avute de Circus Maximus din Roma. Denumit „Deutsches Stadion” (Stadionul german) era în formă de potcoavă, similară cu a stadionului Panathenaic de la Atena și ar fi trebuit să aibă 550 de metri lungime, 460 metri lățime și o înălțime de 100 de metri, cu un volum de 8,5 milioane de metri cubi, triplu față de cel al mării piramide a lui Keops de la Ghizeh. Urma a fi finisat cu materiale eterne: granit roșu pentru exterior și gri pentru tribune. Lucrările au demarat în 1938 și au fost întrerupte odată cu începutul războiului, așa cum s-a întâmplat cu toate marile construcții ale Reichului.

Despre Stadionul German, autorul său, Speer spunea: „Stadionul avea o capacitate de 400 000 locuri, în timp ce stadioanele din epoca noastră au o capacitate de maximum 100 000 de locuri. Piramida lui Keops, construită în jurul anului 2500 a.Ch. are, la o lungime de 230 de metri și o lățime de 146 de metri, un volum de 2 570 000 de metri cubi. Stadionul din Nürnberg ar fi fost de 550 de metri lungime pe 460 de metri lățime și ar fi reprezentat un spațiu construit de 8 500 000 de metri cubi, adică, în mare, de trei ori piramida lui Keops. Stadionul avea să fie, de departe, edificiul cel mai important din tot acest ansamblu, precum și unul dintre cele mai formidabile din istorie.

Neue Kongresshalle, Nürnberg

Principala construcție a complexului era *Neue Kongresshalle* (Noua Casă a Congreselor), proiectată de arhitecții Ludwig și Franz Ruff. Construcție simbolică a complexului, începută în anul 1935, neterminată Nouă Sală a Congreselor amintea de Colosseumul din Roma, fiind în mod neoficial denumită chiar Colosseumul german. Edificiul cu lungimea de 275 de metri și cu lățimea de 265 de metri se înălța cu 68,5 metri peste nivelul construcțiilor înconjurătoare. Lateral, era flancat de două săli de 50 000 de locuri; numai pe vasta scenă se puteau amenaja locuri pentru 2400 de spectatori. Înspre exterior, întregul front era înconjurat de un șir des de arcade, de grupuri statuare de piatră și de bronz. Noua Sală a Congreselor a fost realizată pe terenul fostelor grădini zoologice de pe malul lacului Grosser Dutzendteich. Clădirea, în formă de potcoavă, este placată cu granit. Peste cele patru etaje monumentale era prevăzut să se mai ridice un etaj; întreaga sală urma a fi acoperită cu un vast plafon de sticlă, menit să permită, grație transparenței sale totale, participarea la iluzoriul spectacol al reflectoarelor ce realizau, în mod expresionist, un dom simbolic de lumină. Latura care se deschidea spre lac era decorată cu piloni sobri, de o răceală monumentală.

Zeppelinfeld, este azi o uriașă suprafață de asfalt și pământ, aflată la trei kilometri sud de vechiul centru istoric al orașului Nürnberg, acel *Herzstadt des Reiches* (Oraș-inimă a Reichului), unde pe 600 de hectare s-au realizat sub conducerea lui Albert Speer, dotările pentru celebrarea *Reichsparteitage des Deutschen Volkes* (Congreselor Partidului poporului german).

Zeppelinfeldsforum

Cel mai bine conservat edificiu al complexului este monumentalul *Zeppelinfeldsforum*, de dimensiuni uriașe, dar echilibrat și bine proporționat. Atriumul are 30 de metri înălțime și este populat de o veritabilă pădure de pilaștri. Spațiul interior al tribunei oficiale are lungimea de un kilometru. O jumătate de milion de oameni încăpeau pe Câmpul de parade.

Complexul urbanistico-arhitectural de la Nürnberg a fost o operă în care, afirmă Tafuri, "arhitectura se dizolva, la fel ca în scenografiile de lumină create de Speer pentru *Reichsparteitag* (Congresul Partidului), devenind instrument de propagandă și sugestionare a maselor". Aceste arhitecturi scenografice au generat spațiul predilect pentru cutremurătoarele demonstrații de grandoare și ordine perfectă a Reichului. Pentru prima oară, grație mijloacelor de mass media, radio, cinematograf și chiar televiziune, arhitectura prindea viață în timpul marilor ceremonii, devenind spațiul unic, dar efemer, al glorificării unor momente la care întregul Reich trebuia și putea să participe. Cu reflectoare gigantice și stindarde colosale ce ritmău spațiul, ca sulițele din "Predarea cetății Breda" de Velasquez, Speer crea în noapte mediul unor procesiuni unice, împlinind pe cerul luminat al înnoatei Germanii o nouă formă de expresie vizuală, în care efemerul luminos se contopea cu perenul arhitectural. În "Statul-Operă de Artă" se naștea astfel "Catedrala de lumină", o nouă și eficientă formă a propagandei vizuale, veritabilă incantație, care denotă persistența în matricea stilistică a lui Speer a unui substrat romantic-expresionist. Catedrala de lumină, înaltă până la cer, era menită actului de celebrare a solidarității mistice a

Germaniei cu Führerul ei. Această arhitectură, cu încărcătură simbolică socio-politică totală, este guvernată de subtile trasee regulatoare, cerute atât de stricte legi compoziționale clasice, cât și de nevoile specifice ale cinematografului și ale camerelor de luat vederi pentru primele transmisiuni de televiziune în direct.

Planul Director al Marelui Berlin

Într-o permanentă colaborare cu Hitler, care poate fi considerat coautor, Speer a elaborat și Gesamtbauplan für die Reichshauptstadt (Planul Director al Capitalei Reich-ului", despre care avea să afirme: „După cum îmi spunea, el avusese în vedere deja din anii douăzeci un bulevard de o lățime extraordinară. Studiase planurile Berlinului, ale căror deficiențe îl incitaseră să-și dezvolte propriile-i idei. Încă de atunci ar fi luat hotărârea să deplaseze gările Anhalt și Potsdam la sud de esplanada Tempelhof, eliberând centrul orașului de șinele de cale ferată și utilizând spațiul considerabil astfel obținut în așa fel, încât, plecând de la alea Victoriei și făcând câteva străpungeri, să se traseze un bulevard de prestigiu cu edificii reprezentative, lung de 5 kilometri. Toate proporțiile arhitecturale ale Berlinului ar fi fost date peste cap de două edificii pe care Hitler voia să le ridice la extremitățile acestui nou bulevard reprezentativ”^{xiii}. Acest mare bulevard - axă simbolică a noului Berlin, noua capitală a lumii, ce avea să fie redenumită neoficial Welthauptstadt Germania (Capitala lumii Germania) - urma să fie marcat, la capete, de două edificii monumentale: Südbahnhof (Noua Gară de Sud) și Grosse Halle.

Gara de Sud

Südbahnhof (Gara de Sud) era noua gară gigantică proiectată de către Speer și era gândită ca un volum rectangular unic, situat într-o vastă piață de 1000 x 300 metri, care trebuia să conțină trofee militare luate de la toți inamicii Germaniei. Scări rulante uneau cele patru niveluri ale gării ce era proiectată a fi mai mare decât Grand Central Terminal de la New York. Dacă pentru arhitectura reprezentativă a celui de-al Treilea Reich Hitler cerea ca materialele să fie eterne iar formele să fie de un clasicism atemporal, pentru Gara de Sud erau preconizate materiale moderne, precum oțelul și sticla, iar stilul trebuia să fie în concordanță și indisociabil cu funcțiunea, deci modern, dar un modern cu coloane cilindrice și pilaștri epurați, ecou îndepărtat al clasicității și nu al clasicismului arhitecturii mussoliniene.

Volkshalle sau Die Große Halle, sau Ruhmeshalle

Volkshalle (Hala Poporului) a fost o clădire uriașă, cu o cupolă monumentală, proiectată de către Adolf Hitler și arhitectul Albert Speer. Numele de Volkshalle pare a fi mai potrivit decât celelalte nume: Große Halle (Hala Mare), sau Ruhmeshalle ("Hala Glorei") sub care a fost cunoscut proiectul lui Hitler cel mai megaloman, cum l-a denumit chiar Speer. Cuvântul *Volk* (popor) a avut o rezonanță deosebită în gândirea nazistă. Derivatul lui *Volk*, *völkisch*, poate fi tradus ca mișcare „a poporului” și a început a fi utilizat încă înainte de primul Război Mondial, ca expresie unică a comunității rasiale a arienilor puri nordici (Volksgemeinschaft), cu rădăcinile înfipite profund în pământul german.

Schița pentru Volkshalle, din 1922, pe care Hitler i-a dat-o lui Speer, prezenta un pronaos tradițional cu frontonul sprijinit pe zece coloane, pe care se află baza paralelipipedică pe care se ridică cupola. Giesler remarcă că pronaosul templului din schița lui Hitler este o reminiscență a Panteonului lui Hadrian și a stilului clasicismului german al lui Friedrich Gilly sau Karl Schinkel. Friedrich Se poate afirma că unele elemente arhitecturale aparțin stilistic doricului monumental și viril precum antablamentul și triglifii. Coloanele colosale urmau a fi din granit roșu cu capiteli palmiforme egiptene, similare cu cele realizate de către Speer la porticul din partea dinspre grădină a Noii Cancelarii a Reichului.

Din punct de vedere al arhitecturii interiorului asemănarea Volkshalle cu Pantheonul este evidentă. Interiorul avea ca punct principal de interes o mare nișă cu înălțimea de 50 de metri și lățimea de 28 de metri. Nișa urma a fi decorată cu mozaic de aur și cu un gigantic vultur de 24 de metri, care marca tribuna de unde Führerul se putea adresa unei mulțimi de 180.000 de Herrenvolk (popor de stăpâni). Interiorul era marcat perimetral de o sută de piloni de marmoră, înalți 24 de metri, delimitau arena circulară, cu un diametru de 140 de metri, care avea scaunele pentru cei 180 000 de auditori dispuse în trei rânduri concentrice. Acest enorm spațiu central era acoperit cu o cupola cu casetoane, realizată cu o structură portantă metalică și acoperită cu tablă de cupru.

Fațada principală, avea uriașul portic flancat de două statui de bronz de 15 metri înălțime, realizate de către Arno Breker și care, la cererea expresă a Führerului, trebuiau să reprezinte figurile mitologice ale lui Atlas, titanul purtător pe umeri al Cerului și ale lui Tellus, sau Terra Mater, zeița care personifica Pământul.

Imaginea clasică imperială romană, a împăratului ținând în mână acvila imperială și o sferă, a suferit o metamorfozare: vulturul german, care încununa lanternoul, urma să țină în gheare nu simbolul partidului, svastica, ci globul pământesc (Erdball). Expresie sublimată a cerului, marea cupolă cuprindea simbolic întregul Pământ ce urma a fi dominat de Germania (Weltherrschaft).

Marele Arc de Triumf

O altă piesă de rezistență a proiectului era un uriaș Arc de Triumf, aflat la oarecare distanță de Gara de Sud. Aici Hitler intenționa să ridice, ca o contrapondere la uriașa sală, un arc de triumf a cărui înălțime o fixase la 120 de metri. „Acesta va fi cel puțin un monument demn de morții noștri din războiul mondial. Numele fiecăruia dintre cei 1,8 milioane de soldați căzuți pe câmpul de luptă va fi gravat în granit. Monumentul pe care Republica l-a ridicat la Berlin întru cinstirea eroilor este lipsit de orice demnitate. E un lucru meschin și nedemn de o mare națiune. Mi-a pasat două schițe desenate pe niște bilețele spunându-mi: “Le-am făcut acum zece ani. Le-am păstrat mereu, căci nu m-am îndoit niciodată că, într-o zi, le voi putea construi. Așa că acum să trecem la realizarea lor!” Figurile omenesti incluse în aceste schițe dovedeau, explica Hitler, că el prevăzuse încă de pe atunci pentru cupolă un diametru de peste 200 de metri și, pentru Arcul de Triumf, o înălțime de peste 100 de metri. Ceea ce mă uluia era mai puțin gigantismul concepției, cât mai ales uimitoarea obsesie care îl făcuse să proiecteze monumente într-o vreme când n-avea nici măcar un licăr de speranță că va ajunge să le înalțe. Și astăzi parcă mă trece un fior când realizez că, în plină pace și în condițiile în care își clama dispoziția de a se înțelege cu toate popoarele, el începuse să realizeze proiecte care nu puteau să nu învedereze niște aspirații la hegemonia militară”^{xiv}

Neue Reichskanzlei (Noua Cancelarie a Reichului).

Opera ultimă a lui Albert Speer, care din prim arhitect al Reich-ului avea să devină ministrul armamentului, a fost *Neue Reichskanzlei* (Noua Cancelarie a Reichului). Operă de o severă și "spartană" monumentalitate, ea înglobează cu virtuozitate arhitecturală modesta construcție a vechii Cancelarii. Săli unitare stilistic, vaste dar nu ieșite din scară, decorate sobru cu mari mozaicuri policrome și opere de sculptură, se deschid prin portaluri monumentale clasicizante, realizate din marmore prețioase, decorate cu simbolurile puterii partidului și ale statului.

Realizată într-un timp record, între 1938-1939, grație excepționalului simț organizatoric al lui Speer, Cancelaria Nouă a fost, imediat după război, considerată supremul simbol al

național-socialismului, fiind condamnată public și aruncată în aer de către ruși, pentru a fi ștearsă din memoria posterității.

Die Ruinenwerttheorie

După această enumerare a principalelor realizări ale arhitecturii naziste, trebuie amintită, aproape concludiv, una dintre aspirațiile pe care principalii „arhitecți” ai celui de-al Treilea Reich, Hitler și Speer le-au exprimat cu claritate: aceea că o clădire trebuie astfel proiectată și executată încât în cazul în care, în cele din urmă, respectând ciclicitatea lui Spengler, va „muri”, să lase în urmă ruine frumoase, care vor dura peste timp, fără vreo formă de întreținere. Această teorie a valorii ruinelor (*Die Ruinenwerttheorie*), specifică romantismului, este legată de numele lui Albert Speer și a fost susținută de către Adolf Hitler, care visa ca milenarul și mărețul Reich să lase ruine similare, prin trăinicie și frumusețe, cu cele antice grecești și romane, simboluri perene de cultură și civilizație. Părerile lui Speer erau similare cu cele ale Gottfried Semper și preconizau materialele eterne, precum piatra și nu perisabilele beton, fier și sticlă.

Hitler îi plăcea să spună că menirea arhitecturii naziste este de a transmite posterității spiritul de grandoare al celui de-al Treilea Reich, afirmând că „o națiune trăiește cât monumentele sale” și că „tot ce a rămas pentru a reaminti oamenilor de epocile mari ale istoriei a fost de arhitectura monumentală... Arhitectura noastră trebuie să vorbească, de asemenea, conștiinței generațiilor viitoare de germani”^{xv}. Cu aceste argumente Hitler a subliniat, de asemenea, valoarea construcțiilor durabile. Despre aceasta Speer spunea că „lui Hitler îi plăcea să declare că el construiește pentru a lăsa ca moștenire posterității spiritul epocii lui. În cele din urmă, spunea el, numai marile monumente amintesc de marile epoci ale istoriei. Căci oare ce altceva a mai rămas de pe urma împăraților romani, cândva stăpânitori ai lumii? Cine le-ar mai pomeni azi numele dacă n-ar exista edificiile ridicate din ordinul lor? Apar totdeauna, susținea el, perioade de declin în istoria unui popor; dar monumentele pe care le-a construit continuă să vorbească despre puterea lui de odinioară. Firește, acestea singure nu sunt suficiente pentru a crea bazele unei renașteri a conștiinței naționale. Dar când, după o lungă perioadă de declin, se reaprinde sentimentul măreției naționale, monumentele lăsate de strămoși devin purtătoare ale celui mai tulburător mesaj. Astfel, construcțiile Imperiului Roman îi permit lui Mussolini să facă apel la spiritul eroic al Romei, atunci când vrea să însuflească poporul italian ideea unui imperiu al timpurilor moderne. Tot așa, edificiile noastre vor avea răsunet și-n conștiința unei Germanii a secolelor viitoare”^{xvi}.

ⁱ cf. Robert C Williams, *From Positivism to Collectivism: Lunarcharsky and Proletarian Culture*, în „Williams, Artists in Revolution”, Indiana University Press, 1977

ⁱⁱ *The speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, Ed. H. Fertig, New York, 1969. (OCoLC561255749)

ⁱⁱⁱ Paul Renner, *Kulturbolschewismus?*, Zürich 1932 și Frankfurt am Main 2003

^{iv} Alexander von Senger, *Krisis der Architektur*, Zürich, Leipzig und Stuttgart Rascher & Cie. 1929.

^v Paul Schultze-Naumburg, *Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke*. Stuttgart, Berlin 1934

-
- ^{vi} *The speeches of Adolf Hitler, April 1922-August 1939*, Ed. H. Fertig, New York, 1969. (OCoLC561255749)
- ^{vii} Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore Torino 1975
- ^{viii} Albert Speer, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, 1969
- ^{ix} Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Ed. Casterman, 1975
- ^x Arnaldo Sofici, *Spirito ed estetica del fascismo*, 1923
- ^{xi} Albert Speer, *Journal de Spandau*, Editions Robert Laffont, Paris, 1975
- ^{xii} în: Ian Kershaw, *Hitler. 1936-1945*, Ed. Flammarion, Paris, 2001
- ^{xiii} Albert Speer, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, 1969
- ^{xiv} Ibid.
- ^{xv} Adolf Hitler, *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes*, in „*Reden des Führers*“, München 1967
- ^{xvi} Albert Speer, *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH, 1969

ARHITECTURA STALINISTA

"Rușii, mai cerebrali, mai lirici, mai metafizici, tind spre purul raționalism [...]dar în spiritul general, în imaginație, în creație, realizează edificii fantastice, chiar extravagante până la delir, adică până la gradul maxim de iraționalitate".

MARCELLO PIACENTINI

Avangarda rusă poate fi considerată un accident în drumul care face trecerea de la arhitectura rusă la cea sovietică, deci un accident în procesul de devenire a clasicismului în "clasicism". Dacă primul termen din afirmația de mai sus poate fi decodificat normal, respectând schema lui Zevi privitoare la clasicism ca singurul limbaj coerent al arhitecturii, cel de-al doilea termen de clasicism nu mai poate fi judecat și interpretat decât prin prisma unei lumi totalitare, în care elementele formale și criteriile lingvistice ale clasicismului sunt reinterpretate într-un nou limbaj cu caracter simbolic care, la rândul lui, capătă noi semnificații și noi semnificații, ce obligă la o decodificare în cheie ideologică. Finalitatea acestui proces ne utopic este extra-artistică, extra-arhitecturală, este politică.

În universul rusesc care se convertește cu o viteză uimitoare în univers sovietic, ideea autocrației a fost o idee fundamentală, structurală, considerată de unii ca cea mai adecvată modelării temperamentului slav. Și tot așa cum corsicanul Bonaparte, ieșit dintr-o sângeroasă revoluție, avea să fie cea mai pură expresie imperială a geniului creator francez, georgianul Iosif Giugașvili, devenit Stalin, ieșit tot dintr-o revoluție nu mai puțin sângeroasă decât cea franceză, avea să fie pentru aproape trei decenii ultimul și cel mai pur țar al pravoslavniciei Rusii devenită Rusia Sovietică.

Personalitatea complexă, unică și stranie a lui Stalin nu poate fi încadrată doar în formula simplistă de "cel mai mare criminal din toate timpurile", ci trebuie înțeleasă atât în contextul perioadei postrevoluționare ruse, cât și prin prisma formațiunii sale intelectuale creștin-ortodoxe, dobândite după strălucite studii la seminarul teologic. Stalin înțelegea structurarea universului în mod teologic, "piramidal", deci dogmatic și schematic, după tipologia structurilor organizatorice ale Sfântului Sinod. Acest mod de înțelegere a lumii l-a aplicat și în domeniul artelor și arhitecturii, prin intermediul unui uriaș aparat birocratic centralizat. Stalin avea, ca mai toți dictatorii, cu excepția lui Mussolini, o repulsie nedisimulată pentru orice formă de modernism, pe care îl asimila formal cu hulita "democrație burgheză", fapt pentru care putea aborda problemele complexe ale arhitecturii prin prisma aceluși veritabil invariant al modernismului care este internaționalismul. Acestui punct de vedere general i se adaugă și unul particular care ține de procesul de identificare a statului cu partidul unic și a partidului cu șeful suprem - figură charismatică - care înglobează toate atributele unui țar axiomatic autocrat, care nu este doar unsul lui Dumnezeu ci chiar expresia lui Dumnezeu pe pământ.

Începând cu anul 1929, ideile staliniste privitoare la arhitectură au început să fie difuzate prin intermediul "asociației pansovietice a arhitecților proletari" (VOPRA), stând la baza realismului socialist în arhitectură. Pentru noua orientare a arhitecturii sovietice, "în sintonie cu noile exigențe politice ale țării", orientare ce era diametral opusă celei a constructivismului revoluționar, este semnificativă declarația programatică a VOPRA, în care se afirma: "În orice epocă a societății arhitectura a servit interesele claselor dominante. Răspunzând în primul rând nevoilor utilitare, mai mult decât orice alt gen de artă, arhitectura este determinată de nivelul economic și de tehnicile oferite de fiecare epocă și exprimă psihologia claselor dominante [...] Noi refuzăm constructivismul și creativitatea lui abstractă [...] Noi refuzăm constructivismul care cade în extaz în fața creației și în abstractizarea formelor exterioare ale tehnicii industriale, care exaltă tehnicismul, fetișismul și magia mașinismului [...] Noi refuzăm teoria constructiviștilor bazată pe un materialism vulgar și funcționalismul lor tehnico-formal [...] Noi suntem pentru o artă proletară care prin conținut să fie expresia ideilor și aspirațiilor profunde ale clasei muncitoare și care înglobează întreaga sferă a senzațiilor, întreg complexul emoțional al gândirii umane [...] Noi suntem pentru o arhitectură proletară de clasă, pentru o artă unificatoare a formei și a tehnicii, care să fie în stare să organizeze voința maselor în lupta lor și în muncă^{xvi}.

Limbajul arhitecturii staliniste, cu toate atributele sale, de la sintaxă la gramatică, a urmărit constant și utopic dobândirea unui total caracter "proletar în conținut și național în formă", oscilând permanent între un limbaj eclectic-clasicizant și unul cu specific național-rusesc. Aceste limbaje erau acordate în doze diferite, uneori punându-se accentul pe respectarea principiilor clasice de compoziție, ca simetria, ritmul, cadența, ierarhizarea elementelor constitutive ale programelor, alteleori făcându-se apel la elemente formale ale limbajului clasic. Dar elementele limbajului clasic au fost supuse unui proces de adaptare, modificare, transformare și reelaborare, pentru a conduce la o finalitate extraestetică, exprimată într-un limbaj ideologic. Acest limbaj care încearcă să fie statuat ca bază a unei noi arhitecturi și al unui nou urbanism, grație "asimilării critice a moștenirii trecutului", simulează doar faptul că este derivat dintr-un univers al valorilor certe istorice, fiind în esență un paravan în spatele căruia

"puterea" să-și poată executa jocul permanentizării puterii, deci a "clasicizării" ei. Limbajul realismului socialist este în mare măsură frazeologie, pe care Vinokur o consideră "înainte de toate o problemă stilistică [...] Sensul unui cuvânt poate fi înțeles doar atunci când forma sa este vie, eficace. Când forma [...] nu mai are nici un impact, sensul însuși nu mai ajunge la conștiință [...] un slogan revoluționar nu poate și nu trebuie să devină un clișeu [...] aproape toate materialele frazeologiei noastre sunt clișee uzate, sunt cuvinte lipsite de funcție cărora li s-au șters forța stilistică care le-a generat. În spatele acestei sărăcii a vocabularului, în spatele acestei prăbușiri catastrofale a valorilor lingvistice se ascunde o imensă dramă socială [...] Acest pericol constă în faptul că noi încetăm să gândim logic și că această frazeologie făcută din clișee ne ascunde natura veritabilă a lucrurilor [...] și că ele înlocuiesc lucrurile reale cu nomenclatura lor"^{xvi}.

Excluderea lui Troțki, Zinoviev și Kamenev din Partidul Comunist în 1928, succesiva expulzare din URSS a lui Troțki, unul dintre "părinții revoluției bolșevice", precum și asasinarea sa, au dus la consolidarea puterii politice a lui Stalin, marcând prin teroare, sfârșitul revoluției și o nouă direcție de dezvoltare a statului bolșevic pe calea unei centralizări forțate, cu drastice consecințe morale, politice, sociale și culturale.

Pe plan moral "morală burgheză" a fost înlocuită cu o pseudo-morală proletară; pe plan politic orice formă de democrație, orice divergențe interne au fost abolite prin impunerea "directivelor de partid"; pe plan economic Comitetul de Stat al Planificării a trecut la o planificare centralizată rigidă, menită a realiza o industrializare într-un ritm ultra accelerat, precum și la o colectivizare forțată, barbară, care a făcut mai multe victime decât primul Război Mondial; pe plan cultural controlul politico-ideologic a devenit absolut, programele partidului unic, transformate în dogme, au fost impuse brutal și au trebuit recepționate necondiționat și respectate acritic de către "mase" și de către "pătura intelectuală".

Încă din anul 1927, când a fost elaborat primul plan cincinal, s-a trecut la un program intens și inflexibil de planificare economică, care a dus la o exacerbare a centralismului organelor birocratice și administrative, cu intenția clară de transformare plenară a întregului mecanism socio-economic "prin exemplu și persuasiune", așa cum sublinia Stalin în raportul la al XV-lea Congres al Partidului. Pentru neîmplinirea visului de a se ajunge în cel mai scurt timp la o economie similară și "chiar superioară" cu cea a națiunilor occidentale industrializate s-au făcut eforturi uriașe, recurgându-se la cele mai violente și traumatizante instrumente ale terorismului de stat, ale totalitarismului. Consecințele unei astfel de politici s-au resimțit profund în domeniul cultural, în care prima acțiune menită să înregistreze procesul de creație a constat în anularea, la propriu și la figurat, a oricărei forme de creație independentă, de amintire a experimentelor artistice de avangardă, indicându-se ca unic drum demn de urmat drumul consonanței totale cu indicațiile de partid, ale unui partid care își asuma totala putere și totalul control în absolut toate domeniile. Întreaga suflare arhitecturală a fost inserată de către birocrăția de partid în structurile sacrosante ale planificării, prin intermediul unor organisme statale care legau arhitectura și urbanismul de GOSPLAN (Comitetul de Stat pentru planificare), care la rândul lui era subordonat Comitetului Executiv Central, care exercita strictul control politico-ideologic. Acestei complexe structuri piramidale "bizantine", care poate că a fost generată de către subconștientul seminaristului ortodox Iosif Giugașvili, devenit Stalin, i s-au adăugat, întru împlinire, Comitetul pentru probleme de Arhitectură, organism ce controla toate

activitățile edilitare ale imensului imperiu roșu, din care făcea parte Uniunea Arhitecților din URSS (1932) și Academia de Arhitectură a URSS (1933). În contradicție cu atitudinile moderne de desființare a diferențierilor dintre diferitele subdirecții ale arhitecturii, puterea a subdivizat diversele discipline în mod tradițional, după redundante metode clasice, acordându-se o atenție sporită sectoarelor tehnice, fapt care s-a reflectat și în modul în care învățământul de arhitectură de avangardă a fost înlocuit de către reacționare și retro-grade școli de "Artă arhitectonică", care preparau arhitecți decoratori și în școli de arhitectură, unde se pregăteau așa numiții "tehnicieni arhitecți".

"ESTETICA" DE PARTID

Pentru a înțelege la ce nivel jalnic a fost așa numita "estetică de partid", care a siluit pentru decenii întreaga creație artistică a URSS, care a distrus, la propriu și la figurat, întreaga avangardă artistico-arhitecturală, sunt suficiente și semnificative câteva citate din "meditațiile" uneia dintre cele mai proeminente figuri ale esteticii staliniste, V.Kamenov^{xvi}, publicate în revista "Bolșevic" în numărul 15 din august 1947. Articolul se intitula "Decadența artei burgheze" și ar fi putut fi publicat, cu infime modificări, în orice publicație nazistă: "Oare întreaga artă din țările străine se află în această stare de decădere, de putreziciune și descompunere? Se înțelege că nu. Lenin a arătat că în fiecare cultură națională există două culturi ce se opun: cultura reacționară, obscurantistă, a moșierilor și capitaliștilor și cea a elementelor democratice socialiste, apărătoare a intereselor maselor populare exploatate [...] Călea culturii sovietice este calea înfrângerii formalismului.

Arta sovietică se dezvoltă pe linia realismului socialist, indicată în mod genial de I.V.Stalin. Tocmai datorită acestei linii, artiștii sovietici au ajuns să creeze o artă de mare valoare, socialistă în cuprins și națională în forma ei, demnă de marea operă stalinistă, de poporul sovietic, de poporul învingător.

Călea înfrângerii hotărâte a formalismului, străbătută de arta sovietică are o importanță enormă, incalculabilă, pentru întreaga cultură artistică a lumii. Experiența artiștilor sovietici este de importanță principală pentru întreaga dezvoltare viitoare a artelor plastice în lumea întreagă. Înfrângând cu hotărâre monstruosul formalism, exercitându-și influența din primii ani ai construcției culturii sovietice, artiștii sovietici au făcut operă de pionieri și novatori îndrăzneți, care deschideau artelor plastice contemporane căi noi de dezvoltare. Tovarășul Jdanov a spus că arta Uniunii Sovietice, "care oglindește un sistem mult superior (sic) oricărui sistem de democrație burgheză și o cultură mult mai înaltă decât cultura burgheză, are dreptul să-i învețe pe ceilalți o nouă morală general omenească.

Arta sovietică - arta cea mai avansată din lume - atrage privirile și inimile milioaneilor de mase populare și ale oamenilor de cultură progresești din țările lumii. Arta realismului socialist, care reflectă forța și invincibilitatea noului sistem social superior, întruchipează în figuri artistice ideile cele mai înaintate și mai avansate (sic) ale epocii noastre, ideile partidului lui Lenin-Stalin"^{xvi}.

UNIUNEA ARHITECILOR DIN URSS

În destinele artelor sovietice, un rol covârșitor, programatic, l-a avut înființarea, din inițiativa lui Stalin, a uniunilor de creație, veritabile instrumente prin care puterea a înregimentat, ideologic și material, pentru mai bine de o jumătate de secol, toate formele de manifestare artistică.

În 1929, a fost creată "Uniunea Arhitecților Proletari" care regrupa pe adversarii constructivismului. Primele atacuri dirijate contra elementelor "de avangardă" și mai ales împotriva lui Ivan Leonidov, au fost făcute de către Mordvinov, pe atunci un arhitect obscur, dar care avea să ajungă unul dintre cei mai fideli servitori ai regimului și să fie răsplătit cu nenumărate comenzi oficiale, printre care și cea a unuia dintre zgârie norii staliniști de "turtă dulce".

Criticile, dirijate de către instanțele superioare ale partidului erau orientate în mod esențial contra constructiviștilor acuzați de a vehicula o ideologie străină, cosmopolită, generatoare a unui "stil internațional" opus tradițiilor naționale ruse, generator al unei arhitecturi terne, cenușii, opuse optimismului obligatoriu din "paradisul socialist". Arhitectul Kolli (care a fost asistentul lui Le Corbusier pentru construcția Centrosoiuz-ului) a denunțat constructivismul în numele realismului socialist, proclamând: "Arhitectura noastră trebuie să fie optimistă și bucuroasă"^{xvi}.

În această epocă unul din membrii Biroului Politic, Lazăr Kaganovici, făcându-se ideologul noii arhitecturi, repeta o afirmație "celebră" a lui Lunacearski: "Poporul sovietic are dreptul la coloane"^{xvi}.

Uniunea arhitecților din URSS a fost înființată în anul 1932, pe baza doctrinei "realismului socialist în arhitectură", după desființarea precedentelor asociații profesionale, cu intenția clară de promovare și impunere categorică a unei noi "unități organice, de monolit" a tuturor "lucrătorilor din domeniul creației".

Realismul socialist era considerat ca "metoda fundamentală a arhitecturii sovietice", el dorind să semnifice "conjuncția dintre profunzimea imaginii artistice și cea mai completă adaptare a fiecărei realizări la exigențele tehnice, culturale și de mod de viață pe care trebuie să le satisfacă"^{xvi}.

După ce puterea a încurajat, pe rând, organizațiile profesionale considerate "proletare", asmuțindu-le contra "constructiviștilor" ce reprezentau avangarda, aplicând clasică formulă *divide et impera*, în fatalul iulie 1938 s-a desăvârșit înregimentarea totală a întregii suflări arhitecturale, cu scopul nedisimulat de a realiza un "front unic, destinat să respingă orice tentativă din partea arhitecturii reacționare de a pătrunde pe șantierele socialismului"^{xvi}.

După unificarea forțată a organizațiilor literare și artistice decisă la 23 aprilie 1932, au trebuit să treacă cinci ani până la primul Congres al Uniunii Arhitecților, care s-a desfășurat căutând în cel mai jalnic limbaj propagandistic, realizarea unei platforme doctrinale, care era realismul socialist. Au contribuit la statutarea noii doctrine instrumente docile ca: Academia de arhitectură, marile ateliere publice din Moscova și Leningrad, reorganizarea învățământului de arhitectură, publicațiile de specialitate care promovau o arhitectură istoricistă, paseistă, blamând "aberațiile" avangardei constructiviste, singura care demonstra o creativitate reală, de potențială calitate.

CONGRESUL ARHITECȚILOR DIN URSS (1937)

"Proletariatul nu vrea să aibă doar case; el nu vrea doar să trăiască confortabil; el vrea ca aceste case să fie frumoase. Și se va ajunge ca aceste case, ca arhitectura, ca orașele, să fie mai frumoase decât cele din Europa și America"^{xvi}.

"Revendicările" culturale ale maselor erau regizate de la cel mai înalt nivel, dirijate și orchestrate prin crearea unei atmosfere de deplină "coeziune și unanimitate" menită a da

dictaturii acea obsedantă "legitimitate". Prin telegrame și mesaje, politica estetică a puterii era difuzată de către organele propagandei în toate mediile. "Aduceți-vă aminte de nevoile noastre, creați pentru noi marea artă a socialismului [...]"

Primul Congres al Arhitecților din URSS, organizat până la ultimul detaliu de către activiștii de partid, s-a desfășurat sub sloganul obsedant al "unanimității", pe fundalul tragic al marilor procese staliniste din 1936. Această atmosferă s-a reflectat chiar în discursul de deschidere al lui Karo Alabian, în care se cerea: "lichidarea consecințelor sabotajelor din planificare [...] În acest domeniu, sarcina arhitecților este cea mai dificilă, fiindcă în acest domeniu al construcțiilor se manifestă cel mai puternic activitatea de sabotaj a dușmanilor poporului"^{xvi}. Spunea Cohen^{xvi} că în această situație, arhitecții, ca ansamblu al tehnicienilor din acea epocă, erau obligați să aleagă între două atitudini, una mai riscantă ca alta: sau să urmeze directivele "sabotorilor potențiali", sau să refuze de a asculta și prin aceasta, să se desemneze ei înșiși ca "sabotori".

Fondarea, în 1932, a Uniunii Arhitecților din URSS și mai ales primul Congres al acestei asociații, din 1937, a consacrat înfrângerea totală și eliminarea definitivă a constructiviștilor. Intervențiile unor invitați străini, ca Francis Jourdain, care au pus în gardă contra cultului trecutului, nu au avut nici un efect. Congresul care a ales ca președinte de onoare pe "genialul arhitect al comunismului, marele Stalin" și-a găsit ca prim președinte un tradiționalist în persoana lui Karo Alabian.

REALISMUL SOCIALIST

Realismul socialist a fost definit la Congresul Arhitecților din 1937 nu prin ceea ce ar fi trebuit să fie, ci prin ceea ce nu trebuia să fie. Astfel, în noua artă, nu trebuie să se facă nici "formalism modern" și nici "copie paseistă" a trecutului. Indicația fundamentală reieșea din conceptul stalinist al "forme naționale" cu "conținut socialist". "Realismul socialist este metoda fundamentală a arhitecților sovietici [...] Realismul socialist înseamnă uniunea intimă a expresiei ideologice și a adevărului expresiei artistice, precum și a efortului de adaptare a fiecărui edificiu la imperativele culturale sau utilitare [...] Arhitectura este expresia despre concepția asupra lumii a epocii ce o creează [...] în mai mare măsură decât oricare altă artă"^{xvi}.

Constructivismul, *nomine odiosa*, a devenit dușman ideologic. Trebuia lichidat în mod categoric, fără a se ține seama în ce măsură această formă rusească a futurismului a fost cu adevărat revoluționară, atât pe plan social cât și politic și în ce măsură arhitecții avangardei au încercat să participe, cu sinceritate și adeziune totală, la edificarea unei noi lumi, a unei noi vieți.

REALISMUL SOCIALIST ȘI ARTELE VIZUALE

În proiectele avangardei distincțiile dintre artele majore și cele minore încetau și arhitectura se îngemăna în mod natural, organic, cu sculptura și pictura, ele confundându-se, fuzionând într-o împlinire a unui ansamblu ce devenea compoziție unică, în spirit aproape wagnerian. Spre deosebire de această atitudine specifică lumii moderne, realismul socialist asociază "pompiestic" sculptura și pictura arhitecturii, dar ele sunt clar distincte, ca în cazul proiectului lui Iofan pentru Palatul Sovietelor, unde arhitectura se metamorfozează în soclu pentru statuia colosală a lui Lenin, sau ca în Pavilionul Sovietic de la Expoziția Universală de la Paris, a aceluiași Iofan, în care monumentală operă a Verei Muchina - Muncitorul și Colhoznica - "antrenează" în mișcarea sa teatrală întreaga compoziție arhitecturală, pe care practic o

"anexează", ea însăși fiind semnificatul și semnificantul real al pavilionului. Această atitudine, de înlocuire a unității principale dintre arhitectură și celelalte arte vizuale cu mesaje redundante, cu semnificate decodificabile în cheie propagandistică, cu finalitate politică, poate fi considerată ca una din caracteristicile fundamentale ale "esteticii staliniste". Artele vizuale, prin forțata lor orientare spre formula valorilor clasice și spre un fond propagandistic, au suferit în esență același proces regresiv ca și arhitectura, păstrând un limbaj convențional nesemnificativ, kitsch, și fiind diametral opuse, prin finalitate, atât de trâmbișatei ideii fundamentale de katharsis.

ARHITECTURA "VORBITĂ"

Data fiind poziția de "element al suprastructurii" conferită arhitecturii, pentru decodificarea ei s-a apelat la un cod care avea o semnificație dublă, una pentru "rafinății ideologici" și alta pentru marele public, ce trebuia "educat", dar de fapt era doar îndoctrinat.

Pentru impactul direct asupra publicului indoctrinabil s-a recurs la mijloace de propagandă vizuală care nu sunt mult diferite, prin primitivismul lor, de "cultura" benzilor desenate; astfel, s-a apelat la un fel de artă și arhitectură "vorbită", demers imaginativ, expresiv și cultural, fapt ce poate fi dedus și din intervenția lui Lunacearski din anul 1931 la adunarea generală a VOPRA, în care se dădeau semnificațiile termenului "a construi": "Tovarăși, și nu numai pentru că noi construim, arhitectura are pentru noi o mare importanță ca mod de expresie artistică. Ea devine partea cea mai expresivă a noii noastre arte, fiindcă noi vorbim de construcție în sensul cel mai larg: noi edificăm o nouă construcție, noi avem o concepție despre lume care se bazează pe un sistem construit logic"^{xvi}.

TEORIA ȘI CRITICA DE ARHITECTURĂ

Principalii teoreticieni de arhitectură ai stalinismului au fost Ivan Matsu (1893-1974) și Mihail Pavlovici Țapenko (1906-1977), oglinzi însuflețite în care s-a reflectat materialismul dialectic și istoric, coloana vertebrală a realismului socialist. Ei au fost servilii traducători în limbaj arhitectural al ideologiei puterii, care consta, în esență, în punerea accentului pe aspectul simbolic al arhitecturii, considerat corolar al "conștiinței colective".

Conform principiilor lui Matsu, arhitectura este o "artă cu semnificație socială, determinată de lupta de clasă". Ea are drept punct de plecare "construcția" și drept țel specific "reflectarea marilor idei ale epocii". Dar arhitectura, operând cu un limbaj abstract, nu este capabilă de a exprima decât "idei generale", care, pentru a putea fi receptate în mod corespunzător de către mase, trebuiesc traduse într-un limbaj figurativ; deci pentru ca arhitectura să fie artă și mai ales "artă de stat", trebuie să fie "altoită" cu elemente figurative și interpretată cu instrumentele clasice ale criticii de artă.

În "lumina" materialismului dialectic și istoric, întrupat în limbajul realismului socialist, creația de arhitectură, pentru a se ridica la calitatea de operă de artă și nu de simplă construcție, "trebuie să reflecte marile idei ale epocii".

O a doua direcție a teoriei și criticii de arhitectură stalinistă a fost reprezentată de către Mihail Țapenko^{xvi}. El a adăugat teoriei lui Matsu, un nou element, care în contextul realismului socialist a avut consecințe majore pentru întreaga arhitectură sovietică, iar după război și pentru "țările frățeste de democrație populară", intrate în sfera de influență a Moscovei. Acest element nou a constatat în impregnarea întregului limbaj arhitectural cu elemente istoriciste, tradiționaliste, neoclasice. Acest punct de vedere a fost îmbrățișat cu căldură de către arhitecții

"tradiționaliști", cei mai vajnici luptători contra arhitecturii moderne. Teoria lui Țapenko, bazată bineînțeles pe "infașibilă" ideologie marxist-leninistă, a constituit "firul roșu conducător" pentru arhitectura stalinistă, ce prin golirea de orice semnificat a clasicismului a inserat în vidul rămas un repertoriu compozițional planimetrico-volumetric și decorativ anacronic, eclectic. Arhitectura stalinistă își făcea un titlu de glorie din repunerea în valoare, prin amalgamare, a elementelor arhitecturale ale clasicismului greco-roman, ale Renașterii cu elementele "tradiționale", specifice artei populare și neoclasicismului vechii Rusii. Pentru atingerea scopului politic al arhitecturii, acela de a modela, dar de fapt de a manipula, "conștiința colectivă", se considera necesară utilizarea singurului limbaj ce putea fi înțeles de către mase, limbajului realist. Acest limbaj realist, în care "ideile" erau simbolizate prin mijloace ilustrative emoțional expresive, cu valoare simbolico-propagandistică, consta în reproducerea fidelă a "semnelor exterioare ale arhitecturii clasice". Acest fapt a dus la o punere în plan secund a preocupărilor pentru "funcțiunea pură", iar faptul că un limbaj atemporal, ca cel clasic, intra adeseori în conflict cu estetica contemporană, cu tehnicile și materialele moderne de construcție, nu avea nici o importanță, atâta timp cât acest "ersatz" de arhitectură îmbrăca un semnificat simbolic și făcea parte din obsedanta "conștiință colectivă".

URBANISMUL SOVIETIC

Urbanismul sovietic a fost definit ca o formă a "luptei de clasă", definiție extraprofesională cu consecințe nefaste, care a dus la o nouă calificare a termenului de urbanism: "urbanismul totalitar". Urbanismul sovietic, după avatarurile avangardei și după experimentele arhitecților străini cooperanți, a fost încadrat pe noul drum ce trebuia să ducă la edificarea "orașului socialist multilateral dezvoltat", fiind ideologizat pe baza "învățămintelor geniale ale tovarășului Stalin", învățămintele transmise, sub formă de "ukaze" de către responsabilul pentru probleme de arhitectură, construcții și urbanism din Biroul Politic, Lazar Kaganovici, activist longeviv, ce urma să adapteze orașul la realitățile revoluției în lumina "învățăturii marxist-leninist-staliniste, prin verbul materialist-dialectic al realismului socialist.

Vidul de proprietate născut după decretul revoluționar de naționalizare a solului și de eliminare a proprietății private, a creat premiza reală a unei veritabile revoluții a urbanismului. Acest act a oferit condiții unice avangardei, care credea cu sinceritate că noua societate post-revoluționară trebuie să se exprime în forme urbane și arhitecturale proprii. Dar, toate idealurile au fost spulberate după ce puterea s-a exprimat prin celebra frază a lui Lunacearski, cu consecințe funeste, privitoare la "dreptul poporului sovietic la coloane".

"Urbanii sovietici se găseau într-o condiție unică în lume. 1. Ei nu trebuie să se preocupe de proprietatea privată și pot, în consecință, să renoveze și să planifice orașele lor ținând seama de interesul general în toate aspectele sale. 2. Ei au posibilitatea nelimitată de cercetare și studii, deoarece birourile de urbanism organizate de către guvern și de către administrațiile municipale se bucură azi de un vast credit. 3. Dictatura tehnicii, fără de care reînnoirea urbană nu poate avea succes, poate încă să se impună cu extremă ușurință în Rusia Sovietică"^{xvi}.

Urbanismul sovietic s-a bazat pe două structuri fundamentale, care au dominat creația din imensul imperiu, pentru aproape jumătate de secol; aceste structuri au fost "magistrala - noua stradă sovietică" și "cvartalul", structuri în relație de permanentă intercondiționare, menite a face din oraș o "demonstrație, un discurs politic materialmente construit".

Orașul, instrument ideal de propagandă, mijloc de demonstrare pertinentă a unei noi atitudini față de problemele locuibilității, are ca finalitate modelarea "omului sovietic". Acest proces de obținere a unui "om nou", este o căutare a tuturor dictaturilor, tot atât de obsedantă ca și cea a legitimității. Orașul sovietic, este compus, ca mai toate orașele, din trei secțiuni care se intercondiționează reciproc: o secțiune o formează edificiile reprezentative ale puterii, alta este dedicată locuințelor (obligatoriu colective), iar ultima este a industriei. Această secțiune capătă însă, din motive ideologice, un caracter specific, ea fiind gândită ca o demonstrație propagandistico-politică care primește din aceste considerente o tratare particulară, de spațiu urban privilegiat. Între acest spațiu și orașul propriu-zis erau intercalate cluburi muncitorești, construcții menite să marcheze prezența "clasei muncitoare în oraș, veritabile jaloane ale puterii sovietice".

LOCUINȚA

"Muncitorul care se va găsi în comodul apartament al unei case burgheze va fi imediat contaminat de confortul mic burghez care poate oferi plăcute comodități, dar suscită în el interese de meschin atașament la proprietate și pentru familia bazată pe principiul: economia mea domestică este căminul meu"^{xvi}.

Problema locuințelor în perioada post-revoluționară a avut o evoluție similară cu cea a urbanismului și arhitecturii, adică a parcurs acel drum de calvar de la avangardă la realismul socialist. Imediat după naționalizarea tuturor proprietăților "burghezilor", casele au trecut în gestiunea MOSSOVET, care, doar în Moscova, a mutat "în comun", în aceste locuințe, în prima fază, mai mult de 500 000 de persoane. Se rezolvase astfel, într-o oarecare măsură, grava lipsă de locuințe, se acorda poporului sovietic "dreptul la coloane", dar în această căutare nu rezolvările problemelor sociale primau, ci cele care urmăreau realizarea unei așa-zise "noi societăți", cu un nou mod de viață, "bât", în care ideea de "comun" trebuia să fie principalul obiectiv politic. Căutările de avangardă în ceea ce privește problema locuibilității au fost întrerupte și, la indicațiile directe ale puterii, au fost re canalizate nu înspre rezolvarea problemelor sociale, ci în scop ideologico-propagandistic. Aceste noi direcții totalitare aveau a fi consfințite de plenara C.C. a Partidului Comunist (bolșevic) din 16-V-1930, "*Pentru o regenerare a bășii*".

S-a considerat că principalul mod de expresie al noii societăți socialiste este "colectivismul, cheia de boltă a viitoarei societăți": atât a societății rurale organizate în "obscine", rezultat al criminei și falimentarei colectivizări a pământului, cât și a societății urbane marcate de locuințele colective, menite a da noi valențe cu substrat politic problemelor locuibilității. Ideea vieții colective este în esență demonstrația concepțiilor teoretice și a experimentelor tipologico-funcționale care parcurg drumul de la utopiile avangardei până la realitatea crudă a stalinismului. Drumul a pornit de la utopicele case comune, realizate în primii ani post-revoluționari, care trebuiau să genereze un nou mod de viață, o nouă atitudine în privința locuibilității, și a ajuns la aberantele locuințe colective clasicizante, ce conțineau în structura lor intimă veritabile contradicții fundamentale.

O notă discordantă în platitudinea compozițională și formală a locuințelor caracterizate de citate neoclasiche a reprezentat-o casa proiectată și realizată la Moscova în anul 1934 de către unul dintre protagoniștii de frunte ai dispărutei avangarde ruse, arhitectul Ivan Golosov. Realizată pe bulevardul Jauzki, această edificiu masiv este caracterizat de o planimetrie clară,

rațională, de o volumetrie perfect proporționată, de fațade austere și grandioase, de o perfectă unitate și coerență compozițională și decorativă. Un mare portal în arc de cerc, monumental dar nu grandilocvent, marchează axul de simetrie al clădirii.

MOSCOVA: CAPITALA UTOPIEI

"Moscova va deveni un laborator în care întreaga Uniune Sovietică va putea să vină să studieze experiența edificării socialiste" a afirmat unul dintre responsabilii cu problemele construcțiilor și urbanismului, Kaganovici^{xvi}.

Soarta Moscovei, ca "metropolă socialistă model", a fost decisă în anul 1934, după o discuție la Kremlin între Stalin, secondat de Kaganovici, Vorosilov, Ordjonikidze și Kalinin, și o delegație de arhitecți și urbanști condusă de către V.N.Semionov și S.Cernîșevski. Stalin a sintetizat stereotipurile "conștiinței maselor", conferindu-le o haină oficială, și a indicat "căile de dezvoltare a unui oraș splendid - Moscova - cu străzi largi, piețe frumoase, ample extensiuni ale zonelor verzi, râuri pline de apă și case cu tot confortul". "Orașul urma a fi transformat într-un întreg unic. Se renăștea astfel ideea utopică, a cărei origine se află în baroc: orașul - operă de artă. Orice alte probleme erau considerate ca secundare în raport cu această utopie estetică"^{xvi}.

ORAȘUL SOCIALIST MODEL

Nimic mai neadecvat pentru un discurs asupra unui oraș, decât termenul "utopie", care care provine etimologic de la grecescul „Ou - topos” (οὐ-τοπος) ce înseamnă „fără de loc”, „nici unde”. Moscova a fost, de la Petru cel Mare, gândită a fi un oraș care să prezinte "o imagine [...] a unui scenariu fizic care să comunice sensul unui eveniment unic, exemplar"^{xvi}.

Pasul decisiv de calificare și codificare a unui limbaj artistico-urbanistico-arhitectural stalinist, pas care dorea să ducă la utopicul "oraș socialist", a fost făcut prin adoptarea formulei: "asimilarea critică a moștenirii culturale și utilizarea celor mai avansate descoperiri ale tehnicii moderne"^{xvi}.

Baza pentru împlinirea "idealurilor noii societăți" a fost oferită de actul capital stipulat de decretul de naționalizare a industriei, transporturilor și pământului și de abolirea dreptului de proprietate privată asupra bunurilor imobiliare urbane, act menit "să elimine contradicția funciară a orașului burghez, confirmată în termeni juridici, dintre integritatea organică a structurilor sale și parcelarea teritoriului"^{xvi}. Astfel, după dispariția radicală, cu consecințe greu de prevăzut, a "celui mai rău obstacol" din calea urbanismului, adică "a dreptului total lipsit de sens de proprietate privată asupra solului", au început a fi elaborate o serie de proiecte urbanistice de valoare inegală, în care puteau fi întâlnite, idei eclecticice, romantice, neoclasiciste și moderniste, raționaliste și utopice.

În faza imediat post-revoluționară au fost elaborate diverse proiecte de planificare urbană în care ideea fundamentală era cea de realizare a unui oraș-grădină. Chiar în anul 1918, inginerul Boris Sakulin a elaborat o "schemă de organizare economico-tehnică a teritoriului orașului", în care se preconiza un sistem ipotetic de legături și transporturi menit să mărească și să consolideze structura tradițională radial-inelară a capitalei. Un al doilea proiect, din 1922, propunea o nouă ierarhizare urbană, care, în condițiile planului GOERLO de electrificare, trebuia să se concretizeze în dezvoltarea, pe o arie de un milion de kilometri pătrați, a unei ierarhii de centre urbane, în care pe treapta cea mai de sus se găsea Moscova, "orașul ideal" spre care convergeau principalele linii de comunicații. Un alt proiect de replanificare urbană a capitalei sovietice a fost elaborat de Laboratorul de Arhitectură al Sectorului de Construcții al Sovietului

din Moscova, proiect care, în esență, propunea "conservarea structurii istorice", structură ce s-ar fi integrat într-un ideal oraș-grădină, care ar fi fost sectorizat în zone concentrice separate de zone verzi care l-ar fi "traversat radial, de la periferie spre centru, propunând depășirea gravelor probleme ridicate de transporturi grație realizării metroului". Acest proiect, la care a colaborat și Ivan Joltovski, a fost continuat de către A.V.Sciusev, care a condus un colectiv de tineri arhitecți de avangardă, din care făceau parte I.Golosov, N.Ladovski, K.Melnikov, L.Vesnin, S.Cernîșev. Această variantă încerca să "mențină și să integreze planul istoric radial-inelar, urmând regularitățile structurale, în jurul nucleului fundamental al orașului existent, urmărind crearea unui inel de oraș-grădină legat de centru prin artere de mare viteză, legate între ele prin căi secundare". Centrul prevedea "un nucleu principal cu centre specializate periferice". Proiectul nu s-a bucurat de înțelegerea puterii, care, prin presă, a dezlănțuit o veritabilă campanie contra intenției autorilor de a face din Moscova un muzeu de antichități, în care locuințele cu un singur apartament erau considerate retrograde, expresie a vieții meschine mic-burgeze.

O altă propunere plină de idei utopice a avut și agronomul Alexandr Ciaianov, transformat peste noapte de către activiștii de partid în urbanist, care preconiza transformarea fostei capitale a imperiului țarist într-un sat gigantic, operațiune care ducea în mod paradoxal la împlinirea unuia dintre idealurile socialiste, dispariția obsedantei diferențieri dintre sat-oraș. Concentrările umane, considerate nedemocratice, urmau a fi dislocate, clădirile înalte distruse și doar "unele monumente de arhitectură medievală, cu minuțiozitate restaurate", urmând a pluti într-o mare verde de parcuri.

O altă idee de tratare radicală a problemei orașului a aparținut economistului Leonid Sabsovici, care propunea înlocuirea orașului cu centre locuite dispuse uniform în teritoriu, în nodurile de intersecție ale căilor de comunicații. O propunere mai aberantă, tot de dezurbanizare, a fost formulată de către economistul Mihail Ochitovici, propunere care pleca de la convingerea că era posibilă și necesară dirijarea proceselor sociale grație arhitecturii, care trebuia să garanteze colectivității o clară distincție între viața socialistă și cea capitalistă, considerându-se că ideea orașului ideal este o idee compromisă, epuizată, fiind necesară o nouă "distribuție ideală a populației" pe teritoriu prin concentrarea aglomerărilor rurale și prin descentralizarea orașelor.

Se considera că arhitectura este menită să dirijeze procesele sociale, având o funcțiune modelatoare a rapoartelor sociale, a "bât"-ului și a funcțiunilor productive, cu sarcina finală de a garanta colectivității un element de distincție între viața socialistă și cea capitalistă. Rarefierea structurii urbane urma să fie continuată și de realizarea "unui ambient circumstant impersonal, rațional, care să excludă orice implicație emotivă".

Această idee utopică a fost tradusă în limbaj urbanistic de către M.Ghinsburg și M.Barșci, care au elaborat un proiect de "descongestionare a enormului număr de edificii, obiecte și mase", printr-o vastă operațiune în urma căreia vechile monumente de arhitectură ar fi apărut ca niște "obiecte dintr-o expoziție", scufundate într-o mare verde, iar populația orașului dispersată în construcții dispuse de-a lungul marilor artere de legătură cu alte centre ale țării.

Problemele ridicate de "Moscova - capitala sovietică" au avut și ecouri internaționale. Le Corbusier a făcut un proiect care a dat naștere la mari discuții, fiind în esență un fel de

repetiție generală a proiectului "Ville radieuse" din 1931. Propunerea lui Le Corbusier, care considera că în Moscova nu era nimic prețios în afară de Kremlin, făcea "tabula rasa" din vechiul oraș, urmărirea realizarea unui "oraș în afara timpului, fără trecut și viitor - a cărui structură rațională putea fi realizată doar prin demolare, nu prin dezvoltare sau integrare"^{xvi}.

Proiectul lui Le Corbusier, cunoscut și sub numele de "Réponse à Moscou", încerca să definească atât o nouă schemă funcțională cât și un nou model al orașului, "o schemă organică a unei noi capitale". Pornind de la ideea că "efortul de urbanizare trebuie să tindă a evita instituirea unui oraș radial și concentric", care este "marea mizerie a orașelor vechi", Le Corbusier a propus realizarea a două axe majore mediane care inter-sectau și uneau zonele de producție cu cele direcționale și rezidențiale. Acest proiect a fost criticat în termeni aspri de către urbanistul sovietic V.N.Semionov care afirma: "noi credem că ceea ce este de neacceptat pentru Paris este de neacceptat și pentru Moscova. Noi dorim să reconstruim Moscova, nu să o distrugem. Această reconstrucție cere, este adevărat, și măsuri radicale și poate chirurgicale. Dar chirurgul nu este călău"^{xvi}.

Altă propunere a fost făcută de May, care a ales o schemă arboricolă, ramificată, aceste ramuri difuzându-se în teritoriu, devenind axele unui suport de grupări de unități satelit, conform cu cunoscutul "Trabantenprincip" deja experimentat la Frankfurt. (Vieri Quilici: Moscova, forma planului, imaginile orașului). Spre deosebire de proiectul lui Le Corbusier, care propunea înlocuirea orașului istoric cu un nou oraș contemporan, varianta lui May, care în esență este o negare radicală a ideii de oraș și de centru urban, care sunt înlocuite de complexe de producție și locuire, păstrează din vechiul oraș doar centrul istoric și dispoziția zonei industriale în sud-est.

Alt proiect a fost elaborat de Hannes Meyer, în care se preconiza construirea unui oraș și mai mare, iar Kurt Meyer vedea Moscova dezvoltându-se radial după un șablon simbolic, acela al "centralismului democratic", idee nu îndepărtată de cea a "orașului-stea" a lui Gheorghi Krasin.

Alte propuneri au mai fost făcute de echipa Ladovski-Kratiuk, care accentuau contrastele dintre staticitatea orașului inelar-radial și dinamicitatea orașului linear. Proiectul lui Ladovski este o figurare a creșterii celor trei funcțiuni principale (centru și administrație, locuire, industrie) sub forma unei gigantice parabole teritoriale.

Similară cu propunerea lui Le Corbusier este și cea a "Asociației pansovietice a arhitecților proletari" (VOPRA), care "își propunea să creeze o serie de cinci cartiere urbane aliniate paralel, legate de structura lineară transversală a centrului urban care s-ar fi dezvoltat pe ambele părți ale Kremlinului - unicul element al orașului istoric pe care autorii acestui proiect considerau necesar să îl mențină"^{xvi}.

Toate aceste proiecte, mai mult sau mai puțin utopice, care oscilau între romantism și raționalism, au fost respinse de către putere și de către arhitectul șef al capitalei, V.N.Semionov, autorul primelor texte teoretice de urbanism din Rusia. Semionov pornește de la ideea "nu de a construi un nou oraș, eliminând astfel vechea Moscovă, ci de a o resistemati-za [...] Moscova nu trebuie să fie o constelație de unități funcționale, ci o capitală", astfel gândită încât, păstrând structura inelar-concentrică, să nu "aibă o creștere în contradicție cu actuala sa conformație. Trebuie scurse concluziile impuse de sistemul care s-a format istoric [...] Inelul Kremlinului, desfășurat de-a lungul fluviului [...] care va constitui inima Moscovei"^{xvi}.

"Proiectul orașului trebuie să fie imaginea orașului" (Semionov) este traducerea în termeni urbanistici a concepției partidului privitor la rolul ideologic al imaginii orașului-capitală, al orașului-simbol. Instrumentul de traducere în viață a acestor idei a fost laboratorul de planificare arhitectonică, condus de către Semionov și Cernîșev. Aceștia au fost profesioniștii prin mâna cărora puterea și-a căutat împlinirea urbanistică.

În 1934, o discuție "istorică" cu Stalin avea să definească lungul calvar al arhitecturii și urbanismului sovietic. Stalin, spune Cernîșev, "a indicat căile de dezvoltare a unui oraș splendid - Moscova - prin crearea de largi bulevarde, frumoase piețe, ample extinderi ale zonelor verzi, râuri pline de apă și case cu toate dotările"^{xvi}. După aceste "prețioase indicații" a fost elaborat în 1931 planul general de reconstrucție a Moscovei, devenit, în sensul cel mai pur al cuvântului, lege.

Esența acestui plan consta în păstrarea structurii inelar-radială și definirea centrului funcțional ca rezultat al fuziunii sale cu nucleul istoric al orașului, care trebuia "să se exprime în mod simbolic prin binomul Kremlin - Palatul Sovietelor" [...] În scara măsurată a "atemporalității" utopiei, nici valorile celor mai mari monumente arhitectonice ale trecutului nu sunt absolute. Pentru a pune în fapt idealul orașului-capitală erau indispensabile ample demolări^{xvi} [...] Aplicând aceste demolări "cu prea puțină fermitate", Semionov, "chirurgul milos", a fost destituit din postul de arhitect-șef, conducerea lucrărilor fiind asumată de birocrăția de partid, care a realizat, într-o oarecare măsură, idealul utopic al Moscovei, orașul-capitală, oraș marcat de proiectul megaloman al Palatului Sovietelor, al marilor cvartale, al metroului, și mai ales de cele șapte clădiri înalte, zgârie norii staliști, care nu erau zgârie nori decât prin înălțime, ei nerespectând definiția dată de Școala de la Chicago: construcții ce multiplică în mod aritmetic prețul terenului.

În spiritul indicațiilor de partid au avut loc, începând cu anii '30, masive operațiuni urbane, "realist socialiste", care au dus la o radicală schimbare a imaginii capitalei noului imperiu sovietic. În 1931 a avut loc o Plenară a Partidului în care, sub conducerea lui Stalin, s-au trasat directivele pentru sistematizarea capitalei în plină expansiune, pentru transformarea Moscovei într-o metropolă modernă, fundamental diferită de metropolele occidentale, în care funcțiunea de reprezentare a puterii noului stat socialist trebuia să capete conotații particulare.

Acțiunea de remodelare a marii Moscove, a început imediat, cu o viteză și la o scară fără precedent, transformând orașul într-un oraș laborator, într-un oraș simbol, într-un oraș model, în "capitala socialistă modernă". Pentru realizarea noii Moscove a fost supusă sistematizării o vastă zonă centrală adiacentă Kremlinului, care trebuia să fie izolat de context pentru a dobândi un maxim caracter simbolic. Au fost astfel sistematizate Ochotnîi Riad și Moskovskaia Ulița/Prospect Marska, ceea ce a dus la formarea unui mare spațiu deschis în fața Pieții Roșii și la realizarea a trei edificii importante, reprezentative pentru mutațiile estetico-ideologice ale epocii și pentru definirea noului concept de "arhitectură artă de stat", concept ce apare automat, în orice stat totalitar. Aceste edificii au fost: sediul Comitetului de Stat al Planificării (GOSPLAN), realizat între 1932-1936 de către arhitectul A.Langman; hotelul Moskva, realizat între anii 1932-1938 de către arhitecții A.Sciusev, L.Saveliov și O.Stropan și Palatul de locuințe construit în 1933 după planurile arhitectului I .Joltovski. Palatul GOSPLAN este caracterizat de o falsă și rece "monumentalitate sterometrică", reieșită dintr-o planimetrie simetrică și o volumetrie marcată de pilaștri înalți, care accentuează verticalitatea. Hotelul Moskva, este

construit dintr-un prim corp marcat de turnuri masive și dintr-un al doilea corp înalt, cu un impunător dar emfatic portal care domină întreaga piață, contrapunându-se neoclasicului edificiu al Manejului. Dar edificiul care a influențat stilistic, în mare măsură, întreaga arhitectură stalinistă a fost Palatul de locuințe realizat de către arhitectul I.Joltovski, opera ce face apel, cu multă știință și abilitate, la o anacronică sintaxă compo-zițională neoclasică, folosind un repertoriu decorativ în care erau pre-zente: ordinul gigantic palladian, coloane și coloane angajate cu capitele compozite, pilaștri, cornișe și balcoane bogat ornamentate.

Tot în anii '30 a fost sistematizată și reconstruită zona de penetrație urbană spre Tver (Kalinin), Novgorod și Leningrad, formată de străzile Tveskaia și Gorikovo. Institutul Lenin, Telegraful central, sediul ziarului Izvestia, construcții începute în anii '20, au fost înglobate în cea mai importantă arteră a Moscovei, care a fost rectificată și lărgită de trei ori. Noi construcții rezidențiale au marcat, în spirit potemkinist, noua arteră pentru a cărei realizare s-au făcut demolări criminale de monumente isto-rice. Două enorme construcții neoclase continue, separate între ele de arcuri absurde, au fost realizate de către arhitectul A.Mor dvinov. A fost modificată și Piața Pușkin, configurându-se pe locul mănăstirii Strastnoi, demolate în 1937, un vast gol urban ce a fost transformat într-o piață decorată cu fântâni monumentale, flancată de un cinematograf, un muzeu dedicat lui P ușkin și de către palatul Consiliului Comunal al Moscovei (MOSSOVIET), construcție terminată în 1945. La intersecția cu strada Sadovoie Koliko în piața Maiakovski au fost inițate lucrările la un teatru proiectat în 1932 de către arhitecții M.Barchin și S.Vachtanov pentru celebrul regizor V.Meierchold. Teatrul era caracterizat de un auditorium oval, conceput ca generator original al întregului spațial. Dar, după arestarea lui Meierchold, lucrările teatrului au încetat și proiectul a fost reluat și transformat în sala de concerte Ceaikovski de o nouă echipă de arhitecți, condusă de D.Ceciulin și K.Orlov. Noua sala de concerte a păstrat forma ovoidală inițială a auditoriumului, modificându-l însă substanțial cu elemente neoclase monumentale și cu o fațadă dominată de un greoi portic.

MAUSOLEUL LUI LENIN

Deși din punct de vedere formal mausoleul lui Lenin aparține, prin aspectul său "cubist", mai de grabă avangardei decât arhitecturii totalitare, analizarea procesului de geneză a acestui program "simbolic" prezintă un anumit interes, marcând procesul de trecere de la faza "revoluționară" a Revoluției, la faza de instituționalizare a ei în spirit totalitar. După moartea în 1924 a lui Lenin, într-un straniu proces de zeificare a celui ce alături de Trotski a fost principalul autor ai revoluției bolșevice, a fost construit un mausoleu provizoriu de lemn, menit a adăposti corpul mumificat al lui Lenin, iar după scurt timp acest prim mausoleu a fost înlocuit de un al doilea mausoleu, tot din lemn. Arhitectul A.Sciusev, autorul primului mausoleu a fost însărcinat, după cinci ani, să reproducă în materiale eterne imaginea mausoleului care se considera a fi intrat în "conștiința artistică a oamenilor muncii de pretutindeni". Lucrările începute în anul 1931 au fost sfârșite după mai bine de un an și au constat în realizarea, pe un radier de beton armat cu grosimea de un metru, a unei construcții cu structura portantă de beton armat și cu zidăria de umplutură de cărămidă. Finisajele au fost executate din granit. Mausoleul a fost așezat în Piața Roșie pe axul turnului senatului Kremlinului, partea lui anterioară avansând până la aproape un sfert din lățimea pieței. Mausoleul este realizat, din punct de vedere volumetric, prin suprapunerea piramida-lă a unor prisme paralelipipedice care determină o prezență spațială care derivă din limbajul modern, cubist, ignorându-se tacit

intoleranța lui Lenin pentru orice formă de artă modernă. Masivul armonic al mausoleului este strict determinat de necontinuitatea lui și de faptul că el nu repetă nimic din formele ansamblurilor adiacente. Spațiul interior al mausoleului are forma unui cub cu latura de zece metri, cu plafonul retras în trepte. Pereții interiori sunt finisați cu granit cenușiu de Labrador și sunt ritmați de pilaștri din porfir roșu.

PALATUL SOVIETELOR

"Palatul Sovietelor va rămâne un monument extraordinar al epocii actuale și martor, în fața posterității, al avântatelor gânduri și sentimente ale actualei societăți"^{xvi}.

Palatul Sovietelor reprezintă din toate punctele de vedere procesul tragic la care este supus fenomenul intelectual într-o lume în care criteriile de valoare părăsesc domeniul culturii profesionale, împlinindu-se în altă lume a valorilor, în care finalitatea ideologico-politică subordonează toate elementele "suprastructurii". Grație concursului pentru Palatul Sovietelor au fost trasate liniile directe ale "falnicului" realism socialist în arhitectură, mișcare totalitară, pe altarul căreia a fost sacrificată singura mișcare rusă de avangardă, constructivismul, considerat "modă efemeră", iar reprezentanții lui "sabotori ai cauzei socialismului". Și astfel, diametral opus propagandei oficiale, pentru care arhitectura era forma maximă de propagandă, obiectivele cercetării arhitectonice au fost deviate pentru jumătate de secol, realizându-se într-o dimensiune fizică ieșită din scară și de un simbolism lipsit de simbol, noua arhitectură. Palatul Sovietelor "trebuie să fie emblema grandorii viitoare, a triumfului comunismului nu numai la noi, dar chiar și în occident"^{xvi}.

Palatul Sovietelor, numit inițial Palatul Muncii, a avut programul schițat de președintele sovietului din Moscova, L.V.Kamenev, în octombrie 1922. Se intenționa, pe un enorm teren de 24 000 de metri pătrați din Moscova, unde astăzi se găsește hotelul Moskva, să se realizeze ceea ce Lunacearski numea un "monument extraordinar al epocii actuale și mărturie, în fața posterității, a avântatelor gânduri și sentimente ale actualei societăți"^{xvi}. Palatul Muncii era gândit ca un vast centru polifuncțional ce urma a conține atât Sala Plenumului Sovietelor, de 8.000 de locuri, cât și un hotel, mai multe biblioteci, săli de concerte, muzee, un observator astronomic și o stație meteorologică, în care "muncitorii să-și poată petrece timpul având la dispoziție toate posibilitățile de îmbogățire a cunoștințelor"^{xvi}.

Sub conducerea lui A.V.Sciusev a fost organizat de către M.A.O. (Asociația de Arhitectură din Moscova) concursul național pentru realizarea "Palatului Muncii, care trebuie să aibă un aspect bogat, conform cu ideea sa, dar exprimat în forme simple și contemporane, îndepărtate de stilul specific al oricărei epoci trecute"^{xvi}.

Premiul întâi a fost acordat proiectului lui N.A.Trotzky, considerat ca expresia cea mai curată a proletariatului, "clasă puternică și austeră, simplă și ascetică, precum epoca însăși"^{xvi}.

Spre deosebire de idealurile arhitectului proiectului câștigător, frații Vesnin, aplicând ceea ce ei numeau o "metodă creativă funcțională", au elaborat un proiect de avangardă care ar fi trebuit să, răspundă prin fraternitate universală simbolurilor noii lumi. "Noi ne-am fixat scopul de a crea imaginea arhitecturală a unui nou palat, palatul maselor populare [...] noi reținem că această imagine poate fi definită numai printr-o precisă organizare arhitectonică a planului, grație realizării unei funcțiuni sociale utilitare a arhitecturii, care să exprime conținutul construcției"^{xvi}. Edificiul era compus din volume pure, încastrate într-un unic plan "clar și precis, iar exteriorul era ritmat de elementele verticale ale structurii de beton armat"^{xvi}.

Palatul Muncii nu a fost nici măcar început, gravele probleme tehnico-financiare ale tânărului stat sovietic nepermițând abordarea unui proiect atât de vast și atât de costisitor.

În 1931, ideea marelui și simbolicului palat a fost însă reluată și a fost creat "Consiliul de construcție al Palatului Sovietelor". Acest comitet a organizat un concurs preliminar, menit să redefinească tema de proiectare, în conformitate cu noile cerințe politice ale epocii staliniste ce se contura din ce în ce mai sumbră. Această epocă era definită ca cea "a luptei pentru socialism, luptă caracterizată printr-o participare directă, activă, concomitentă cu munca politică, socială și statală a vastelor mase de muncitori [...] creatori ai bazei succeselor în edificarea socialismului"^{xvi}.

Terenul propus pentru Palatul Sovietelor prevedea demolări vaste, printre care și Catedrala închinată lui Christos Salvatorul. Ideea înlocuirii vechilor simboluri religioase și țariste își găsea baza în decretul Sovnarkom-ului din 1918, care prevedea eliminarea monumentelor edificate în onoarea "țarului și a servitorilor săi" și elaborarea de proiecte ale "Revoluției socialiste ruse".

Sub sloganul "Noi vom distruge vechea lume până la bază și apoi o vom construi pe a noastră" s-a organizat un nou concurs la care au luat parte 272 de participanți. Au fost prezentate 136 de proiecte ale arhitecților sovietici, precum și 24 de proiecte ale unor arhitecți din Franța, Germania, Italia, Olanda și Elveția.

Acest concurs s-a dorit a fi o replică a concursului pentru Palatul Națiunilor de la Geneva, o "replică socialistă, materialist-dialectică", opusă principiului degenerescenței "capitalismului în putrefacție", menită să demonstreze virtuțile multilaterale ale socialismului biruitor, o demonstrație pertinentă a "superiorității sistemului socialist". Au fost invitați în mod special de către guvernul sovietic, personalități de vârf ale arhitecturii mondiale ca Le Corbusier, Walter Gropius, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn. Proiectele au fost "judecate" de către o comisie condusă de V. Molotov. Remarcabile au fost propunerile lui Le Corbusier, care a prezentat un proiect de factură "constructivistă", cu structurile portante exprimate clar în exterior, structuri ce susțineau un organism complex format din două vaste auditorii, în care fiecare funcțiune era exprimată în volume independente savant articulate și bine proporționate între ele. Spune Frampton că: simbolismul proiectului era totalmente explicit în tribuna prezidențială situată la extremitatea blocului bibliotecii care surplomba podiumul "res publica", în spatele marelui auditorium. Proiectul a fost respins de juriul condus de Molotov deoarece: "se complăcea într-un cult prea pronunțat pentru mașinism și estetism". Proiectul lui Gropius era diametral opus celui "pavilionar-articulat", de o largă transparență funcțională și simbolică, a lui Le Corbusier. În proiectul lui Gropius toate funcțiunile erau regrupate într-un volum unic, circular.

Jalnice ședințe populare, în fabrici și uzine, încercau să pună în "dezbatere" problemele fundamentale ale "stilului arhitectonic de clasă". Termenul "de clasă" era rezultatul unei transpuneri a conceptului stalinist al "luptei de clasă" în toate domeniile, de la cele sociale la cele biologice, de la cele științifice la cele artistico-arhitecturale și chiar în cel al lingvisticii.

Muncitorilor trebuia să li se dea iluzia participării directe la toate problemele statului, care astfel trebuia să-și demonstreze simbioza totală cu partidul, expresia propriilor lor idei și sentimente. Din aceste "dezbatere democratice", regizate în cheie propagandistică, urma a se naște noua "arhitectură proletară".

Toate proiectele maeștrilor occidentali au fost respinse, nu atât din motive arhitecturale, ci mai mult din motive programatico-ideologice: "Să creăm un front unit menit să respingă orice tentativă din partea arhitecturii reacționare de a intra în șantierul Palatului Sovietelor", palat în care trebuiau să conveargă "principii arhitectonice noi și sănătoase, susceptibile să dea naștere unui Palat al Sovietelor ca o expresie a cuceririlor din frontul arhitecturii proletare"^{xvi}.

După acest concurs s-a considerat că cele mai bune proiecte sunt cele ale lui B.M. Iofan, I.V. Joltovski și al americanului G.O. Hamilton. Proiectul lui Iofan era încununat de un turn pe care se înălța o statuie colosală a unui muncitor ce ținea în mână o flacăra, în timp ce proiectul lui Joltovski era marcat de dispoziția asimetrică a unui turn similar cu cel al Kremlinului Moscovei. Limbajul acestor proiecte încerca să fie o simbioză a Colosseumului sau al Pantheonului cu Kremlinul.

Puterea a fost nemulțumită de rezultatele concursului și a organizat un nou concurs, la care sarcinile au fost redefinite pentru a se ajunge la un proiect care să se prezinte ca un "unic complex monolitic", într-o viziune compozițională "elevată". Activiștii de partid din "domeniul arhitecturii" au preferat proiectul lui Iofan, căruia i s-au dat "sfaturi prețioase", care în esență transformau proiectul Palatului Sovietelor în subasamentul celei mai mari statui din lume, care s-a transformat din cea a unui proletar, în cea a lui Lenin. Această metamorfoză este tipică pentru procesul de stalinizare, în perfectă concordanță cu actul degenescențat de trecere de la o politică a dictaturii proletare la "democrației" postrevoluționare la dictatura pură încununată de cultul personalității lui Iosif Vissarionovici Stalin.

Varianța definitivă, la care alături de Iofan s-au aflat și V.A. Sciuko și V.G. Gelfreich, era de dimensiuni colosale și de o solemnitate pompoasă, astilistică, ridicolă. Wright remarcă cu ironie la Congresul pansovietic al arhitecților din 1937 că "dorința de magnificență devine uneori populară deoarece este dificil de a găsi în arhitectură o altă expresie de viață mai subtilă; [...] gigantismul nu înseamnă grandiozitate".

Palatul Sovietelor, devenit "edificiu monument" înalt de 415 metri, răspundea pe deplin sloganului sovietic "mereu mai înalt, mai înalt, mai înalt". Statuia "stalinizată" a lui Lenin urma să aibă o înălțime de 100 de metri, înălțime permanent comparată de mijloacele de propagandă, cu cea a statuii Libertății din New York ce măsoară doar 49,39 metri.

Sala principală a Palatului Sovietelor, de 20.000 de locuri, cu un diametru de 160 metri, urma să aibă înălțimea de 95 metri. Sala "mică" avea doar 6000 de locuri, iar peste ea urma să se ridice atât sala "Panoramei Revoluției" cât și sălile unui muzeu.

Întreg edificiul urma să se deschidă printr-un bulevard larg de 2.150 metri spre o piață colosală cu suprafața de 110.000 metri pătrați, în timp ce piața Sf. Petru din România are doar 57.000 metri pătrați. O zonă gigantică a fost fără milă demolată și în 1937 au început lucrările, iar în 1939 erau deja gata fundațiile formate din două masive inele concentrice din beton. În perioada premergătoare începutului războiului începuseră să se ridice structurile metalice ale edificiului. Războiul a făcut ca lucrările să fie sistate, iar imediat după război, în 1948, până când o nouă tematică legată de victorie urma să fie elaborată, direcția Palatului Sovietelor a fost însărcinată, nu să continue lucrările, ci să realizeze Universitatea Lomonosov, cu cele 32 de etaje ale sale.

Moartea lui Stalin, în 1953, și procesul de destalinizare inițiat de Hrușciiov în 1956, au făcut ca proiectul să fie definitiv abandonat, iar în 1956, un nou concurs a fost inițiat, pentru proiectarea unui nou edificiu de o "nobilă simplitate, ca o construcție monumentală care să răspundă completamente înaltelor principii ale culturii socialiste sovietice"^{xvi}.

După directivele Consiliului de miniștri din 1959 privitoare la "eliminarea exceselor în proiectare și în construcții", din grandiosul proiect care a dus la traumatizante demolări nu a rămas decât o piscină, "cea mai mare din lume", care înlocuiește în mod fatidic Catedrala ce avea hramul lui Christos Salvatorul. S-a afirmat că renunțarea la "edificiul-monument" s-ar fi datorat și faptului că serviciul meteorologic moscovit ar fi pus în gardă comisia de partid că din cauza înălțimii colosale, nebulozitatea Moscovei ar fi făcut ca mare parte din an statuia lui Lenin să fie la propriu cu "capul în nori".

Palatul Sovietelor este o demonstrație a modului în care s-a proiectat aspirația spre un simbolism concret bazat pe modele literare, fenomen tipic al mentalității birocratice a "aparaciki-lor" care nu a realizat contradicția fundamentală dintre forma simbolică impusă a "edificiului pedestal" și funcțiune. Ideea de edificiu de reprezentare, de edificiu monument este rezultatul confundării caracterului fundamental, primar al construcției cu intenția metaforică de definire a unor forme arhitecturale decodificabile politic.

METROUL

Comitetul Central al Partidului Comunist (bolșevic) al U.R.S.S. a votat în iunie 1939 o rezoluție care cerea construirea unui metropolitan "element de reconstrucție socialistă a Moscovei, inaugurarea urmând a avea loc în onoarea celei de-a XVII-a aniversări a Revoluției din Octombrie". Metroul trebuia să devină "cel mai mare și cel mai bun din lume" și să fie "o fereastră deschisă asupra noii Moscove socialiste", Moscova fiind după Sciusev "un punct focal, un exemplu pentru întregul URSS".

Lazar Kaganovici, sinistru funcționar superior al partidului, (mort în 1990, în vârstă de aproape o sută de ani) care avea să fie "responsabilul" enormei lucrări, (metroul a purtat numele lui Kaganovici până în 1955), afirma: "noi știm că metropolitanul nostru [...] este privit foarte sceptic în țările burgheze [...]"^{xvi}. Această obsedantă comparație cu Occidentul era permanent întreținută de toate mijloacele de mass media, inclusiv de ridicolele gazete de perete, care aveau o rubrică permanentă intitulată: "la noi - la ei".

Inaugurarea metroului, construit numai cu materiale, tehnică și tehnologie autohtonă, a dus la afirmația plină de mândrie a lui Kaganovici privitoare la faptul că realizarea metroului este "o victorie pentru socialism", demonstrație pertinentă a "eliminării oricărei forme de dependență vis-é-vis de străinătate".

Pentru realizarea primei linii a metroului a fost înființat un institut special "Metroproekt" sub conducerea lui Kravec. S-a organizat un concurs și din 33 de proiecte au fost avizate două: proiectul lui Kolli, pentru stația Miasnickie Vorota, devenită Kirovskaia, și proiectul lui Fomin, pentru stația Krasnaia Vorota, devenită Lermontovskaia. Pavilioanele de intrare în cele două stații au fost proiectate de către fostul profesor la VHUTEMAS, constructivistul Ladovski. Stațiile metroului moscovit și a celui leningrădean, lucrări de prestigiu ale puterii, din cauza impactului direct cu populația, au fost gândite ca instrumente de propagandă și pentru propagandă. Parcă derivând din formula lui Lunacearski "poporul sovietic are dreptul la coloane", stațiile metroului aveau ca model ideal "palatul pentru mii de pasageri", în toată

acceptiunea lui, cu toată încadrarea funcțională, cu toate rezolvările spațiale generoase, cu fastuoase finisaje și bogata prezență de opere de artă, în măsura în care "arta cu tendință", arta realist socialistă, poate fi numită artă. Spunea Andrei I konnikov că "definiția stilistică a operei pare împiedicată de unele sisteme canonice care, deși având o existență paralelă, erau în intimitatea lor rigide neorenascimentale, neoclasiciste, neoruse. Conexiunile cu sistemele formale ale trecutului începeau a fi decalcuri ale unei serii concrete de monumente istorice".

A doua linie a metroului, inaugurată în 1938 a adus în eclectismul copleșitor o mai mare cantitate de reprezentative opere de așa numită artă realist-socialistă, menite să mărturisească și să dea legitimitate unei puteri ieșită din "eroicul Octombrie" care construia "noua societate socialistă". Colective de arhitecți, sculptori și pictori au proiectat noile stații cu tematici precise stabilite de "aparaticii" într-un fel de "arhitectură vorbită" ușor de decodificat. Astfel stația Kievskaia trebuia să simbolizeze bogățiile agricole ale Ucrainei, ce era în realitate supusă la o foamete organizată. Stația Stadionului Dinamo era decorată cu motive sportive de inspirație antică grecească, iar stația Aeroportului, realizată de Valenski și Ersov, boltită eliptic și foarte aerată, trebuia să fie legată de simbolurile zborului, ale aviației.

Stația Maiakovskaia, prezentată într-o machetă și la Expoziția Universală din 1939 de la New York, proiectată de Dușkin, a fost realizată cu pilieri metalici de secțiune redusă și decorată cu mozaicuri de Deineka, reprezenta tot în stilul pseudo-artei vorbite "24 de ore ale unei zile în capitala sovietică". A treia linie de metrou a fost proiectată în perioada premergătoare izbucnirii războiului și trei din stații puse în funcțiune în anul 1943 iar următoarele patru în 1944. Aceste stații deserveau centrul, parcurile de cultură și odihnă, principalele gări, orașul grădină Sokol și marile uzine moscovite.

Stația sobră ce purta numele lui Stalin, azi Avtozavodskaia, s-a bucurat în ochii autorităților de mare succes, proiectul fiind distins chiar cu premiul Stalin, premiu acordat și lui Sciusev pentru baroca stație Komsomolskaia, în care se încerca o "spectaculară stilizare a barocului rus din secolul al XVII-lea (prototipul motivelor decorative fiind preluat din interioarele bisericii Odigitria din Kremlin, de Rostov Velikii).

Grigorii Zacharov, împreună cu Zinaida Cernășeva, au realizat stația Kurskaia-Kolicevaia ca un întreg complex de spații interdependente. Laconic și net este desenul pilonilor sălii subterane în care sunt folosite cu rafinament arhetipurile doricului [...] Același lucru se poate spune și despre stația Serpuchovskaia (azi Dobrinskaia) de arhitecții M.Ze lenin, M.Ilin și Leonid Pavlov. Navele atriumului subteran sunt legate de portaluri per-spective placate cu marmură^{xvi}.

Stațiile de metrou au beneficiat de întregul aport al aparatului propagandistic al Statului-Partid-Stalin, fiind aproape "mitizate". Ele erau reflexul în conștiința socială a "expresiei cele mai autentice a pathosului epocii [...] al pathosului mitului prezentului". Metroul a fost considerat în primul rând parte integrantă a habitatului: de aici ferma dorință de eliminare a oricărei diferențe calitative între "terestru" și "subteran", care trebuie să devină similare, creând un ambient inspirat, pe măsura omului^{xvi}.

MARILE LUCRĂRI INGINEREȘTI

Poate cele mai semnificative construcții ale perioadei staliniste au fost marile opere de inginerie, care alături de lucrările metroului, prin dimensiunile, funcționalitatea și decorativismul lor desuet, au rămas probe concrete de megalomanie constructivă. În această

categorie de lucrări intră canalul Moskva, ecluzele acestuia și sistemul de poduri. Una dintre cele mai reprezentative construcții de acest gen a fost podul monumental cu balustrade de granit Bolșoi Moskvorețkii, realizat în anul 1937 după proiectul arhitecților A. Sciusev, P. Sar daian și al inginerului V. Kirilov, precum și podul modern Krimskâi construit între 1936-1937 de către inginerul B. Konstantinov după proiectul arhitectului A. Vlasov. În 1938 a fost realizat de către arhitecții V. Ghelfreich, V. Sciuko și M. Minkus, împreună cu inginerul N. Kalmîkov, grandilocventul pod Bolșoi Kammennîi, cu mari arcade accentuate de impunătoare scări laterale.

O lucrare de dimensiuni faraonice, realizată între anii 1933-1937 cu modeste mijloace tehnice, dar cu sacrificiul unui impresionant număr de oameni internați în lagăre de muncă și exterminare, a fost canalul Moskva, canal menit a face navigabil râul Moscova și a realiza legătura cu sistemul navigabil marea Baltică, marea Albă, marea Caspică, marea de Azov și marea Neagră. Canalul era dotat cu o serie de ecluze și porturi care au fost realizate într-un stil arhitectonic de un "pompiestic" decorativism politic debordant. Aberante din punct de vedere decorativ au fost gara fluvială Ricnoi Vogzal, construită în anul 1937 de către A. Ru chliaev, un edificiu dezvoltat în lungime, similar cu o navă, cu ample galerii descoperite întrerupte în centru de un turn dotat cu o simbolică "fleșă". Remarcabil prin absurdul și desuetul lui aspect, deși bine proporționat, a fost și sistemul de ecluze construit în anul 1937 de către G. Golic pe râul Jauza, cu picturi "pompeiene" realizate de către pictorul M. Olenev.

O altă lucrare inginerească, gigantică, canalul Volga-Don, cu o lungime de 101 kilometri, a fost realizat între anii 1949-1952, fiind prezentat de către propaganda de partid drept o operă fundamentală pentru ingineria și arhitectura sovietică, "monument arhitectural ridicat socialismului și marelui lui arhitect - tovarășul Stalin". Canalul a fost conceput de către academicianul Serghei Juk (1892-1957), fiind o împlinire a unui străvechi vis al lui Petru cel Mare. Șantierul, gândit a fi și cel mai mare lagăr de exterminare al tuturor timpurilor, a avut drept forță de muncă un număr enorm de lucrători, în mare majoritate deținuți politici și prizonieri de război. Lucrarea, expresie a "coerenței și unității stilistice sovietice", a fost realizată într-un timp record, fiind inaugurată în anul 1952. Acest enorm canal, considerat astăzi ca principală cauză a dezastrului ecologic al unor importante zone ale dispărutei UR SS, era completat de stații de pompare, centrale electrice, porturi și de treisprezece ecluze, materializare tragică a tot ceea ce a produs mai aberant arhitectura totalitară. De partea de arhitectură a canalului a "răspuns" arhitectul Leonid Poliakov, care a realizat ecluzele, ca pe niște enorme arcuri de triumf, exuberant decorate, ce imitau stângaci arhitectura palatelor imperiale. Bazoreliefuri și statui colosale punctau, din abundență, zonele de interes propagandistic. Calea triumfală de acces în marele complex era dominată de o statuie ci-clopică a "părintelui iubit al popoarelor, tovarășul Stalin".

În afara marilor construcții inginerești, în care puterea totalitară sovietică încerca cu megalomanie să se autoreprezinte, în funeștii ani '30 -'50 au fost realizate, cu scopuri similare, și o serie de semnificative edificii publice, de un monumentalism clasicizant agresiv și reacționar, demon-strație amară a abdicării de la orice ideal al avangardei revoluționare. În afara elementelor neoclasice de planimetrie și volumetrie, a fost creat, ca în Italia fascistă și Germania nazistă, un repertoriu de însemne și simboluri ale puterii, care au invadat cu violență și așa supraîncărcatul repertoriu eclectic decorativ. În acest spirit a fost realizată între anii

1932-1937, de către arhitecții L.Rudnev și V.Munc, Academia Militară M.Frunze, romantic "simbol al invincibilei Armate Roșii", un enorm monolit placat cu piatră, punctat de o uniformă grilă formată din ferestre egale. O altă construcție reprezentativă pentru arhitectura acestor ani a fost sediul Consiliului Central al Sindicatelor (VCSPS), proiectat în anul 1939 de către arhitectul A.Vlasov, un complex realizat din volume articulate și caracterizate de acoperișuri agitate și fațade cu coloane albe și balcoane care contrastau cu paramentul viu colorat.

COMISARIATUL POPORULUI PENTRU INDUSTRIA GREA

În anul 1934 a fost organizat un concurs pentru proiectarea sediului de la Moscova al Comisariatului Poporului pentru Industria Grea (NARKOMTIAJPROM). Amplasamentul era prevăzut în Piața Roșie, în zona marilor magazine GUM. Au fost elaborate două categorii distincte de proiecte, unele moderniste și altele "realist socialiste". Din prima categorie au făcut parte proiectul fraților Vesnin, al lui Ghinsburg, al lui Melnikov și mai ales cel al lui Leonidov, cu trei turnuri de forme diverse, așezate pe un stilobat cu gradene, care erau într-o relație de dialog cu cele ale Kremlinului și ale catedralei Vasili Blajenîi. Din a doua categorie de proiecte "realist socialiste", supuse total indicațiilor de partid, au făcut parte proiecte care au netezit calea spre cel mai plat și reacționar clasicism, care avea să domine câteva decenii întreaga arhitectură sovietică. Acestei categorii a aparținut proiectul lui I.Fomin, cu fațade grandilocvente care ascundeau o concepție planimetrico-distributivă primitivă, caracterizate de un emfatic "clasicism proletar", care nega prin monumentalismul lui fals toate idealurile arhitecților de avangardă, toate aspirațiile lor spre semnificații revoluționare majore, simbolice.

TEATRUL ARMATEI SOVIETICE

O dată cu consolidarea puterii sovietice, care a dus la o relativă creștere a bunăstării și a statutării "noii culturi proletare", în perioada 1933-1941 a crescut volumul de construcții și diversitatea clădirilor social-culturale, reflex direct al transformărilor și mutațiilor politice și culturale din restructuratul imperiu rus.

Au apărut noi tipuri de clădiri sociale, menite să servească și să reprezinte noua putere (case ale sovietelor, palate de cultură), s-au îmbunătățit și s-au diversificat unele tipuri de clădiri, care au păstrat doar vechea denumire, primind din partea noii societăți socialiste noi semnificații (școli, grădinițe, spitale, teatre, cinematografe).

Una dintre cele mai importante clădiri social-culturale a acestei perioade a fost Teatrul Central al Armatei Sovietice. Clădirea a fost înălțată în anii 1934-1940 după proiectul arhitecților C.Alabian și V.Sibirțev. Tema cerea crearea unui monument de preamărire a gloriei Armatei Sovietice și întreaga compoziție arhitecturală a proiectului este o evidentă demonstrație a funestei direcții realist socialiste pe care arhitectura sovietică pășea după concursul pentru Palatul Sovietelor. Pe primul plan se plasau nu problemele imaginii arhitecturale, ci cele propagandistico-politice. Planul clădirii este în aberanta formă de stea cu cinci colțuri - emblema Armatei Sovietice, formă în care, cu eforturi extreme, este înscris complicatul program al unui mare teatru. În rezolvarea planului autorii au reușit să amplaseze cu mare dificultate un vestibul cu un larg front de garderobe, foaietul cu scări mari de gală, diverse săli supradimensionate și nefuncționale, o mare sală de spectacole cu 1920 de locuri, cu o imensă scenă și un mare grup de încăperi ce conțineau dotările scenice. Schema planimetrică cu semnificat propagandistico-politic a "clădirii-monument" a dus la exagerarea înălțimii sălii de spectacole, ce a devenit total nefavorabilă din punct de vedere acustic, la o prea largă des-

chidere a scenei, care complică punerea în operă a multor piese, la exagerarea inutilă a numărului încăperilor anexe. Deasupra mării săli de spectacole se găsesc sala de repetiții cu 500 de locuri și sala de decorațiuni care, împreună cu turnul înalt al scenei formează partea inferioară a clădirii. Teatru Armatei Sovietice, cel mai scump și absurd teatru din lume, a cărui planimetrie simbolică nu poate fi sesizată decât din avion, este una dintre cele mai elocvente demonstrații a siluirii arhitecturii de către puterea totalitară.

CLADIRILE ÎNALTE

Colin Rowe consideră că orice peisaj urban poate fi redus la două scheme fundamentale: cea a acropolei Atenei "a cărei figură poligonală este ritmată de monumente ce ocupă vârfurile poligonului; și cea a Forului Roman, un spațiu caracterizat de construcții pe tot perimetrul".

Și în spiritul acestei teorii simplificatoare, Moscova anilor 1945 poate fi considerată ca de tip "acropolic", punctul maxim urmând a fi ocupat de "cea de-a opta minune a lumii", Palatul Sovietelor, mai înalt decât Empire State Building, grandios palat al "proletarilor din toate țările", conceput de către puterea care s-a exprimat prin mâna arhitectului Boris I ofan. Dar, după ultimele mutații politice în procesul de devenire a stalinismului, s-a renunțat la rolul simbolic al unui singur zgârie nor și în planul Moscovei au fost inserate în mod strategic opt construcții colosale, de prestigiu, menite să schimbe în mod fundamental imaginea orașului. Clădirile înalte ale Moscovei pot fi considerate ca o reinterpretare particulară a "realității nereale" a realismului socialist. În atmosfera de marasm stilistic al anilor '30, în spiritul opțiunii categorice pentru istoricismul cel mai retrograd, au fost proiectate și în perioada imediat următoare războiului, executate la Moscova opt edificii înalte, gândite unitar, ca un "complex unic", care ar fi trebuit, și într-o mare măsură au reușit, să definească un nou profil al orașului, să asigure o "cornișă verticalei grandioase a Palatului Sovietelor [...] spre a introduce o notă dramatică în peisajul Moscovei"^{xvi}.

Construcțiile înalte au apărut în climatul sumbru al ultimilor ani ai vieții lui Stalin ca derivate firești ale procesului de "simbolism nesimbolic" și de redundantă orientare spre forma cea mai retrogradă a neoclasicismului. Ele au fost dorite de către putere ca replică fundamentală pe care arhitectura sovietică trebuia să o dea marilor construcții ale capitalismului și mai ales zgârie norilor americani. Aceste replici nu erau decât simbolice, finalitatea și pricipiile lor formale fiind diametral opuse: dacă zgârie norii americani erau o încarnare pragmatică a pricipiului: prin cât mai multe etaje să se multiplice valoarea terenului, zgârie norii sovietici au fost rezultatele derivate ale unei gândiri politico-propagandistice în care în mod paradoxal romanticismul pragmatic infantil al scenografiilor pseudo-utopiste a fost preluat din repertoriul literar și din cel al artelor vizuale, fiind transpus și readaptat în urbanism, arhitectură și design.

În actul de naștere al zgârie norilor staliști, cunoscuți sub numele generic de clădirile înalte ale Moscovei, la rubrica "părinți legitimi" figurează, fără putință de tăgadă, aparatul de partid și de stat, iar ca generatoare formale, atașamentul paseisto-kitschist al realismului socialist pentru "bolșevic", adică pentru "mare". Peste acestea se grefa și pathosul emfatic generat de victoria din ultimul Război Mondial. Dar aceste construcții enorme, ieșite din scara normală chiar a unui oraș enorm cum este Moscova, cu toată absurditatea lor, nu pot fi negate total, ele marcând pregnant o nouă siluetă a orașului și având totuși un stil propriu, idiferent de gradul lui de schizofrenie. Unii consideră că acest "stil" poate fi numit "gotic stalinist", de

obârșie vernaculară, și aceasta din cauza similitudinilor de suprafață cu goticul reinterpretat nu ca neogotic, ci ca rezultat al unui acordaj în gama unui gen de tradiție rusească care a încercat și chiar a reușit, cum spune Franco Tentori, să facă un mixaj între zgârie norul american și vernacularul neobizantin.

Aceste construcții utopice și în esență atemporale încercau, în mizeria generală, să fie un "involucru splendid", în sens stalinist, pentru cele mai diverse funcțiuni, de la cele de paradă și reprezentare la cele de învățământ, de birouri și chiar de locuințe.

Formal, acești zgârie nori au o matrice stilistică comună, fiind rezultatul unei strategii unice, bazată pe ideea centralismului democratic, imagine structurală a conștiinței și a subconștiinței lui Stalin, în care, în diverse straturi, la diferite niveluri, era prezentă ordinea superioară a lumii ierarhiei bisericii ortodoxe. Poate eminentul seminarist ortodox care a fost Iosif Giugașvili, viitorul Stalin, și-a reamintit cuvintele lui Moise: " [...]vom construi orașul și turnul, înalt până la cer și vom face pentru noi un nume [...] ", pe care le-a aplicat într-un univers rusesc, care, pentru a deveni sovietic, a trebuit să-și elaboreze un limbaj vizual simbolico-propagandistico-politic propriu, generator al unei imagini simbolice eclectice, forțate, absurde prin anacronism.

Spunea Franco Tentori că în anii '50, Sovietica Arhitektura a publicat o schemă planimetrică a Moscovei cu aceste 8 turnuri (și alte campanile tradiționale), care încearcă să demonstreze cum - în perspectiva de pe belvederea Colinelor lui Lenin - compoziția rămâne sub un unghi de patruzeci de grade (deci cu opt grade mai puțin decât faimosul trident al Pieții del Popolo de la Roma), la rândul său repartizat în unghiuri de câte cinci și zece grade, cu un fel de axă de simetrie centrată pe edificiul administrativ din Piața Smolenskaia (de arhitectii V.B.Ghelfreich și M.A.Minkus), unul din cei patru zgârie nori așezat pe Sadovoe Kolko, în punctul cel mai apropiat de râul Moscova. Aceste opt clădiri înalte, din care s-au realizat doar șapte, erau gândite ca un întreg, menite să califice orașul ca pe un complex unic, coerent.

Cu toate că acești zgârie nori sunt similari ca dimensiuni, totuși cel mai mare, un "primus inter pares", este Universitatea Lomonosov, proiectată de arhitecții Lev Vladimirovici Rudnev, Serghei Cernîșev, Pavel Abrosimov, Alexandr Kiriakov și inginerul Vsevolod Nasonov în 1948 și construită între anii 1949-1953 în sudul Moscovei, pe colinele Vrăbiilor, devenite Colinele lui Lenin, coline care formează malul râului Moscova și care oferă o vedere panoramică asupra orașului. Uriașul edificiu încerca să marcheze un nou centru ideal al orașului, în jurul căruia se desfășurau alți șase zgârie nori. Universitatea Lomonosov, având corpul principal cu 32 de nivele, este o construcție megalomană, înaltă de 240 de metri; doar steaua în cinci colțuri care ornează fleșa are o greutate de 12 tone. Clădirea, perfect simetrică, atât la nivelul ansamblului cât și la cel al părților, este de un eclectism absolut, are 160 de kilometri de culoare, 50.000 de încăperi, 6000 de camere pentru studenți și doctoranzi, iar în turnurile laterale 200 de apartamente pentru profesori.

Un alt zgârie nor sovietic a fost Ministerul de Externe, construit între anii 1948-1953 în piața Smolensk de către arhitecții Vladimir Ghelfreich, Mihail Minkus și inginerul Grigori Limanovski. Andrei Ikonnikov crede că această construcție clasică stalinistă a fost inspirată de un zgârie nor gotic construit la New York pe East River la începutul anilor '30. Edificiul a fost încununat, cu un corp poligonal butaforic, decorat cu o nelipsită fleșă cu stea roșie în vârf, realizat după un desen autograf al lui Stalin. Clădirea, simetrică în plan și în spațiu, a fost dorită

a fi un simbolic "building administrativ" realist-socialist. Vastul edificiu, considerat expresie plenară a "goticului stalinist de turtă dulce", este realizat din volume dispuse piramidal, culminând cu corpul central ce are 26 de etaje și atinge înălțimea de 170 de metri. Acest edificiu reflecta "într-o imagine artistică mândria poporului sovietic pentru un Stat Socialist care a zdrobit fascismul în luptă și care a devenit astfel și mai puternic; el exprimă mândria pe care le-o procură patria lor socialistă, acest invincibil bastion al întregii umanități progresiste, iubitoare de libertate"^{xvi}.

În piața Komsomolskaia a fost construit între 1949-1953, de către arhitecții Leonid Poliakov, Alexandr Borețki și inginerul Evgheni Metliuk un alt edificiu înalt al Moscovei, hotelul Leningradskaia. Spre deosebire de sediul Ministerului de Externe, care a fost realizat în așa numitul stil gotic stalinist, acest edificiu cu 16 etaje, respectând teoriile lui Iapenko, a încercat să fie împlinirea la scară gigantică a unor elemente decorative preluate, nu cu multă abilitate, din repertoriul istoricist național rusesc, încercându-se un fel de stilizare a arhitecturii clopotnițelor tradiționale rusești din secolul al XVII-lea.

Pe bulevardul Kutuzov a fost realizat între anii 1950-1956, de către arhitectul Arkadi Mordvinov și inginerul Pavel Krassilnikov, hotelul Ukraina. Construcția enormă a acestui zgârie nor stalinist domină marele meandru al râului Moscova, iar fleșa, devenită element definitoriu al clădirilor înalte, atinge cota de 200 de metri. Acest edificiu, din punct de vedere al compoziției planimetrice și volumetrice respectă orbește principiile anacronice compoziționale neoclasice, iar decorația sa maladivă a fost considerată de către Hrusciiov, în perioada dezghețului, "înfrumusețare excesivă, focalizare teatrală, perversiune în arhitectură", fără a mai vorbi de costurile enorme, care au fost cu 175 % mai mari decât cele ale unor obiective similare.

În condițiile acutei lipse de locuințe, care a dus la traumatizanta și "spartana" viață în comun, au fost construite și două imobile cu locuințe, doi zgârie nori destinați noii aristocrații roșii, formată din mareșali și generali, mari personalități politice și culturale, stahanoviști și "oameni simpli din popor", care de fapt erau funcționari ai siguranței statului, temutul NKVD. Una dintre aceste construcții a fost realizată între anii 1948-1952, pe cheiul Kotelniceskaia, la confluența râului Moscova cu Yauza. Arhitecții acestui edificiu cu 23 de etaje au fost Dimitri Cekulin și Andrei Rostkovski, iar inginer a fost Leonid Hochman. Edificiul, înalt de 176 de metri, are planul în Y și afirmă Ikonnikov că: "Soluțiile adoptate sunt departe de a fi cele mai fericite. Primele cinci nivele sunt placate cu granit și tratate ca un soclu imens, în care se simte acut minciuna; coronamentul, cu obeliscurile și parapetele sale, este prea mare și disproporționat, în timp ce fleșa centrală este lipsită de vigoare și în neconcordanță cu turnul pe care se înalță"^{xvi}. Imobilul conținea un cinematograf, magazine comerciale, croitorii, un oficiu poștal, unul CEC, precum și garaje. Compoziția planimetrică este de o rigidă simetrie, iar cea volumetrică respectă canonul stalinist de crescendo ritmic al volumelor în jurul edificiului central.

O altă construcție de prestigiu a anilor '50 a fost imobilul de locuințe situat în piața Vosstania, operă realizată între anii 1950-1954 de către arhitecții Mihail Posochin și Achot Mndoiants în colaborare cu inginerul Mihail Vokhomski. Acest edificiu, cu un masiv subasment, pe care se ridică, în creștere ritmică, volumele primare, are caracteristici similare cu imobilul de pe cheiul Kotelniceskaia și este considerat de Ikonnikov ca un accent "spectacular pentru marile zone ale centurii verzi și a străzilor radiale, dominând întreaga zonă adiacentă. Aripile imobilului

au 17 etaje. Volumul central este continuat de un turn octogonal terminat cu o fleșă (ce ajunge la înălțimea de 160 de metri)".

Al șaptelea zgârie nor stalinist, ceva mai auster, a fost realizat în piața Lermontov, între anii 1949-1953 de către arhitecții A.Dușkin, B.Mezencev și inginerul V.Abramov. Acest edificiu respectă și el acele comandamente ce deveniseră clasice pentru "estetica stalinistă", care constau în planimetria absolut simetrică și o creștere volumetrică gradată, în jurul edificiului central, încununat cu o simbolică fleșă, terminată cu steaua roșie în cinci colțuri. Întregul repertoriu decorativ, de un eclectism la limita kitsch-ului, utiliza, cu un fast aproape oriental citate istoriciste, extrase anacronice din arhitectura universală și din cea rusească.

În toate țările "frățești, de democrație populară", ocupate după război de către Armata Roșie, s-a simțit nevoia edificării unor construcții similare, mărturie a fidelității, inclusiv arhitecturale" față de Moscova. Așa au apărut absurdii zgârie nori staliști care au împânzit capitalele din "lagărul socialist", ca Palatul Culturii din Varșovia și Casa Scânteii din București. Aceste clădiri trebuiau să devină "catedralele comunismului", în care urma să se celebreze, cu finalitate propagandistică, o unică mesă, cea a puterii absolute. "Marile noastre Case Populare [...] le vom contrapune palatelor, cazărmilor și Caselor Domnului"^{xvi}.

Spiritul și stilul zgârie norilor staliști au marcat masiv întreaga perioadă de reconstrucție a URSS răvășit de război. S-a profitat de enormele distrugerii provocate de război (1700 de mari orașe, 70000 de mici orașe și sate, 32000 de întreprinderi industriale) pentru a se propune o reconstrucție a orașelor distruse, printre care Stalingrad, Smolensk, Rostov pe Don, Novorossiisk, Pskov, Novgorod, Voronej, Kalinin, Kursk. Pentru prima dată de la revoluție s-a pus problema restaurării unor biserici și a unor monumente care au avut de suferit în timpul războiului, acordându-se vechii arhitecturi ruse o valoare simbolică nouă. În spiritul respectului pentru unele valori tradiționale au fost folosite principiile clasicismului și mai ales ale clasicismului rus, atât la proiectarea noilor construcții cât și a ansamblurilor urbane. Dar aceste principii desprinse din clasicismul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea au suferit un proces de "ideologizare", în lumina "învățăturilor leninist-staliniste", proces care le-a modificat fundamental, transformându-le într-un corset deformant, generator de rezultate arhitecturale și urbanistice dezastruase, dar "socialiste în conținut și naționale în formă". A fost elaborat un program de reconstrucție urbană care urmărea realizarea "orașului sovietic tip", format dintr-o rețea de mari bulevarde, flancate de edificii monumentale, care conduceau privirea spre punctul central al orașului, un zgârie nor din familia celor șapte clădiri înalte ale Moscovei, construcția simbolică și emblematică a sediului partidului, replică modernă a turnurilor Kremlinului.

EXPOZIȚIILE INTERNAȚIONALE

După ce excepționalul pavilion realizat de către Konstantin Melnikov la Expoziția de Arte Decorative de la Paris din 1925 a început a fi aspru criticat de către esteticienii realismului socialist, care îl dădeau drept exemplu clasic de arhitectură "degenerescența formalistă cosmopolită", puterea a considerat necesară elaborarea după șabloane propagandistico-ideologice realist-socialiste a unei noi arhitecturi proletare "inovatoare în formă și cu un nou conținut artistico - ideologic" care să reprezinte țara Sovietelor la expoziții internaționale".

În acest spirit au fost realizate pavilioanele URSS de la Expoziția Internațională din Paris din anul 1937 (arhitect Boris Iofan și sculptor Vera Muchina) precum și cel de la Expoziția Internațională din New York din anul 1939 (arhitecți B.Iofan și K.Alabian și sculptor V.Andreev).

Expoziția din Paris a coincis cu aniversarea a 20 de ani de Putere Sovietică.

Reprezentarea "gloriei Statului Socialist al muncitorilor și țăranilor" a stat la baza concepției Pavilionului URSS. Pavilionul a fost amplasat pe o fâșie îngustă de-a lungul malului Senei, vis-à-vis de pavilionul Germaniei naziste, cu fațada orientată spre aleea Expoziției, pe un teren cu proporții ingrate (26/160). În aceste condiții complicate autorii au reușit să creeze un pavilion, cu o anfiladă de diverse săli de expoziție, care se exprimă cu claritate în volumul inferior al clădirii. Partea superioară a pavilionului a primit o formă dinamică complicată, cu ritmul ce era tot mai alert spre fațada principală care se termina brusc la înălțimea de 24 de metri cu platforma pe care era amplasat un pilon încoronat cu o sculptură gigantică, din oțel inoxidabil, înaltă de 25 de metri, realizată de Vera Muchina după schițele arhitecților. Statuia muncitorului și al colhoznicii, parțial replică realist socialistă a Victoriei din Samothrace, continua ritmul clădirii și trebuia să reprezinte în mod dinamic "simbolul muncii libere: secera și ciocanul". Propagandiștii de partid în haine de esteticieni sovietici au considerat două decenii că "Pavilionul URSS prezenta destoinic la Expoziția Internațională prima țară socialistă din lume. El se înscrie în rândurile celor mai celebre creații ale arhitecturii sovietice".

EXPOZIȚIA REALIZĂRILOR ECONOMIEI NAȚIONALE

Marele complex destinat Expoziției realizărilor economiei naționale a URSS (Vîstavka Dostoienii Narodnogo Haziaestva SSSR) - a fost deschis în anul 1939 și reinaugurat în 1954 - fiind cel mai mare parc-muzeu al țării, în care sunt expuse cele mai importante realizări din diversele sectoare ale economiei, industriei și agriculturii sovietice. Expoziția a fost gândită ca un important centru de comunicații și "schimb de experiențe". Complexul este situat într-un parc din zona de nord a orașului, lângă Prospect Mira, proiectat de către V. Oltarjevskii în anul 1937 și se exprimă ca un sistem scenografic de piețe intercomunicante, ornate cu numeroase pavilioane exuberant decorate. Guvernul sovietic a acordat o atenție deosebită acestei expoziții care a devenit un veritabil laborator pentru experimentarea "stilului socialist în fond și al celui național în formă", diferitele pavilioane fiind prezentate cu o emfază exacerbată grație unui decorativism aberant. Complexul a fost mărit în două etape, ajungând de la 147 de hectare în 1937 la 234 de hectare azi, cu o creștere corespunzătoare a numărului de pavilioane. Parcul și-a pierdut caracterul inițial, dobândind caracteristicile urbane ale unui oraș-grădină. Un proces lent de transformare l-au suferit și pavilioanele care, proiectate inițial cu scopuri expoziționale, au devenit expresia plastico-arhitecturală a Republicilor Unionale, o debordantă demonstrație de decorativism la limita kitsch-ului, pusă în slujba propagandei de partid. Intrarea în marea expoziție este marcată de un mare arc care se deschide spre o alee monumentală care conduce la pavilionul central. Intrarea principală este dominată de enorma statuie a "muncitorului și a colhoznicii", operă a Verei Muchina, care fusese expusă inițial la Expoziția Universală de la Paris din 1937. Expoziția poate fi considerată ca un veritabil repertoriu formal al unuia dintre cele mai aberante momente ale istoriei arhitecturii, în care "clasicismul stalinist", produs natural al realismului socialist, a semnat o pagină absurdă a arhitecturii "artă de stat".

INDUSTRIALIZAREA CONSTRUCȚIILOR

În anii 1933-1941 a fost pusă baza "tipizării științifice" a clădirilor. Împreună cu locuințele, principalele clădiri sociale: școli, grădinițe, cinematografe, cluburi au devenit subiecte de cercetare profundă pentru elaborarea proiectelor tip. În practica construirii clădirilor sociale au început să se folosească diferite metode de industrializare a construcțiilor, ca pereții din panouri mari prefabricate, și folosirea de metode avansate de finisaj.

Dezvoltarea industriei a dat posibilitatea folosirii în construcții a metalului și a betonului armat și perfecționarea rezolvării structurilor constructive. Dar aceste schimbări în metodologia proiectării și în tehnicile de execuție și finisaje au fost folosite în mod retrograd, pentru realizarea unei arhitecturi "potemkiniste de aparat" în care "s-a evidențiat ruptura formei arhitecturale de bazele materiale ale arhitecturii, împodobirea excesivă și folosirea necritică a moștenirii culturii artistice a trecutului", cum afirmau în perioada hruscioviană, de destalinizare, aceiași esteticieni de partid, metamorfozați peste noapte în critici ai stalinismului.

La sfârșitul anilor '30 au fost făcute o serie de interesante experimente de prefabricare, iar arhitecții A. Burov și B. Blochin au realizat unele opere remarcabile atât din punct de vedere tehnic cât și formal, casele lor prefabricate fiind un fel de ecou al cercetărilor din acest domeniu întreprinse de avangarda arhitecturală cu un deceniu în urmă. Dacă în prima fază a prefabricării factorul tehnic era acel care determina aspectul formal, în anii următori decorativismul desuet neoclasic și-a făcut apariția, cum a fost cazul casei din Leningradski Prospect construită în 1940, în care s-au utilizat "posibilitățile inovatoare ale prefabricării și din punct de vedere formal, inserându-se în cadrul organismului arhitectonic nu numai a unor elemente constructive prefabricate, dar și integrând în acesta și elemente decorative"^{xvi}.

După dezastrele războiului, în perioada de reconstrucție, când nevoia de locuințe era enormă, s-a acordat o atenție deosebită problemelor de prefabricare a construcțiilor. Arhitectul Blochin afirma în 1953, în Arhitektura URSS, că: "Nu trebuie să ne îndoim că toate sarcinile creatorilor și constructorilor sovietici, precum industrializarea maximă a construcțiilor, constituie astăzi o prioritate. Întregul nostru efort creator trebuie să fie direcționat în acest scop. Aceasta este valabil atât pentru arhitecți cât și pentru constructori. Toate aspectele esențiale ale dezvoltării viitoare ale arhitecturii sovietice și în particular al construcției habitatului depind de realizarea acestor sarcini"^{xvi}. Au existat două principale metode de prefabricare, una leningrădeană și una moscovită. Metoda leningrădeană de prefabricare a celulelor mari a fost dezvoltată și aplicată de către Seghei Vasilkovski (1892-1960) și Boris Juralev (1910-1971). Aceste prefabricate autoportante ce erau solidarizate prin planșee, intrau, din punct de vedere formal, în conflict deschis și aproape insolubil cu formele neo-clasicismului realist socialist, fapt pentru care au fost "înnobilate" cu un întreg repertoriu (și el prefabricat) de coloane și colonete aplicate, pilaștri, cornișe și nenumărate alte atribute ale limbajului eclectic neoclasic, care dădeau construcțiilor prefabricate un aspect butaforic. Metoda moscovită de prefabricare, cu panouri mari și structură metalică independentă de rezistență a fost dezvoltată și pusă în operă de către inginerii Gheorghi Kuznețov (1897-1958), Boris Smirnov și Nicolai Morozov. Arhitecții Mihail Posochin, Achot Mndoiant, împreună cu inginerul Vitali Lanutenko au făcut construcții prefabricate cu structura de rezistență din beton armat.

Metamorfozarea statului sovietic din utopic stat revoluționar în cel mai totalitar dintre statele totalitare, s-a reflectat și în politica culturală retrogradă a lui Lenin continuată de cea a realismul socialist a lui Stalin care spunea: "Pentru prima dată după multe secole, realitatea și

idealul artistic nu se mai contrazice reciproc [...] pentru că niciodată înainte nu a existat o epocă în care baza realității istorice să fi fost frumoasă"^{xvi}. Această politică culturală a generat o formă particulară de "arhitectură artă de stat", arhitectura stalinistă, forma cea mai "pură" a arhitecturii totalitare, clară demonstrație a pierderii unei ocazii unice, aceea de a fi continuatoarea revoluționarei avangarde ruse, căreia soarta i-a hărăzit să fie un tragic "accident" în drumul de la clasicismul absolutismului rus la neoclasicismul totalitarismului sovietic. Acest fapt, care marchează neconsistența ideii de evoluție, este o probă pertinentă a relativității și a nelegitimății care guvernează fenomenul de devenire a arhitecturii.

ISTORIA ARHITECTURII MODERNE / BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Aalto Alvar, COMPLETE WORKS, Edition Girsberger, Zürich 1963

Achenbach Siegfried, ERICH MENDELSON, IDEEN BAUTEN PROJEKTE, Berlin 1987

Allen G., CHARLES MOORE, Edition Watson-Guipil, New York 1980

Anderson, Stanford, Owen, PETER BEHRENS AND THE NEW ARCHITECTURE OF GERMANY
1900/1917, New York 1968

ARCHITEKTUR 1933-1942. Documentation of Speer's work essays by G.F.Koch and L.O.Larsson,
Berlin 1978

Argan Giulio Carlo, IL PENSIERO CRITICO DI ANTONIO SANT'ELIA, Dopo Sant'Elia, Milano 1935

Argan Giulio Carlo, L'ARTE MODERNA 1770/1970, Edizioni C.A.Sansoni S.p.A. Florența 1975

ARCHITECTURA ARMENIEI SOVIETICE 1920-1950, Moscova 1951

ARCHITECTURA SOVIETICĂ, Anuar IV/1952, Moscova 1955

ARTA RUSĂ ȘI SOVIETICĂ, Academia de Artă a URSS 1917-1950, Moscova 1954

Babencikov M.V., ARTA ȚĂRĂNEASCĂ DECORATIVĂ DIN TRANSCAUCAZIA ȘI MAEȘTRII EI, Editura
Trudrezervizdam, Moscova 1948

Ballo Guido, Dore Ashton, ANTONIO SANT'ELIA, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1986

Banham Reyner, THEORY AND DESIGN IN THE FIRST MACHINE AGE, MIT Press, Cambridge 1980

Barbieri Umberto, JOHANNES JACOBUS PIETER OUD, Zanichelli Editore Sp.A, Bologna 1986

Bardeschi M.D., GIOVANNI MICHELUCI, Alinea Editrice, Florența 1988

Bayer H., JOHNS RUSSEL POPE AND THE CREATION OF A SEPARATE AMERICAN CLASSICISM,
Vicenza, 1991

Bedford Steven, JOHN RUSSEL POPE AND THE CREATION OF A SEPARATE AMERICAN CLASSICISM, Vicenza, 1991

Belluzzi Amedeo & Conforti Claudia, GIOVANNI MICHELUCCI, Ed. Electa, Milano 1986

Benevolo Leonardo, GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR, München 1964

Benevolo Leonardo, HISTORY OF MODERN ARCHITECTURE, MIT Press, Cambridge 1971

Benevolo Leonardo, STORIA DELL' ARCHITETTURA MODERNA, Editori Laterza & Figli, Bari 1987

Benjamin W., DAS PASSAGEENWERK, Frankfurt 1982

Berdini Paolo, WALTER GROPIUS, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1983

Berg Max, DIE JAHRHUNDERTHALLE UND DAS NEUZE AUSSTELLUNGSGEÄUDE DER STADT BRESLAU, Deutsche Bauzeitung 51/1913

Berlage Hendrik Petrus, DISEGNI / TEKENINGEN , (Biennale di Venezia) Arsenale Editrice 1986

Berlage Hendrik Petrus, NEUE AMERIKANISCHE ARCHITEKTUR Schweizerische Bauzeitung 1912

Berthold H., ART IN THE THIRD REICH, Pantheon Books, New York 1978

Blaser W., MIES VAN DER ROHE, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1977

Boaga Giorgio, RICCARDO MORANDI, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1984

Boesiger Willi, LE CORBUSIER et PIERRE JEANNERET, OEUVRE COMPLETE, Ed.Girsberger, Zürich 1935, 1965

Boesiger Willi, LE CORBUSIER, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1977

Bondarcenko I.A., PIATA ROȘIE DIN MOSCOVA, Moscova 1991

Bordogna Enrico, GUIDO CANELLA, Electa Editrice, Milano 1987

Borejsza Lerzy W., IL FASCISMO E L'EUROPA ORIENTALE Editori Laterza & Figli SpA, Bari 1981

Borsi Franco, L'ORDRE MONUMENTALE, Fernand Hazan, Paris 1986

Bossaglia Rossana, IL ART DÉCO ITALIANO, Rizzoli Editore, Milano 1975

Braghieri Gianni, ALDO ROSSI, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1981

Brokn H.A., THE PRAIRIE SCHOOL, University of Toronto Press, Toronto 1972

Brown T.M., THE WORK OF GERRIT RIETVELT, Edition A.W.Bruna, Utrecht 1958

BRUNO TAUT 1980-1938, Akademie der Künste Berlin, Berlin 1980

Buchanan William, MACKINTISH'S MASTERWORK, The Glasgow School of Art, Glasgow 1989

Bucher Lothar, KULTURHISTORISCHE SKIZZEN AUS DER INDUSTRIEAUSSTELLUNG ALLER VÖLKER, Londra 1851

Buddensieg Tilman, INDUSTRIEKULTUR, PETER BEHRENS UND DIE AEG 1907, 1914, Berlin 1979

Bürdek Bernhard E., DESIGN, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1992

Bush-Brown Albert, LOUIS HOBSON SULLIVAN, New York 1960

Caldenby C., Hultin Olof, ASPLUND, Stockholm 1985

Calvesi Maurizio, DER FUTURISMUS, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG. Köln 1989

Calvesi Maurizio, FUTURISMUS VON GIACOMO BALLA BIS GINO SEVERINI, Schuler Verlag. 1988

Cantacuzino Sherban, MODERN HOUSES OF THE WORLD, Dutton Vista Pictureback, Londra 1964

Carsten Peter, Warncke, DE STIJL, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG, Köln 1990

Casciato Maristella, LA SCUOLA DI AMSTERDAM Zanichelli Editore SpA, Bologna 1987

CATALOGO BOLLAFFI DELL'ARCHITETTURA ITALIANA, (autori: Renzo Dolcetti & Giuseppe Luigi Marini), Giulio Bollatti Editore SpA, 1966

Cederna Antonio, MUSSOLINI URBANISTA, Editori Laterza & Figli SpA, 1981

Champigneulle B., Ache Jean, L'ARCHITECTURE DU XX^e SIÈCLE, Presses Universitaires de France, Paris 1962

Chan-Magomedov S.O., ILIA GOLOSOV, Editura Stroizdat, Moscovia 1988

Chan-Magomedov S.O., PIONIERE DER SOWJETISCHEN ARCHITEKTUR, Verlag der Kunst, Dresden 1983

Chernevich Elena, RUSSIAN GRAPHIC DESIGN, Abbeville Press Publishers, New York 1990

Ciucci Giorgio, & Francesco Dal Co, ATLANTE DELL'ARCHITETTURA ITALIANA DEL NOVECENTO, Electa Editrice, Milano 1991

Ciucci Giorgio, GLI ARCHITETTI E IL FASCISMO, Giulio Einaudi Editore, Torino 1989

Ciucci Giorgio, L'IDEA DI CLASSICO NELL' ARCHITETTURA DEL RAZIONALISMO, Vicenza 1991

CLASSICISMI NELL'ARCHITETTURA DEGLI ANNI TRENTA IN EUROPA E AMERICA, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", Vicenza 1991

Cohen Jean Louis, L'ACCADEMISMO SOVIETICO E IL CONTRIBUTO DEGLI ARCHITETTI EUROPEI, Vicenza 1991

Cohen Jean Louis, Marco de Michelis, Manfredo Tafuri, URSS 1917,1978, ORASUL, ARHITECTURA, Editrice L'Equerre, 1979

Collins G.R., ANTONI GAUDÌ, Edition Braziller, New York 1960

Collins P., CONCRETE, THE VISION OF A NEW ARCHITECTURE, Edition Horizon, New York 1959

Condit C.W., AMERICAN BUILDING ART, Oxford University Press, New York 1961

Condit Carl W., THE CHICAGO SCHOOL OF ARCHITECTURE, The University of Chicago Press, Chicago 1964

CONTROSPAZIO, Bari, Ed. Dedalo, nr.4,5, 1971

Coulandre Robert, DE STALIN A HITLER, 1936,1939, Paris 1950

Crotti Sergio, VITTORIO GREGOTTI, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986

Curinschi-Vorona Gh., INTRODUCERE ÎN ARHITECTURA COMPARATĂ, Ed.Tehnică, București 1991

Curtis W.J.R., MODERN ARCHITECTURE SINCE 1900, Edition Phaidon, Oxford 1982

Dadașeb S.A., Useninov M.A., ARHITECTURA AZERBAIDJANULUI SOVIETIC, Moscova 1950

Dagutin K.K., TRĂSĂTURI ARHITECTURALE ÎN CONSTRUCȚII SOCIALE, Moscova 1953

De Felice Renzo, MUSSOLINI IL REVOLUZIONARIO, IL FASCISTA, IL DUCE, Ed. Einaudi, Torino 1968

De Felice Renzo, STORIA DELL'ITALIA CONTEMPO,RANEA, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1978

De Fusco Renato, L'IDEA DI ARCHITETTURA, Ed. Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas SpA, 1988

Delevoy R.L., DIMENSIONS DU XX^e SIÈCLE, Editions d'Art Albert Skira, Geneva 1965

Desideri Paolo, Nervi jr. Pier Luigi, Positano Giuseppe, PIER LUIGI NERVI, Zanichelli Editore SpA., Bologna 1979

DICTIONNAIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE, Fernand Hazan, Paris 1964

DIN ISTORIA ARHITECTURII SOVIETICE 1941,1945, MATERIALE ȘI DOCUMENTE, Moscova 1978

Doesburg Theo van, SCRITTI DI ARTE E DI ARCHITETTURA, Officina Edizioni, Roma 1979

Dorfles Gillo, L'ARCHITETTURA MODERNA, Aldo Garzanti Editore, 1971

Drexler A., FIVE ARCHITECTS, EISENMAN, GRAVES, GWATHMEY, HEJDUK, MEIER, Oxford University Press, New York 1972 (ed. rev. 1975)

Drexler A., LUDWIG MIES VAN DER ROHE, Edition Braziller, New York 1960

Drexler A., TRANSFORMATION IN MODERN ARCHITECTURE, Edition Museum of Modern Art, New York 1960

Duncan Alastair, ART DÉCO, Rusconi Editore S.p.A., Milano 1989

Dunster David, LEITBILDER DER ARCHITEKTUR IM 20. JAHRHUNDERT, Wohnhäuser 1900,1944, München 1986

Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, LES ARCHITECTS DE LA LIBERTÉ 1789,1799

Ed.Taverne, LE SIÈGE DE SHELL, HOLLANDE DE J.J.P.OUD (1939), Vicenza 1991

EDILIZIA MODERNA nr.80, settembre 1963

Elger Dietmar, DER EXPRESIONISMUS, EINE DEUTSCHE KUNSTREVOLUTION, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG, Köln 1988

Enrico Mantenero, IL RAZIONALISMO ITALIANO, Zanichelli Editore Bologna SpA, Bologna 1984

Festschrift zur HAUPTVESAMMLUNG DES VEREINS DEUTSCHER INGENIEURE, Berlin 1894

Fitch J.M., WALTER GROPIUS, Edition Braziller, New York 1960

Fleig Karl, ALVAR AALTO, Zanichelli Editore SpA.,Bologna 1978

Fleming J., Hounour H., Pevsner N., THE PENGUIN DICTIONARY OF ARCHITECTURE; Edition Pinguin, Baltimore 1966

Fletcher B., A HISTORY OF ARCHITECTURE, Edition Scribner, New York 1975

Fliedl Gottfried, GUSTAV KLIMT, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG, Köln 1989

Forsman Eric, KARL FRIEDRICH SCHINKEL, Leipzig 1928

Fossati Paolo, L'INTEGRAZIONE DELLE ARTI E LA PITTURA MURALE, Vicenza 1991

Frampton Keneth, A NEW WAVE OF JAPANESE ARCHITECTURE, IAUS Catalogue, New York 1978

Frampton Keneth, MODERNE ARCHITECTURE 1820-1945, Global Architecture Document Special Issue, Tokyo 1983

Frampton Keneth, MODERNE ARCHITECTURE 1851-1919, Global Architecture Document Special Issue, Tokyo 1981

Frampton Keneth, STORIA DELL'ARCHITETTURA MODERNA, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986

Frampton Keneth, HISTOIRE CRITIQUE DE L'ARCHITECTURE MODERNE, Philippe Sers, Paris 1985

Franciscono M., WALTER GROPIUS AND THE CREATION OF THE BAUHAUS IN WEIMAR, University of Illinois Press, Urbana 1971

Frank Hartmut, IL CLASSICO COME "MODERNO MODERATO", Vicenza 1991

Friedman Milderd, DE STIJL 1917-1931, VISION OF UTOPIA, Oxford 1986

FUNCTIONAL ARCHITECTURE 1925-1940, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG, Köln 1990

Futagawa Yukio, FRANK LLOYD WRIGHT ON ARCHITECTURE, New York 1941

Gallo Max, I MANIFESTI NELLA STORIA E NEL COSTUME, A.Mondadori Editore, Verona 1989

Gargiani Roberto, PERRET E L'ESPOSIZIONE DI PARIGI DEL 1937, Vicenza 1991

Garofano F.& Versani L., ADALBERTO LIBERA, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1989

GEGENWARTSARCHITEKTUR, Deutsche,Verlags,anstalt, Stuttgart 1985

Gentile Emilio, LE ORIGINI DELL'IDEOLOGIA FASCISTA, Ed. Laterza & Figli SpA, Roma 1975

Geretsegger Heinz & Peinter Max, OTTO WAGNER 1841-1918, Salzburg 1964

Giedion Siegfried, SPAZIO, TEMPO ED ARCHITETTURA, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1981

Giovetti Paola, RUDOLF STEINER, Edizioni Mediteranée, Roma 1992

Giudice Gaspare, MUSSOLINI, Unione Tipografico Editrice Torinese, UTET, Torino 1977

Giurgola R., Mehta J., LOUIS I.KHAN, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1979

Golomstock Igor, L'ART TOTALITAIRE, Editions Carré, Paris 1991

Gössel P., Leuthäuser G., ARCHITEKTUR DES 20.Jahrhunderts, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1990

Grekov A.P., FRESCE, Moscova 1987

Gresleri Giuliano, CLASSICO E VERNACOLO NELL' ARCHITETTURA "DELL'ITALIA D'OLTREMARE", Vicenza 1991

Gropius Walter, DIE NEUE ARCHITEKTUR UND DAS BAUHAUS, Mainz 1986

Grossman Elisabeth, PAUL CRET, TOWARD A NEW CLASSICISM, Vicenza 1991

Grumberger R., THE 12,TH YEAR OF REICH, New York 1971

Gubler Jacques, L'IDEA DI CLASSICISMO NEL CONCORSO PER PALAZZO DELLA SOCIETA DELLE NAZIONI, Vicenza 1991

Güell Xavier, ANTONI GAUDI, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986

Guercio A.del, RUSSISCHE AVANTGARDE, Fratelli Fabbri Editori, 1988

Günschel Günter, GROSSE KONSTRUKTEURE, Frankfurt/Viena 1966

Gutheim F., FRANK LLOYD WRIGHT ON ARCHITECTURE, SELECTED WRITINGS, 1894,1940, Edition Duell, Sloan and Pierce, New York 1941

Hanle H., & Strempler J., DER SELBSTGEMACHTESTEIN, in NKBK, Berlin 1986

Hersey George, IL CLASSICISMO AMERICANO E LA SUA DOCTRINA TEORETICA, 1930,1940, Vicenza 1991

Hitchcock Henry-Russel, & Danz E., THE ARCHITECTURE OF SKIDMORE, OWING AND MERILL, 1950,1962, Edition Praeger, New York 1963

Hitchcock Henry-Russel, & Johnson Philip, LO STILE INTERNAZIONALE, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986

Hitchcock Henry-Russel, ARCHITECTURE NINETEENTH & TWENTIETH CENTURIES, Maryland 1958

Hitchcock Henry-Russel, IN THE NATURE OF MATERIALS, THE BUILDING OF FRANK LLOYD WRIGHT, 1887,1941, Edition Duell, Sloan and Pierce, New York 1942

Hitchcock Henry-Russel, LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945, Edition Museum of Modern Art, New York 1955

Hitler Adolf, LIBRES PROPOS SUR LA GUERRE ET LA PAIX, Paris 1952

Hitler Adolf, MEIN KAMPF, Les Belles Editions, Paris 1938

Hoeber Fritz, PETER BEHRES, München 1913

Hofmann Werner & Kultermann Udo, BAUKUNST UNSERER ZEIT, Essen 1969

Huet Bernard, GUNNAR ASPLUND, Vicenza 1991

Hütch Volker, DER MÜNCHNER GLASPALAST 1854-1931, Berlin 1985

Hütter Karl-Heinz, ARCHITEKTUR IN BERLIN 1900-1933, Dresden 1988

Ikonnikov A., L'ARCHITECTURE RUSSE DE LA PERIODE SOVIETIQUE, Pierre Mardaga Editeur, 1990

ISTORIA ARHITEKTURII SOVIETICE, 1919-1945, Moscova 1962

Jacobus J., TWENTIETH,CENTURY ARCHITECTURE, THE MIDDLE YEARS 1940,1945, Edition Praeger, New York 1966

Jaeger Falk, BAUEN IN DEUTSCHLAND, Stuttgart 1985

Janson H.W., THE HISTORY OF ART, Edition Abrams, New York 1982

Jencks Charles, ARCHITEKTUR HEUTE, Stuttgart 1988

Jencks Charles, LE CORBUSIER AND THE TRAGIC VIEW OF ARCHITECTURE, Harvard University Press, Cambridge 1973

Jencks Charles, LE LANGAGE DE L'ARCHITECTURE POST,MODERNE, Academy Edition Denoël, Londra 1979

Jencks Charles, POSTMODERN CLASSICISM, Architectural Design, Londra 1980

Joedicke Jürgen, A HISTORY OF MODERN ARCHITECTURE, Edition Praeger, New York 1959

Johnson Philip, MIES VAN DER ROHE, Edition Museum of Art, New York 1978

Joltovski I.V., PROIECTE ȘI CONSTRUCȚII, Moscova 1955

Jordy W.H., AMERICAN BUILDINGS AND THEIR ARCHITECTS, Edition Doubleday, New York 1972

Jordy W.H., THE IMPACT OF EUROPEAN MODERNISM IN THE MIDTWENTIETH CENTURY, Edition Doubleday, New York 1972

Jordy William H., PROGRESSIVE AND ACADEMIC IDEALS AT THE TURN OF THE TWENTIETH CENTURY, Edition Doubleday, New York 1972

Karcher Eva, OTTO DIX, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG, Köln 1988

Kershaw Ian, QU'EST, CE QUE LE NAZISME ?, Editions Gallimard, Paris 1992

Kidder-Smith G.E., THE ARCHITECTURE OF THE UNITED STATES, Anchor Press, New York 1981

Kirinsky C.H., ROCKEFELLER CENTER, Oxford University Press, New York 1978

Kirsch Karin, DIE WEISSENHOF SIEDLUNG, DIE WOHNUNG, Stuttgart 1927 (1987)

Klaas Gert von, ZEIT SPANNT SICH DER BOGEN 1865-1965, O.O. 1965

Kopp A., L'ARCHITECTURE DE LA PERIODE STALINIENNE, Grenoble 1976

Koppelkamm Stefan, KÜNSTLISCHE PARADIESE, Berlin 1988

Kornfeld I.A., LAUREAȚII PREMIILOR STALIN DE ARHITECTURĂ, 1941-1950, Moscova 1953

Kostof S., HISTORY OF ARCHITECTURE, Oxford University Press, New York 1985

Kostof S., THE ARCHITEKT, Oxford University Press, New York 1977

Kostof S., THE THIRD ROME 1870,1950, TRAFFIC AND GLORY, Berkeley 1973

LA CONSTRUCTION MODERNE, Paris, Revue hebdomadaire d'architecture, 1930,1940

Lachmann M.G., NAZI CULTURE, INTELLECTUAL, CULTURAL AND SOCIAL LIFE IN THE THIRD REICH, Schocken Books, New York 1981

Lampugnani Vittorio Magnani, LEXIKON DER ARCHITEKTUR DES 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1983

Lampugnani Vittorio Magnani, VISIONARY ARCHITECTURE OF THE 20th CENTURY, Thames and Hudson, Londra 1982

Lane B. Miller, ARCHITECTURE AND POLITICS IN GERMANY, 1918-1945, Cambridge, Mass. 1968

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, Paris 1930-1940

Larsson L.O., DIE NEUGESTALTUNG DER REICHSHAUPTSTADT, ALBERT SPEER'S GENERAL BEBAUUNGSPLAN FÜR BERLIN, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1978

Latour Alessandra, MOSCA, 1890,1991, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1992

Le Corbusier, TOWARDS A NEW ARCHITECTURE, Oxford University Press, New York 1973

Lebel, Sanouillet, Waldberg, DER SURREALISMUS, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1987

Lisyak Waldemar, FRANK LLOYD WRIGHT, Henschelverlag, Berlin 1983

LIUBOV SERGHEEVNA POPOVA 1889,1924, Catalog al galeriei Tretyakov, Moscova 1990

Luciana Finelli, LUIGI MORETTI, LA PROMESSA E IL DEBITO, Officina Edizioni, Roma 1989

Lucie-Smith Edward, HISTOIRE DU MOBILIER, Edition Thames & Hudson, Toledo 1990

Trachtenberg M., Hyman I., ARCHITECTURE FROM PREHISTORY TO POST-MODERNISM/THE WESTERN TRADITION, Harry N. Abrams, inc. Publishers, 1986

Mainstone R., DEVELOPEMENTS IN STRUCTURAL FORM, MIT Press, Cambridge 1975

Mallet Robert, THE RECORD OF THE INTERNATIONAL EXHIBITION 1862, Londra 1862

Marcadé Jean-Claude, LE FUTURISME RUSSE 1907-1917, Edition Dessain et Tolra, Paris 1989

March Werner, BAUWERK REICHSSPORTFELD, Berlin 1936

Marciano Ada Francesca, GIUSEPPE TERRAGNI, OPERA COMPLETA 1925,1943, Officina Edizioni, Roma 1987

Marciano Enrico, CARLO SCARPA, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1984

Meier Alfred Gotthold, EISENBAUTEN, IHRE GESCHICHTE UND ÄSTHETIK, Esslingen 1907

Menna Filiberto, LA LINEA ANALITICA DELL'ARTE MODERNA, Ed. Giulio Einaudi SpA, Torino 1975

Michelis Marco de, TRADIZIONE E CLASSICITA FRA TESSENOW E SCHMITTHENNER, Vicenza 1991

Michelis Mario de, AVANGARDA ARTISTICĂ A SECOLULUI XX, Editura Meridiane, București 1968

Mignot Claude, ARCHITEKTURE DES 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1983

MODERNE BAUFORMEN, Monatshefte für Architektur und Raumkunst, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1935,1943

Mohr Cristoph & Müller Michael, FUNKTIONALITÄT UND MODERNE, DAS NOE FRANKFURT UND SEINE BAUTEN 1925,1933, Frankfurt 1984

Moretti B., TEATRI, Ed. Ulrico Hoepli, Milano 1936

Morrison Henry, LOUIS HOBBSOON SULLIVAN, Edition Peter Smith, New York 1952

MOSCOVA CAPITALA UTOPIEI, Editura A.Mondadori Arte 1991

Müller-Wulckow Walter, ARCHITEKTUR DER ZWANZIGER JAHRE IN DEUTSCHLAND, DIE DEUTSCHE WOHNUNG, Königstein im Taunus 1975

Muntoni Alessandra, LA VICENDA DELL'E42, Vicenza 1991

Nerdinger Winfried, WALTER GROPIUS, Berlin 1985

Néret Gilles, L'ART DES ANNÉES 20, Edition Seuil, Office du Livre S.A., Fribourg 1986

Noblet Jocelyn de, DESIGN, LE GEST ET LE COMPAS, Editions Aimery Somogy, Paris 1988

Nonell Juan Bassegoda, L'ARCHITETTURA DI GAUDI, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1982

Oakley David, THE PHENOMENON OF ARCHITECTURE IN CULTURES IN CHANGE, Pergamon Press Ltd, 1970

Pagano Giuseppe, ARCHITETTURA E CITTÀ DURANTE IL FASCISMO, Editori Laterza 1990

Pehnt Wolfgang, EXPRESSIONIST ARCHITECTURE, Thames and Hudson, London 1973

Perkins G.C., EXPRESSIONISMUS, Zürich 1971

Perruchot Henri, L'ART MODERNE A TRAVERS LE MONDE, Librairie Hachette, Paris 1963

Peters Tom F., TIME IS MONEY. DIE ENTWICKLUNG DES MODERNEN BAUWESENS, Stuttgart 1981

Pevsner N., Fleming J., Honour H., DIZIONARIO DI ARCHITETTURA, Einaudi Editore SpA, Torino 1981

Pevsner Nikolaus, A HISTORY OF BUILDING TYPES, Princetown University, Princetown 1976

Pevsner Nikolaus, AN OUTLINE OF EUROPEAN ARCHITECTURE, Edition Penguin, Harmondsworth 1942

Pevsner Nikolaus, GENIE DE L'ARCHITECTURE EUROPÉENNE, Editions Chêne, Paris 1978

Pini Giorgio & Susmel Dulio, MUSSOLINI L'UOMO E L'OPERA, Edizioni La Fenice, Firenze 1973

Placzek Adolf K., MACMILLAN ENCYCLOPEDIA OF ARCHITECTS, Free Press, New York 1982

Platz Gustav Adolf, DIE BAUKUNST DER NEUESTEN ZEIT, Im Propyläen Verlag, Berlin 1927

Polano Sergio, GUIDA ALL'ARCHITETTURA ITALIANA DEL NOVECENTO, Electa Milano 1991

Ponti Gio, AMATE L'ARCHITETTURA, Società Editrice Vitali e Ghianda, Genova 1957

Portoghesi Paolo, DIZIONARIO ENCICLOPEDICO D'ARCHITETTURA E URBANISTICA, Istituto Editoriale, Roma 1968

Portoghesi Paolo, LA PRESENZA DEL PASSATO, Edizione "La Biennale di Venezia", Venezia 1980

Posener Julius, BERLIN AUF DEM WEGE ZU EINER NEUEN ARCHITEKTUR (Das Zeitalter Wilhelm II), München 1979

Pozetto M., MAX FABIANI, EIN ARCHITEKT DER MONARCHIE, Viena 1983

Priori Giancalo, PAOLO PORTOGHESI, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1979

PROBLEMI DI ARCHITETTURA DELL'AMBIENTE, Editrice C.I.P.I.A. SpA, Bologna 1979

Quilici V., MOSCOVA, CAPITALA UTOPIEI, Ed. A.Mondadori Arte 1991

Rabinach A.G., THE AESTHETICS OF PRODUCTION IN THE THIRD REICH, Journal of Contemporary History, 11.1976, 43,74

Raeburn Michael, STORIA DELL'ARCHITETTURA IN OCCIDENTE, De Agostini SpA, Novara 1981

Ragon Michel, HISTOIRE MONDIALE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME MODERNES, Casterman, 1971

Rassegna, PROBLEMI DI ARCHITETTURA DELL'AMBIENTE, Editrice C.I.P.I.A. SpA ,Bologna 1979

Rauschnind Hermann, HITLER M'A DIT, Editions Somogy, Paris 1945

Reed H.Hope, THE NEED FOR MONUMENTALITY ?, Perspecta I. 1950

Renato STORIA DEL DESIGN, Editori Laterza & Figli SpA, Bari 1992

Renato STORIA DELL' ARCHITETTURA CONTEMPORANEA, Editori Laterza, Bari 1985

Richards J.M., Blake P., De Carlo Giancarlo, L'ARCHITETTURA DEGLI ANNI SETTANTA, Saggiatore, Milano 1973

Rimpl H., EIN DEUTSCHES FLUGZEUGWERK, Die Heinkel, Werke Oranienburg, Berlin, 1939

Risebero Bil, MODERN ARCHITECTURE AND DESIGN, MIT Press Edition, Cambridge 1983

Rittich Werner, ARCHITEKTUR UND BAUPLASTIK DER GEGENWART, Rembrandt Verlag GmbH, Berlin 1938

Robert Mallet, Stevens, ARCHIVES D'ARCHITECTURE MODERNE, Paris 1971

Robinson C., Bletter R.H., SKYSCRAPER STYLE, ART DECO NEW YORK, Oxford University Press, New York 1975

Roisecco Giulio, SPAZIO, EVOLUZIONE DEL CONCERTTO IN ARCHITETTURA, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970

Ronner H., LOUIS I. KAHN, COMPLETE WORKS, 1935, 1974, Westview Press, Boulder 1977

Rossi Piero Ostili, ROMA, GUIDA ALL'ARCHITETTURA MODERNA 1909-1984, Editori Laterza & Figli Roma și Bari 1984

Rudofsky B., ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS, Academy Editions, Londra 1973

Rukschio B., Schachel R., ADOLF LOOS, Salzburg, Viena 1982

Russell Frank, ARCHITEKTUR DER JUGENDSTILS, Stuttgart 1982

Sandy Pierre, HENRI LABROUSTE, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1977

Sartoris Alberto, L'ARCHITTETURA ITALIANA FRA TRAGEDIA E FORMA, Edizioni Kappa, 1978

Schache W., NAZI ARCHITECTURE AND ITS APPROACH TO ANTIQUITY, A.D. nr. 81,88, 1983

Schache W., NAZI ARCHITECTURE AND ITS APPROACH TO ANTIQUITY, A.D. nr. 81,88/1983

Schlelch M.E., PIMPLHUBER IN DER INDUSSTRIEAUSSTELLUNG, München 1854

Schneilder E., DIE BAUTEN DER WELTAUSSTELLUNG 1988 IN PARIS, Ed. Stahlbau 12/1989

Schultze-Naumburg Paul, KUNST UND RASSE, München 1928

Schultze-Naumburg Paul, KUNST UND RASSE, München 1928

Schumacher Fritz, EXPRESSIONISMUS UND ARCHITEKTUR IN DECORATIVE KUNST, Die Kunst, XLII

Scully Jr. Vincent, AMERICAN ARCHITECTURE AND URBANISM, New York 1969

Scully Jr. Vincent, FRANK LLOYD WRIGHT, Edition Braziller, New York 1960

Scully Jr. Vincent, L'ARCHITECTURE MODERNE, ARCHITECTURE DE LA DEMOCRATIE, Editions Des Deux Mondes, Paris 1962

Scully Jr. Vincent, LOUIS KAHAN, Edition Braziller, New York 1962

Scully Jr. Vincent, MODERN ARCHITECTURE, Edition Braziller, New York 1974

Scully Jr. Vincent, THE SHINGLE AND THE STICK STYLE, Yale University Press, New Haven 1971

Seltz P., Constantine M., ART NOUVEAU, Ed. Braziller, New York 1974

Sembach Klaus-Jünger, HENRY VAN DE VELDE, Stuttgart 1989

Sembach, Leuthäuser, Gössel, MÖBELDESIGN DER 20. JAHRHUNDERTS, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, Köln 1990

Semerrari Giuseppe, FILOSOFIA E POTERE, Dedalo libri, Bari 1973

Semper Gottfried, WISSENSCHAFT, INDUSTRIE UND KUNST, Berlin 1966

Semsch O.F., A HISTORY OF THE SINGER BUILDING CONSTRUCTION, New York 1908

Seuphore Michele, LA SCULPTURE DE CE SIÈCLE, Paris 1957

Sharp Dennis, A VISUAL HISTORY OF TWENTIETH CENTURY ARCHITECTURE W. Heinemann LTD/Secker & Warburg, 1972

Simoncini Giorgio, CITTÀ E SOCIETÀ NEL RINASCIMENTO, Giulio Einaudi Editore, Torino 1974

Sironi Mario, IL MITO DELL' ARCHITETTURA, Nuova Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990

Sokolov N.B., ALEXEI VIKTOROVICI SCIUSEV, MOSCOVA 1952

Speer A & Wolters R., NEUE DEUTSCHE BAUKUNST, Berlin 1941

Speer Albert, ARCHITEKTUR, Propyläenverlage, Berlin 1978

Speer Albert, AU COEUR DU TROISIEME REICH, Editions Fayard, 1971

Speer Albert, JOURNAL DE SPANDAU, Edition Robert Lafont, 1975

Speer Albert, L'IMMORALITÉ DU POUVOIR, Edition de La Table Ronde, 1979

Stamm Günther, J.J.OUD. BAUTEN UND PROJEKT 1906 BIS 1963, Mainz 1984

Stamp Gavin, LUTYENS AND PROGRESSIVE CLASSICISM, Vicenza 1991

Stirling James, A.D. PORTOFOLIO, St. Martins Press, Londra 1982

Strasser Otto, HITLER ET MOI, Paris 1940

Suchov Vladimir G., 1853-1939, DIE KUNST DER SPARSAMEN KONSTRUKTION, Stuttgart 1990

Sullivan Louis H., THE TALL OFFICE BUILDING, Metropolitan Review 7,8/1988

Summerson J.N., HEAVENLY MANSIONS, Ed. Scribner, New York 1950

Suzuki Katuyuki, GUIDO CANELLA, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1983

Tafuri & Dal Co, ARCHITETTURA CONTEMPORANEA II, Electa Editrice SpA, Milano 1979

Țapenko Mihail P., PROBLEME ALE ARHITECTURII SOVIETICE, Moscova 1952

Tarrago Salvador, GAUDÌ, Edition Escudo de oro, Barcelona 1958

Taut Bruno, DIE NEUE BAUKUNST IN EUROPA UNDE AMERIKA, Stuttgart 1929

Taylor R.R., THE WORLD IN STONE THE ROLE OF ARCHITECTURE IN NATIONAL SOCIALIST IDEOLOGY, Barkley, California 1974

Taylor R.R., THE WORLD IN STONE, THE ROLE OF ARCHITECTURE IN NATIONAL SOCIALIST IDEOLOGY, Berkley, California 1974

Teut A., ARCHITECTUR IM DRITTEN REICH 1933-1945, Berlin, Frankfurt, Viena 1967

THE LEGACY OF ALBERT KAHN, The Institute of Arts, Detroit 1970

Trachtenberg M., Hyman I., ARCHITECTURE FROM PREHISTORY TO POST, MODERNISM/THE WESTERN TRADITION, H.N. Abrams, Inc. Publishers, 1986

Vannelli Valter, ECONOMIA DELL' ARCHITETTURA IN ROMA FASCISTA, Edizioni Verlag G, bH & Co. KG, Köln 1987

Varndoe Kirk, WIEN 1900, KUNST, ARCHITEKTUR & DESIGN, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, Köln 1987

Vasilescu Sorin, DICȚIONARUL ARHITECȚILOR MODERNI ȘI CONTEMPORANI, Ed. Institutul de Arhitectură "Ion Mincu", București 1990

Vasilescu Sorin, ISTORIA ARHITECTURII MODERNE, Ed. Institutul de Arhitectură "Ion Mincu", București 1989

Venturi R., Scott Brown D., Izenaur S., LEARNING FROM LAS VEGAS, MIT Press, Cambridge 1972, rev. 1977

Venturi Robert, COMPLESSITÀ E CONTRADIZIONI NELL'ARCHITETTURA, Edizioni Dedalo, Bari 1980

Violet-le-Duc, ENTRETIENS SUR L'ARCHITECTURE, Edition Atlas, Paris 1864

Viollet-le-Duc, DISCOURSES ON ARCHITECTURE, Grove Press, New York 1959

Vogt Adolf Max, BOULLEES NEWTON, DENKMAL SAKRALBAU UND KUGELIDEE, Basel und Stuttgart 1969

Wagner Otto, EINIGE SKIZZEN, PROJEKTE UBD AUSGEFÜHRTE BAUWERKE, Viena 1922

Watkin David, STYLE AND POLITICS IN BRITISH ARCHITECTURE IN THE 1930s, Vicenza 1991

Watkin David, THE RISE OF ARCHITECTURAL HISTORY, Architectural Press, Londra 1980

Wattjes Jonnes Gerardus, MODERNE ARCHITECTUR, Amsterdam 1927

Wattjes Jonnes Gerardus, NIEUW,NEDERLAND,DISCHE BOUWKUNST, Amsterdam 1924

Weber Helmut, WALTER GROPIUS UND DAS FAGUS, WERK, München 1961

Werner F., KLASSIZISMEN UND KLASSIKER EURO, PÄISCHE TENDENZEN

Westphal Carl J.H., FRITZ HÖEGER, DER NIEDERDEUSTACHE BACKSTEIN, BAUMEISTER, Wolfshagen,Scharbeutz, 1938

Wheeler K., MICHAEL GRAVES, BUILDING AND PROJECTS, 1966-1981, Ed. Rizzoli, New York 1982

Whittick A., EUROPEAN ARCHITECTURE IN 20th CENTURY, Abelard,Schuman, New York 1974

Wichmann Siegfried, HERMANN OBRIST WEGBEREITER DER MODERNE, Catalogue of an exhibition at the Stuck Villa, München 1986

Wiener Alfred, DAS WARENHAUS. KAUF, GESCHÄFTS, BÜROHAUS, Berlin 1912

Wilhelm Karin, GROPIUS WALTER, INDUSTRIAL-ARCHITEKT, Braunschweig und Wiesbaden 1983

Willet John, EXPRESIONISM, Londra 1970

Wilt Wim de, EXPRESSIONISMUS IN HOLLAND - ARCHITEKTUR DER AMSTERDAMER SCHULE, Stuttgart 1986

Wingler Hans M., DAS BAUHAUS, Verlag Rasch & Co. Bramsche 1962

Worringer Wilhelm, ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG, München 1908

Worringer Wilhelm, KÜNSTLERISCHE ZEITFRAGEN, München 1921

Wright Frank Lloyd, AN AUTOBIOGRAPHY, New York 1932

Wright Frank Lloyd, IL FUTURO DELL'ARCHITETTURA, Zanichelli Editore, Bologna 1989

Zerbst Reiner, ANTONI GAUDÌ 1852,1926, EIN LEBEN IN DER ARCHITEKTUR, Köln 1987

Zevi Bruno, CRONACHE DI ARCHITETTURA, Laterza & Figli Spa, Roma,Bari 1978

Zevi Bruno, ERICH MENDELSON, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1982

Zevi Bruno, FRANK LLOYD WRIGHT, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1979

Zevi Bruno, GIUSEPPE TERRAGNI, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1980

Zevi Bruno, IL LINGUAGGIO MODERNO DELL' ARCHITETTURA, GUIDA AL CODICE
ANTICLASSICO, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1973

Zevi Bruno, POETICA DELL'ARCHITETTURA NEOPLASTICA, Giulio Einaudi Editore, Torino 1974

Zevi Bruno, SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1948

Zevi Bruno, STORIA DELL'ARCHITETTURA MODERNA, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1975

Zevi Bruno,, SAPER VEDERE L'URBANISTICA, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1971

Zigler Leopold, VOLK, STADT UND PERSÖNLICHKEIT, Berlin 1917

Zimmer Erich, DER BAUGEDANKE VON MALSCH, Mensch und Baukunst, nr.3/1969

Zimmer Erich, RUDOLF STEINER UND LICHTSPIELHÄUSER, Berlin 1926

Zucker Paul & Stindt Georg Otto, LICHTSPIELHÄUSER, TONFILMTHEATER, Berlin 1931